Cahier de gammes
Exercices quotidiens pour le mime



Jennyfer Desbiens
Tania Hernández

Avant-propos 1
Introduction 3
1. Inclinaisons 10
1.1 Inclinaison latérale 10
1.2 Inclinaison en profondeur 15
1.3 Yeux ligne brisée 21
2. Rotations 23
2.1 Rotation progressive 23
2.2 Rotation dégressive 27
3. Rétablis 29
3.1 Rétabli latéral un par un sur le "v" à l'aller 29
3.2 Rétabli un par un sur la verticale au retour 32
3.3 Rétabli latéral un en haut par courbe en bas sur le "v", double tronc vers absolute 34
3.4 Rétabli latéral un en haut par courbe en bas sur le "v", tronc conforme vers simili 36
3.5 Rétabli un en haut par courbe en bas sur la verticale au retour 38
3.6 Rétabli un en bas par courbe en haut sur la verticale au retour 41
3.7 Rétabli en rotation progressive à l'aller tronc conforme 44
3.8 Rétabli en rotation progressive à l'aller double tronc 46
Rétabli en rotation progressive sur le frontal au retour 48
3.10 Rétabli en rotation degressive de la tour Eiffel sur le porte-voix à l'aller 50
3.11 Rétabli en rotation degressive au retour 52
3.12 Bras sur les lignes idéales 54
4. Translations 58
4.1 Translation latérale 58
4.2 Translation de tronc, quatre modes e succesion 61
4.2.1 Progressif-progressif 61
4.2.2 Progressif-dégressif 63
4.2.3 Dégressif-progressif 65
4.2.4 Dégressif-dégressif 67
5. Contredites 69
5.1 Contredite latérale 69
5.2 Contredite en rotation 75
5.3 Contredite triple, trois par trois 78
5.3.1 Tête et buste 78
5.3.2 Tronc et buste 83
5.4 Double contredite latérale 87
5.5 Double contredite, triple rétabli 89
6. Compensations 92
6.1 Compensée latérale à sommet fixé 92
6.2 Suite progressive de compensations 98
6.3 Suite dégressive de compensations 100
6.4 Compensation en double latéral 103
6.5 Suite de compensées et rétablis 105
7. Jeux de pieds 111
7.1 Supression de point d'appui 111
7.2.1 Suite de chassés avec translation du tronc en latéral 113
7.2.2 Suite de pas de lion et transport du tronc en latéral 115
7.2.3 Suite de chassés et translation du tronc en profondeur 117
7.3 Dévelopé antenne d'escargot 119
7.4 Petit battement tendu 123
7.5 Échanges de genoux en causalité bâton et ficelle 127
7.6 Changements de racines 129
7.6.1 Par huitièmes 129
7.6.2 Par quarts 132
7.6.3 Par demis périphériques 134
7.6.3.1 D'une quatrième à l'autre 134
7.6.3.2 D'une deuxième à l'autre 136
8. Dessins composés 138
8.1 Inventaire des doubles dessins de buste 138

8.1.2 Sans latéral 140
8.1.3 Sans profondeur 142
8.2 La fenêtre canadienne 144
8.3 Triples dessins de buste avec translation de tronc en harmonie 149
8.4 Triples dessins de buste avec suppression de point d'appui en harmonie 152
8.5 Grues 155
8.5.1 Grue rotative-autonome 155
8.5.1.1 Avec le buste 155
8.5.1.3 Avec le tronc 159
8.5.1.4 Avec le tronc plus rotation 161
8.5.2 Grue rotative 163
8.6 Grues-essieux 166
8.7 Étude des plaques chaudes 169
9. Annelés 172
9.1 Insecte annelé en extension 172
9.2 Insecte annelé en latéral 174
9.3 Insecte annelé en profondeur 177
9.3.1 Profondeur avant 177
9.3.2 Profondeur arrière 180
9.4 Insecte annelé en rotation 183
9.4.1 Dégressif à l'aller et progressif au retour 183
9.4.2 Progressif à l'aller et dégressif au retour 185
9.5 Insecte annelé en triple dessin 187
9.5.1 Droite-droite-avant 188
9.5.2 Droite-droite-arrière 189
9.5.3 Gauche-droite-avant 190
9.5.4 Gauche-gauche-arrière 191
9.5.5 Gauche-gauche-avant 192
9.5.6 Gauche-droite-arrière 193
9.5.7 Droite-gauche-avant 194
9.5.8 Droite-droite-arrière 195
10. Belles courbes 196
10.1 Belle courbe de bras 196
10.2 Double grue autonome de belle courbe de tronc avec la corde sur la verticale 198
10.3 Inventaire de belles courbes de tronc par essieu et changement de latérale 200
11. Ondulations 203
11.1 Mains 203
11.1.1 Ondulation dégressive de mains et bras à deux segments 203
11.1.2 Ondulation autonome dégressive des mains 208
11.2 Bras 210
11.2.1 Du toit au "v" 210
11.2.2 Du toit à l'eau 213
11.3 Ondulation de bras dégressive 215
11.4 Ondulation latérale progressive, segments en insecte annelé en haut 217
11.5 Gamme latérale dégressive, segment d'en haut en insecte annelé 227
11.6 Ondulation progressive de tronc en rotation 237
11.7 Ondulation dégressive du tronc en rotation 240
11.8 Ondulation progressive de tour Eiffle 3d, changement des trois dimensions 242
11.8.1 Droite-droite-arrière vers gauche-gauche-avant 242
11.8.2 Droite-gauche-arrière vers gauche-droite-avant 245
11.9 Ondulation des yeux et tête en rotation 248
11.9.1 Succession progressive 248
11.9.2 Succession degressive 248
12. Tours 251
12.1 Quarts de tour 251
12.1.1 Quart de tour ouvert 251
12.1.2 Quart de tour croisé 254
12.1.3 Quarts de tour en alternance reculant-avançant 256
12.2 Demi tour 258

12.2.1 Demi tour en alternance reculant-avançant 258
12.3 Tour en translation de tronc 260
12.4 Tour en rotation progressive 262
12.5 Quart de tour du chevalier de carton 264
12.6 Demi-tour cristallisé, en dehors 266
13. Pivots 268
13.1 Pivot de base 268
13.2 Pivot progressif 273
13.3 Pivot dégressif 276
13.4 Quart de tour de la comtesse 280
13.5 Le pivot de Marie 282
13.6 Pivot de la tête cambodgienne 285
13.7 Pivot de base, plume d'autruche 288
14. Puits 291
14.1 Promenade dans l'eau 291
14.2 Agenouillement continu 298
14.3 Descente dans le puits en unité dynamique 300

Avant-propos

Un jour, j'étais dans une conférence-démonstration donnée par Claire Heggen; elle a parlé de la gamme, puis elle dit : « je ne vous ferai pas la gamme. »

Cette phrase est restée dans ma tête. Je me suis dit : « et pourquoi pas ? »

Bien entendu, la gamme n'est pas le mime, exactement comme la gamme n'est pas la musique; personne ne devient mime en faisant des gammes, tout comme nul ne devient musicien en faisant des gammes.

La gamme n'est pas essentielle au mime. Elle est à la fois témoin et résultat de l'esprit analytique qui a produit la pratique du mime. Elle pourrait avoir une autre forme, et le mime existerait quand même. On peut l'aimer telle qu'elle est, ou pas; on peut l'oublier une fois apprise; on peut même ne jamais l'apprendre. Elle est là simplement parce qu'il faut bien commencer quelque part.

J'appartiens clairement au camp des ceux qui l'aiment, et même au petit coin du camp de ceux qui l'aiment presque jusqu'au fétichisme. Quand j'examine cet amour de près, je vois par contre que ce n'est pas la gamme que j'aime; c'est le fait que la gamme ouvre la porte vers la clarté, vers la précision, vers une description de la beauté fondée sur du concret. Voilà la magie : pouvoir parler de la beauté par une voie accessible à tous.

La pédagogie traditionnelle du mime comporte différents rayons, semblables à ceux qu'il y a dans un cours de danse classique. On étudie : le placement des pieds et les changements du centre de gravité au-dessus des pieds; les gammes qu'on appelle aussi « analyse »; les dynamo-rythmes; le petit répertoire; les marches; et l'improvisation.

Je gravite vers l'analyse parce que, de soi, j'ai la tête de cube, et aussi parce qu'en maitrisant des principes simples dans l'analyse on n'est jamais perdu. C'est comme avoir d'un coup la carte du territoire. En même temps, le territoire est assez grand pour y passer sa vie sans jamais s'ennuyer.

Autant on adore dire qu'elle ne sert à rien, l'analyse sert à explorer systématiquement les possibilités de mouvement. Les mouvements sont comme les étoiles : abondantes, mais pas infinies. Dans le mime, nous avons la piqûre de l'inventaire. Alors nous commençons par définir une anatomie imaginaire simplifiée du corps : des segments; et après on s'entête à découvrir les possibilités de ces segments dans l'espace, en nommant les placements possibles de chaque segment. La richesse de cette démarche consiste à nous donner des possibilités au-delà de notre intuition, au-delà de notre nature.

J'entreprends de documenter la gamme hors des murs du studio de mime à la chasse d'une poignée d'objectifs tous légèrement divergents :

a. Je veux montrer la gamme au public non-initié
b. Je veux fournir un cahier des gammes aux mimes

qui veulent pratiquer chez eux, comme les musiciens.
c. Je veux montrer que le mime n'est pas si différent des autres arts.
d. Je veux réconcilier et accumuler des connaissances acquises dans des écoles différentes.
e. Je veux défaire cette petite couche de mystère que peut avoir sur la gamme, cet air d'immensité, quand on la rencontre pour la première fois.

Je me souhaite bon courage, et je procède à une introduction.

Introduction

Avant la gamme, il y a les segments. Sur le corps on en compte six : la tête, le cou, la poitrine, la ceinture, le bassin et les jambes. Il y a trois segments qui, dans cette anatomie simplifiée, ne se déforment pas : la tête, la poitrine et le bassin; et il y a trois segments qui peuvent collapser et se tordre : le cou, la ceinture et les jambes, aussi appelés « vertébrés ».

J'aimerais m'arrêter un instant pour indiquer au passage des détails que ce modèle fait disparaître. Le modèle avance l'idée que la tête peut se balancer sur le cou comme la cloche d'une cocotte-minute, sans déformer le cou, ce qui n'est en réalité pas possible; cette même abstraction s'applique, elle est même plus flagrante, avec la poitrine sur la ceinture. Or « faire la gamme » consiste en partie à nourrir cette illusion, à faire semblant que la tête bouge sans déformer le cou et que la poitrine bouge sans déformer la ceinture. On triche en essayant de garder la silhouette du cou et de la ceinture très verticale, et en donnant l'impression que la tête s'articule sur le cou un peu en bas de l'oreille, un peu à côté de la mâchoire; et que la ceinture s'articule soit en bas du sternum, soit à cette même hauteur, mais sur le côté du corps.

Ce modèle fait aussi disparaître les épaules. En mime l'épaule appartient à la poitrine. Les omoplates sont tirées vers le bas et un peu vers l'extérieur. Quand les bras montent, les omoplates offrent une résistance active. Parfois, les mimes religieux appellent cela « garder de la place pour le halo ».

Les mimes agnostiques proposent l'existence d'un muscle imaginaire appelé « bretelle », qui s'attache à la clavicule, passe au-dessus l'épaule, et s'insère quelque part en bas de l'omoplate. Ce muscle résiste au collapse de la poitrine vers le bas et au roulement des épaules vers l'avant.

Chez les mimes très minutieux on peut voir dans une belle poitrine le dialogue actif entre les pectoraux, les trapèzes, les rhomboïdes, les serratus et le poids même de l'épaule, en harmonie. La poitrine de mime offre une surface maximale autant sur l'avant de la poitrine que sur le dos. Si l'on prend une métaphore de lumière, les danseurs ont une lumière sur la poitrine, mais les mimes en ont une sur la poitrine et une autre sur le dos, et quand ils jouent les deux doivent être visibles. Hélas, ces belles nuances ne font pas partie du modèle decrousien, qui dit simplement « poitrine ».

Finalement, le modèle implique que le cou et la ceinture peuvent collapser aussi bien que les jambes, et que les jambes peuvent se tordre tout aussi bien que le cou et la ceinture. À nous, les mimes, d'incarner ces idéaux ! Pour collapser le cou, on le fait glisser un peu vers l'avant. La ceinture collapse un peu, mais on aide ce petit mouvement à être plus visible en courbant un peu le dos et des fois en dégonflant la cage thoracique. La torsion de jambes est toute une histoire, qui sera examinée plus en détail dans la section « rotation de tronc » du cahier.

Alors on a six segments, et on s'amuse à se servir de ceux qui peuvent collapser et se tordre pour placer ceux qui ne se déforment pas dans l'espace. Pour parler de cet emplacement, on se sert de trois angles, d'un cadre de référence associé à chaque segment et d'un cadre pour le sol. Les angles indiquent des mouvements sur les plans latéral, profondeur et rotation, équivalents aux plans coronaire, sagittal et transversal de l'anatomie. Ces angles aspirent tous à être d'un huitième de tour, mais le corps ne le permet pas sur toutes les articulations ni sur tous les plans.

Quand un segment bouge, il bouge toujours par rapport à un autre segment. C'est la relativité du mime ! Ce rapport est presque tout le temps explicite : on indique quel segment bouge et sur quel segment on prend référence. Comme pour les villes françaises qui sont « sur » un cours d'eau, on indique cette relation de prise de référence avec le mot « sur » : inclinaison de tête sur cou.

Autre que les six segments atomiques, il y a aussi des segments agglutinants, composés. Les plus simples sont agglutinés en prenant les segments de haut en bas ou de bas en haut. De haut en bas on nomme : la tête (atomique), le marteau, le buste, le torse, le tronc, la demi-Eiffel et la tour Eiffel.

Petite inconsistance dans le système, ici les jambes ne sont pas considérées atomiques et sont divisées en deux, avec la frontière aux genoux. Cette demi-Eiffel est alors le corps, de la tête aux genoux. De bas en haut, les segments sont les jambes (à nouveau atomiques), le socle, le poisson, la vase, la bouteille et la tour Eiffel.

Il existe une nomenclature pour désigner les segments agglutinés, incluant toutes les possibilités de segments voisins, mais elle n'est pas employée dans ce cahier de gammes.

Les bras aussi sont divisés en segments. Heureusement, cette fois-ci, il y en a seulement trois : le bras, l'avant-bras et la main. C'est très convenable, parce qu'en mime le minimum de segments requis pour construire une courbe est trois, alors on peut très bien « courber » les bras. Autre que les courber, on les place aussi joliment sur les lignes de l'espace, et on s'amuse à faire et défaire des lignes.

Le mime hérite de la danse classique les noms des positions des pieds, avec les petits changements suivants :

Les différences les plus importantes sont l'en-dehors et l'extension de genoux. Les jambes du mime sont en effet tournées vers l'extérieur, sans le souci d'arriver à 180 degrés. On prend l'ouverture naturelle de chaque mime; l'important c'est de trouver une position où c'est possible de mobiliser les jambes sans délai, et de pousser une jambe contre l'autre. S'en suit que les genoux du mime ne sont en général jamais bloqués en extension, mais toujours « secrètement pliés ». L'agilité est privilégiée, au détriment de la ligne si nécessaire. Dans ce cas, « agilité » veut dire : la capacité de lever une jambe malgré le fait qu'elle porte du poids.

La première et la troisième de mime sont identiques à celles de la danse, à l'exception de l'en-dehors et l'extension des genoux expliqués ci-haut.

La deuxième position de mime peut être plus grande que celle de la danse. Elle peut, en effet, devenir aussi grande que possible sans que ce soit encombrant de s'en sortir.

Comme en danse, il y a toute une série de quatrièmes : celle à partir de la première, celle à partir de la troisième, et celle à partir de la cinquième; c'est-à-dire avec les talons sur la même ligne vus de face, avec les talons superposés, et avec les pieds superposés. La quatrième « d'homme » de la danse, avec la jambe d'avant profondément pliée et la jambe arrière loin en extension, existe aussi, mais on l'appelle « transport de tronc par jambes avant, appui fléchi ».

Autre que les cinq positions de la danse, le mime ajoute une position hybride, la deuxième-quatrième, dont le tronc reste frontale et les jambes sont une sur le huitième et l'autre sur le cinq-huitième de tour; et dans certaines écoles on appelle « sixième » à une première position fermée, pieds parallèles.

L'on pique aussi à la danse classique le mouvement du petit battement tendu, mais on en fait une adaptation fondamentale, ou plutôt deux : dans la première variante, on essaie à cacher le mouvement du poids; et dans l'autre, on montre ouvertement le mouvement du poids, en exagérant au maximum son amplitude, sa vitesse de départ et la vitesse de son arrêt. Une autre petite différence est que la jambe du mime bat dans cinq directions, dont les diagonales autant que la croix.

Bien, une fois que l'on a des segments et des jambes, on peut parler de ce que l'on fait avec.

J'avais un professeur qui disait qu'on semble faire beaucoup de choses, mais en réalité on en fait peu, et il avait raison, on ne fait que huit choses :

1. On donne à la tête, au buste, au tronc ou à la tour Eiffel des différents angles, sur une, deux ou trois dimensions, à l'aide du segment vertébré qu'il y a en dessous (dessins simples, dessins doubles, dessins triples)

2. Avec deux segments : on les met en ligne, on brise la ligne, et on refait la ligne (rétabli)

3. Avec deux segments, on déplace celui du haut en le gardant vertical (translation)

4. Avec deux segments, on en met d'abord un dans une direction, et après l'autre dans la direction opposée (contredite)

5. Avec deux segments, on en met un dans une direction et l'autre dans la direction opposée, et ces deux actions arrivent en même temps (compensé)

6. Avec trois segments ou plus, on fait des courbes dont chaque articulation est à sa limite (insecte annelé)

7. Avec trois segments ou plus, on fait des courbes dont certaines articulations ne sont pas à leur limite; ces courbes sont définies soit par l'espace, soit par des contraintes à caractère esthétique, d'où leur nom de « belles courbes »

8. Et finalement, on fait des ondulations. Les ondulations sont des cycles incluant deux phases : transformation suivie de transport.

Et c'est presque tout.

C'est intéressant de se poser la question d'où l'analyse finit.

Il y a plusieurs réponses.

Strictement, du moment où une considération autre que celles des relations spatiales des segments est mise sur la table, on ne parle plus d'analyse. La seule concession qu'on peut faire sur cette définition, c'est quand on parle du temps. Bien sûr, en mime nous étudions les dynamo-rythmes, mais en pratique on travaille toujours l'espace et le temps. L'analyse admet une poignée de discussions, pourtant très importantes, sur le temps; celle qui est primordiale, c'est l'idéal de ne faire qu'une chose à la fois. Il y a aussi la question du phrasé. Sur quel tempo et sous quels qualificatifs on peut bouger (et arrêter de bouger) les segments ?

Il n'y a pas de phrasé idéal pour pratiquer les gammes. J'ai eu un professeur qui voulait toujours un phrasé le plus austère possible, avec rien qu'un départ clair, un parcours relaxé et un arrêt clair pour chaque mouvement. C'est une façon de faire, et c'est une façon incroyablement difficile à réussir.

Par nature, le phrasé que j'aime et que je fais si je ne suis pas en train d'y penser c'est le « tchoc espagnol », c'est-à-dire une percussion légère et vive, plutôt vite, mais chaque mime a sa propre musique, et le mieux que l'on peut faire c'est de lui suggérer d'en essayer d'autres. Je remercie en passant les multiples professeurs qui ont passé de multiples années à me dire d'aller plus lentement !

Je propose la méthode suivante : plus souvent on pratique une gamme, plus on est près de la maitriser, plus on s'essaie à la faire sous différents phrasés. Le phrasé austère est un début. Il s'en suit d'essayer les phrasés empruntés à la musique : le staccato et le legato. Après on embarque sur les phrasés de mime : les tchocs, les résonances, et les combinaisons de ceux-ci; les diphtongues et triphtongues. Et après, on s'essaie à des phrasés tirés de partout : imitation d'objets, de matériaux, des phénomènes géologiques, de machines, métaphores alimentaires, textures, plantes, animaux, etc.

Je reviens à la question d'où l'analyse s'arrête.

À la frontière des mouvements de mime se trouvent les sauts et les pirouettes. Les pirouettes peuvent se faufiler dans l'analyse comme rotations de tour Eiffel par rapport à l'espace, et oui, il y a des pirouettes de mime ici et là dans le répertoire. En contraste avec la pirouette de la danse, qui va

aussi vite que possible et qui enchaîne les tours, la pirouette de mime a pour objectif de faire semblant que le corps flotte, que la rotation ne se fait pas par impulsion, mais par volonté, et que l'on revient sur terre quand on veut. Nos cousins les danseurs de jookin nous ont devancés sur ce rayon; ils font ce que nous voulons faire quand ils tournent.

Les sauts, à leur tour, ne rentrent pas du tout dans le système. Je crois qu'ils sont peut-être là tout simplement parce qu'ils sont plaisants. Je sais au moins que la seule partie du cours de ballet que j'aimais vraiment c'était le petit allegro, et j'ai toujours rêvé de développer un petit allegro pour le mime. Je reconnais par contre que c'est hors système.

Si l'on fait le cours le matin, l'analyse s'arrête quand l'on commence à avoir faim.

Le mime ne trace pas un chemin fixe pour transformer l'apprenti en artiste. L'analyse c'est ce que l'on fait pendant qu'on découvre ce que l'on veut faire, mais il n'y a pas de réponse à savoir comment arriver à cette découverte. Certaines personnes sont réfractaires à l'analyse. D'autres sont satisfaites de la comprendre et ne ressentent pas le besoin de la pratiquer. D'autres encore peuvent arrêter d'analyser des segments dans l'espace et s'en aller analyser d'autres choses, dans d'autres arts, dans d'autres domaines.

Pour ceux qui veulent avoir une référence, pour ceux qui ont une curiosité; pour ceux qui ont senti qu'ils n'ont jamais compris; pour ceux qui cherchent les mêmes idéaux par d'autres moyens; et pour ceux qui sont ici par hasard ou même par erreur, voici.

Les images contenues dans ce cahier sont créées avec mon propre corps, simplement parce qu'en ce moment je n'en ai pas un autre à portée de main. Je tiens toutefois à déclarer que mes proportions de bonhomme allumette ne sont pas un idéal, et si elles l'étaient je serais contre. Presque tous les corps peuvent faire du mime. La beauté du mime est une beauté humaniste : c'est le corps qui forme la beauté et non à l'inverse.

Notice lexicale

Les jeux phonétiques, la déformation et les inventions de mots sont des sports de pratique courante dans les écoles de mime. Cette tradition nous vient sûrement de la nuit des temps, quoiqu'elle soit amplement documentée chez Decroux. Plusieurs témoignages le situent en train de chanter des chansons en anglais avec un accent français exagéré (ou vice versa?), d'échanger ou déformer les syllabes. Nous ne sommes d'ailleurs pas sûrs de l'orthographe de certains mots spécialisés. Sissone ? Cizone ? Qui dit mieux ?

À Omnibus, les professeurs disaient « jambe tenduse » quand ils voulaient que nous tendions la jambe. Leabhart pour sa part joue un jeu permanent avec ses étudiants qui consiste à échanger les premières consonnes de deux mots consécutifs et voir si l'on arrive à dissimuler les mots originaux. Quand une de ces paires est jugée belle, elle s'intègre au vocabulaire du cours. Je l'ai par exemple entendu dire « one swell foop » en lieu de « one fell swoop ». Ricardo Leal traduisait certains mots vers l'espagnol et pas d'autres. Denise Boulanger était plutôt portée à répéter des syllabes ou prolonger les voyelles pour suggérer le dynamisme du mouvement.

Dans ce cahier, mon rapport au langage se permet d'être tout aussi décomplexé. Je substantive certains adjectifs. La verticale suggère qu'il y a une ligne verticale qui traverse le centre du corps. Au masculin, le latéral et le frontal sous-entendent un plan idéal de l'espace. C'est dans la même logique que nous parlons des différentes positions de jambes. Une gamme de mime commence souvent en première position ou en deuxième. On passe par la troisième, pour atterrir sur la quatrième et ainsi de suite. Ne cherchez pas le substantif « contredite » dans le dictionnaire. Il est fondé sur la nominalisation du verbe contredire. À l'inverse, certains noms trouvent une forme verbale. Au même titre qu'ils inclinent, les segments du corps se frontalisent et se verticalisent, la tête rotationne, tandis que le buste translationne. Dans ce cahier, j'assume les néologismes hispano-francophones. Par exemple, le dynamo-rythme correspond à un tchoc (c'est-à-dire un choc). J'aime aussi appeler la tour Èiffel absolue « absolute », parce que j'ai appris ce mouvement en espagnol, où on dit « absoluta ». Je trouve que le « t » augmente la puissance du mouvement, que ce soit son explosivité ou la percussion de son arrêt. Mais il marque aussi la rigidité de la ligne du corps. Je préfère par ailleurs employer certains mots anglais. Par exemple, je francise le verbe anglais « to collapse » (effondrer), sous différentes déclinaisons.

Parmi les mots spécialisés du mime, le terme « annelé » est particulièrement mémorable pour les non-initiés. Je me suis toujours demandée pourquoi c'était un adjectif et pas tout simplement un nom, comme « anneau ». La réponse se trouve quelque part au fond de Paroles sur le mime: à l'origine il s'agissait d'un « insecte annelé » et avec le temps nous avons perdu l'insecte. Dans le cahier nous tenons à récupérer notre insecte, car l'image du mille-pieds est à notre avis plus inspiratrice que le mot abstrait, « annelé ». Nous remarions alors ces

deux mots longuement divorcés.

1. Inclinaisons

1.1 Inclinaison latérale

[1] Maison ou zéro de départ : deuxième verticale.

[2] Inclinaison de tête. La charnière est juste en dessous de la mâchoire, du même côté de l'inclinaison, comme dans les photos de passeport mexicaines. C'est nécessaire d'être capable de voir les deux oreilles en tout temps, quand on fait la gamme face au miroir. On peut aussi imaginer que le menton est collé sur une vitre et que l'on tourne autour. Le mouvement arrête quand le sternocléidomastoïdien du même côté de l'inclinaison donne le sentiment d'être un ressort comprimé. Traditionnellement, on appelle cette sorte de limite « frontière naturelle », mais étant donné qu'il y a plusieurs articulations en jeu, la « naturalité » de cette frontière est hautement questionnable.

[3] Retour à la maison.

[4] Inclinaison de marteau. Avant de bouger, mettre un peu en tension l'épaule du côté contraire vers le bas et vers l'extérieur, en tirant avec le latissimus/serratus anterior jusqu'à sentir un tout petit tiraillement sur le trapèze et le pectoral, pour stabiliser les épaules et les empêcher de partir derrière le marteau. Garder la tête et le cou soigneusement alignés l'un avec l'autre. Pour les gens qui ont du mal à trouver le marteau, c'est permis de laisser le menton sortir vers l'avant. Arrêter quand l'extérieur du cou du côté opposé de l'inclinaison est tout étiré.

[5] Retour à la maison.

[6] Inclinaison de buste. On imagine que le buste est soutenu par deux ressorts, un de chaque côté. Pour incliner le buste, un ressort comprime et l'autre s'étire, en gardant le bas du sternum (la charnière) au-dessus du nombril. Aller aussi loin que possible en gardant l'illusion que la ceinture reste verticale. C'est aussi possible de seulement étirer le ressort du côté opposé à l'inclinaison (buste axe conforme) et de seulement comprimer le ressort du même côté (buste axe contraire). Toutefois, le standard de pratique quotidienne pour la plupart des mimes est le buste axe milieu, tel que décrit au début.

[7] Retour à la maison.

[8] Inclinaison de torse. Si l'on imagine qu'on porte un hoodie ou une chemise à boutons, c'est la crémaillère ou la boutonnière qui incline. Avant de bouger, affirmer l'empattement en poussant doucement une jambe contre l'autre, tout en repoussant à peine la rotation en dehors. Les gens très athlétiques ou très lourds peuvent se passer de cette manœuvre, dont le but est de stabiliser le bassin. Pour le torse, le défi c'est de garder alignés les segments d'en haut. Ça aide d'imaginer sentir que l'on se fait aspirer vers le ciel. C'est aussi possible d'incliner le torse « en chute », en collapsant un côté de la ceinture et en se laissant « pendre » par l'autre côté.

[9] Retour à la maison.

[10] Tronc axe conforme. Le mouvement du bassin dans le tronc conforme ressemble un peu à ce qu'on fait si on essaie de marcher avec les genoux barrés. Un côté de l'iliaque reste au même niveau (celui du côté de l'inclinaison) et l'autre monte. Le côté qui monte le fait parce que la jambe le pousse, et la jambe pousse parce que le pied monte sur le relevé. Paradoxalement, cette jambe qui pousse fait aussi une flexion de genou et une minuscule fraction de tour vers l'extérieur; et pour que le tout soit plus difficile encore, la tête du fémur du côté de l'inclinaison reste fixe dans l'espace (axe conforme, point fixe, charnière). S'ajoute aussi la difficulté de garder les segments alignés en haut du tout (en bloc).

[11] Retour à la maison.

[12] Tronc axe contraire. Pour le tronc contraire, l'axe se trouve sur la tête du fémur du côté opposé de l'inclinaison. Cet endroit-là garde sa place dans l'espace, pendant que l'autre côté du bassin descend, grâce au collapse de la jambe en dessous; la jambe plie, mais le talon quitte le sol et avance un peu.

[13] Retour à la maison.

[14-15] Tronc axe milieu (double tronc). Dans sa version la plus simple, le double tronc se construit en faisant monter un côté du bassin et descendre l'autre; dans la gamme, on ajoute l'artifice le faire à partir d'un quart de relevé plutôt qu'à partir de la deuxième au sol. On fait le quart de relevé. On commence l'inclinaison en montant en demi-relevé. On amène l'inclinaison à son maximum en descendant au quart de relevé et en donnant l'illusion de résistance. Les deux talons restent hors du sol.

[16] Retour à la maison.

[17] Tour Eiffel simili. Le pied contraire à l'inclinaison pousse toute la tour en montant en demi-relevé; une fois le relevé épuisé, les jambes prennent le relais en poussant l'une contre l'autre pour continuer à déménager la tour, jusqu'à la frontière du déséquilibre.

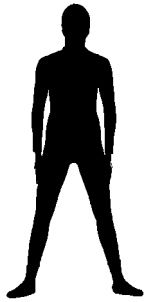
[18] Retour à la maison. Le pied opposé à l'inclinaison glisse sur le sol (supplément) pour regagner l'espace perdu, et le pied résiste à la verticalisation de la tour.

[19] Tour Eiffel appui fléchi. Charnière au sol, entre les deux jambes. Sortir le talon du sol, le tourner un tout petit peu vers l'avant et plier la jambe en gardant l'entrejambe pointé vers la charnière. Aller aussi loin que possible. Pour la plupart des gens, la limite est donnée par la flexibilité entre le bassin et le haut de la jambe; pour d'autres, c'est la force de la jambe qui limite le mouvement. N'hésitez pas à lever le talon aussi loin que nécessaire pour ne pas stresser la cheville. Au besoin, allez aussi lentement que possible pour vous sentir en sécurité.

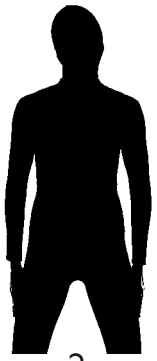
[20] Retour à la maison.

[21] Tour Eiffel absolute. L'objectif est de donner l'impression que le corps en deuxième est incliné tout congelé (cristallisé) sans qu'il y ait un poil qui bouge. Il faut donc essayer de cacher le moteur et de garder les jambes exactement dans le même angle qu'elles étaient dans la deuxième. C'est un mouvement dynamique, donc on ne peut pas l'arrêter en cours de route et on ne peut pas le faire lentement. Les moteurs sont un fort (mais invisible !) coup du pied contraire qui se presse à revenir en flexion sans que personne ne le voie, tandis que la jambe conforme finit le mouvement et l'équilibre.

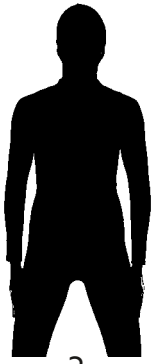
[22] Le retour de l'absolute est un de ces mouvements que l'on ne réussira pas sur ce monde. Hypothétiquement, il faudrait que l'espace offre une résistance et que l'on puisse tomber lentement. Il ne faut jamais arrêter d’essayer !



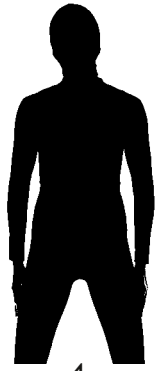
1



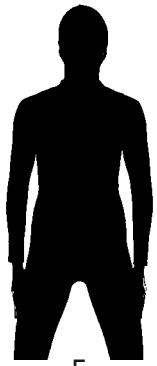
2



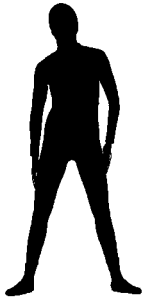
3



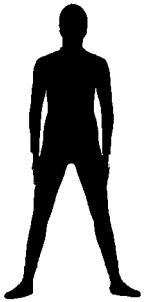
4



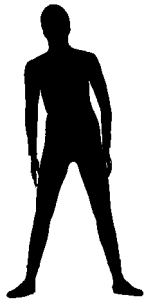
5



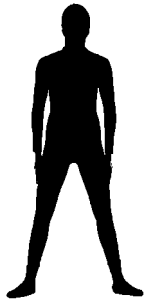
6



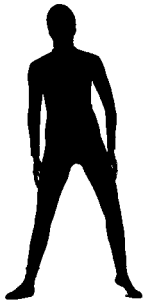
7



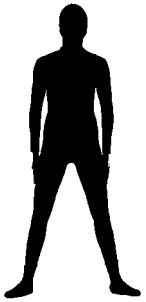
8



9



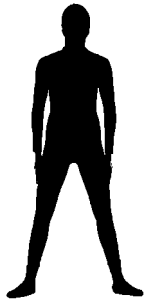
10



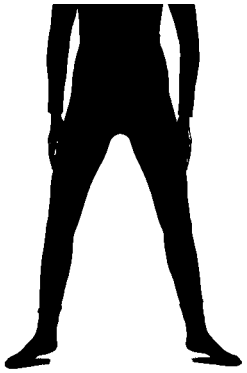
11



12



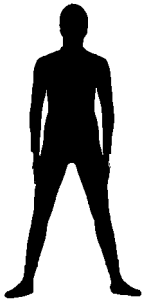
13



14



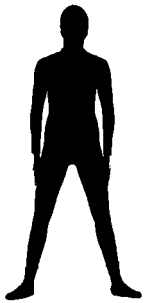
15



16



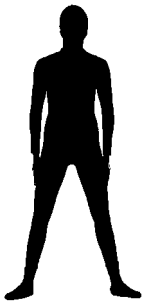
17



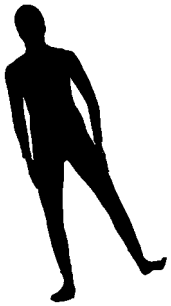
18



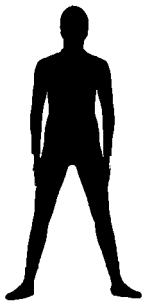
19



20



21



22

1.2 Inclinaison en profondeur

La gamme en profondeur est normalement faite deux fois, une sur chaque quatrième (une fois avec la jambe droite en avant et une fois avec la jambe gauche en avant). La façon la plus orthodoxe du monde est de la faire en mettant les pieds en huitième de tour par rapport au miroir, en montrant l'intérieur de la jambe avant au miroir, pour pouvoir se regarder du coin de l'œil.

[1] Maison : quatrième (à partir de première ou troisième).

[2-3] Inclinaison de tête. Charnière très haute sur l'arrière du cou. Je l'imagine là où le cou finit et l'occiput commence. Ne pas laisser les yeux s'accrocher à l'horizon; ils doivent partir avec la tête, restant fixes dans leur orbite autant que possible. Il arrive aussi que les yeux montent ou descendent plus que la tête.

[4] Retour à la maison. Les retours, dans la gamme en profondeur, sont relativement faciles à trouver, parce que le regard retrouve l'horizon; regard que l'on espère accompagné des mêmes segments qui sont partis !

[5-6] Inclinaison de marteau. Pour l'inclinaison avant, mettre l'arrière du cou en tension. Pour celle en arrière, qui est très petite, on peut imaginer qu’on prend appui sur la trachée.

[7] Retour à la maison.

[8-9] Inclinaison de buste. Vers l'avant, la charnière est juste en dessous des seins; vers l'arrière, c’est au même niveau, mais sur le dos.

[10] Retour à la maison.

[11-12] Inclinaison de torse. Avant de bouger, autant vers l'arrière que vers l'avant, « fermer les côtes », c'est-à-dire contracter les muscles abdominaux transversaux un peu, jusqu'à sentir que les grands droits sont comme une colonne vertébrale, pour que ces deux « colonnes » puissent bouger en se gardant parallèles.

[13] Retour à la maison.

[14-15] Tronc axe conforme. Le bassin doit être gardé méticuleusement « à équerre », c'est-à-dire sans rotation. La charnière pour l'inclinaison avant et arrière se trouve sur la tête des fémurs, quelque part au milieu des fesses. Pour l'inclinaison conforme avant, la fesse monte grâce à un demi-relevé, accompagnée de la flexion de genou correspondante et d'une minuscule rotation de la jambe arrière. Pour l'arrière, le pubis monte, grâce au demi-relevé de la jambe avec une flexion de genou et une légère rotation en dehors.

[16] Retour à la maison.

[17-18-19-20] Tronc axe contraire. Mêmes charnières que pour les inclinaisons axe conforme, mais renversées. Alors, tronc axe contraire avant, la jambe arrière reste fixe sur sa quatrième, et le pubis descend un peu à cause de la flexion de la jambe

avant, avec la libération du talon correspondant et minime rotation en dehors (détail genou : images 18 et 20). Pour le tronc contraire arrière, c'est la jambe arrière qui collapse.

[21] Retour à la maison. La pratique « standard » veut que l'on donne beaucoup de résistance au retour du tronc, comme si le tronc était très lourd et, une fois le tronc rendu sur les jambes, on peut relaxer en « tombant » sur la verticale. Le moment où le tronc revient sur les jambes est en général magique. Il y a plein de façons de le jouer, et toutes sont bonnes tant qu'on le fait de façon délibérée.

[22-23-24-25] Tronc axe milieu (double tronc) deux genoux fléchis, deux talons hors du sol (demi-pointes : images 22 et 24); certaines écoles permettent de laisser le talon contraire au sol. La charnière est sur une ligne imaginaire reliant les têtes des fémurs.

[26-27] Retour à la maison. Verticaliser le tronc, en montant à demi-pointe, et descendre en résistance.

[28-29-30-31] Tour Eiffel simili. Pour la tour avant, le pied arrière pousse la tour à partir de la cheville, jusqu'au maximum de la demi-pointe. Après, les jambes prennent le relais en se poussant l'une contre l'autre pour continuer à déménager la tour. Vers l'arrière, même procédé, si ça se peut avec plus de pression entre les jambes. La jambe arrière devient une griffe pour aider, avec la friction des orteils, à ne pas tomber vers l'arrière, donc à aller aussi loin que possible.
[32] Retour à la maison. Le pied contraire à l'inclinaison glisse sur le sol (supplément) pour regagner l'espace perdu. Ce pied résiste à la verticalisation de la tour.

[33-34] Tour Eiffel appui fléchi. Charnière au sol, entre les deux jambes. Vers l'avant, la jambe avant fléchit au niveau du genou. Le genou est tourné franchement en dehors et le talon est hors du sol. Vers l'arrière, même recette.

[35] Retour à la maison

[36-37] Tour Eiffel absolute exactement comme en latéral. On essaie de bouger la tour cristallisée, en gardant l'écart des jambes de la grandeur de la quatrième. Il va sans dire, l'inclination vers l'arrière est très très petite.

[38] Retour à la maison.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



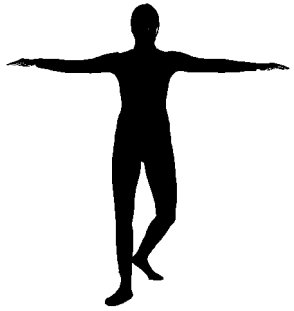
17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38

1.3 Yeux ligne brisée

Ces gammes cherchent à donner l'impression que les yeux peuvent frapper une ligne idéale de la même façon que la pointe des doigts peut frapper un tambourin.

[1] Le premier parcours se fait sur l'horizon. Il commence à un extrême; les yeux à droite, par exemple.

[2-3] Le regard frappe le frontal, et après, il frappe au maximum de sa rotation à gauche. Il s'agit d'une diphtongue. L'arrêt sur le frontal doit être assez long pour faire croire qu'on a le temps de voir quelque chose, et assez court pour que le mouvement suivant fasse partie de la même syllabe.

[4-5-6] Un deuxième parcours se fait de haut en bas, avec arrêt encore sur le frontal. Il y a le défi de ne pas baisser les paupières même si les pupilles descendent.

Un troisième parcours se fait en angles droits : en haut, avant, à droite; avant, en bas; avant, à gauche; avant, en haut. Enfin, il y a un quatrième parcours dans l'autre sens.



1



2



3



4



5



6

2. Rotations

2.1 Rotation progressive

[1] Les yeux sont le premier segment de la gamme en rotation. Notre professeur Jean Asselin aimait dire que Pénélope se trouvait directement devant nous, et que Calypso était soit à gauche soit à droite. Il nous demandait de prendre le temps de créer une fiction, de laisser le spectateur voir l'image de Calypso, avant de revenir au frontal [2]. De même, il nous demandait d'habiter la maison, de faire vivre autant le retour que le frontal, chez Pénélope. Cela s'applique à tous les autres segments.

[3] Après, la tête fait son huitième de tour. Pour certaines personnes, le cou est très mobile. Ces personnes doivent faire un effort pour arrêter au huitième. D'autres n'atteignent pas la ligne du huitième et doivent se contenter d'aller aussi loin que possible. Dans tous les cas, une attention détaillée doit être portée à garder les yeux dirigés dans la même direction que le nez, et les oreilles au même niveau d'eau.

[4] Le retour est facile à repérer visuellement, puisque les yeux retrouvent le frontal, mais il est bien sage aussi de porter une attention à l'alignement des segments ou à l'alignement du nez sur le sternum. La ligne qui passe à travers les oreilles doit rester parallèle avec la ligne qui passe à travers les épaules. Cette conscience permettra plus tard de garder l'intégrité du buste ou de se rétablir sur des plans autres que le frontal.

[5] Le troisième segment de la gamme, le buste, sollicite la torsion de la ceinture, un mouvement qui provoquera en général des plis diagonaux sur les chandails. C'est difficile de ne pas imprimer des rotations parasites sur les yeux et sur la tête, et aussi de garder les épaules au même niveau. On peut imaginer qu'on a une chandelle collée sur le sternum, et qu'il faut garder la flamme alignée avec la chandelle et pointée directement sous notre menton. Puisque le buste est aussi un grand segment, il y a aussi le danger d'emporter le bassin avec soit quand on tourne, surtout si on fait la gamme sur la première position. Pour éviter que le bassin ne parte au vent, c'est possible d'y ajouter une petite poussée des deux jambes vers l'extérieur.

[6] Pour le retour, en plus de retrouver le frontal, on retrouve aussi une connexion entre les côtes flottantes et les crêtes iliaques. À son tour, cette connexion va permettre plus tard de préserver l'intégrité du tronc.

En mime, le tronc est identifié à la personne, alors tout mouvement qui décompose ou recompose le tronc est un mouvement transcendant.

Rendu à la rotation du tronc, il faut surmonter la petite complication du fait que les jambes peuvent se tordre très peu, et qu’en ayant les deux pieds au sol et les deux jambes en train de porter du poids c'est compliqué de profiter de cette petite torsion pour faire tourner le tronc. On s'arrange pour créer la fiction de trois façons :

[7] Tronc conforme. La crête iliaque du même côté que la rotation (axe conforme) reste sur place, et celle opposée à la rotation avance un peu à l'aide de la jambe. Le talon quitte le sol et avance un petit peu tandis que le genou plie.

[8] Tronc contraire. La crête iliaque, du même côté que la rotation, recule à l'aide du genou qui plie et du talon qui se libère, alors que la jambe opposée à la rotation reste sur place (axe contraire).

[9] Double tronc. Les deux talons quittent le sol et les deux genoux plient. La crête iliaque du même côté que la rotation recule un peu et la crête iliaque opposée à la rotation avance un peu.

Dans les trois rotations de tronc, le poids reste soigneusement réparti entre les deux pieds et le bassin demeure vertical.

[10] Pour le retour, les pieds retrouvent leur empreinte et les genoux se tendent. Le drame se joue entre le basin qui veut avancer ou reculer et les pieds/les chevilles qui résistent à l'aide du poids qu'ils portent. Les rotations de tronc mobilisent beaucoup de poids dans un parcours spatial très petit. On nourrit l'illusion que ce mouvement comporte le même effort que le fait de tourner la tête. On essaie de reproduire la même vitesse et la même force sur la rotation du tronc que sur la rotation de la tête.

Les rotations de tour Eiffel se font dans ce même ordre :

[11] Tour axe conforme, aussi appelée « avançante », « à gauche sur la (jambe) gauche » ou « à droite sur la (jambe) droite ». Pour la tour à droite, le talon droit décolle du sol et avance d'un huitième de tour. La tour Eiffel au-dessus de cette jambe avance en même temps. Autant que possible, on cache les moteurs, donnant l'impression que le tour se fait par magie. Il y a deux moteurs, ledit talon qui monte et le pied opposé qui donne un coup pour propulser la rotation, comme un coup de pagaie. Autre que de cacher les moteurs, on résiste aussi à déplacer le poids vers le pied qui reste au sol.

[12] Tour axe contraire, aussi appelée « reculante », « à gauche sur la (jambe) droite » ou « à droite sur la (jambe) gauche ». Pour la tour à droite, le talon droit monte un peu et recule d’un huitième de tour, emportant avec lui la tour Eiffel qui se trouve au-dessus.

[13-14] Tour axe milieu : pour cette rotation l'axe reste à l'intérieur du corps. Il s'agit d'un saut dissimulé. On peut bouger les deux jambes en succession très rapidement, par exemple en avançant la droite un peu et très vite puis en reculant la gauche un peu. Sinon, on peut sauter tout en gardant le gros orteil en contact avec le sol.

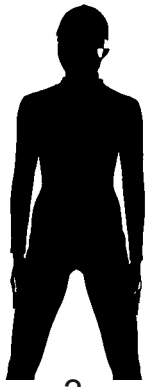
Tout comme avec le tronc, on poursuit l'idéal de tourner la tour Eiffel aussi facilement qu'on tourne les yeux. C'est aussi possible d'essayer de faire flotter la tour, de faire semblant que l'on revient sur terre parce qu'on le veut.



1



2



3



4



5



6



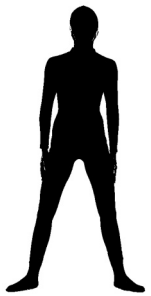
7



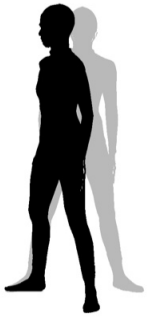
8



9



10



11



12



13



14

2.2 Rotation dégressive

[1] À partir de la deuxième.

[2] D'abord, les jambes sans le tronc font une rotation avançante. Le pied gauche avance vers la deuxième-quatrième, mais le tronc reste frontal.

C'est tout aussi possible de faire la rotation des jambes reculante ou axe milieu, mais dans cette gamme on se contente de l'avançante. (Voir section « Tours » pour l'explication détaillée de la dénomination des rotations de tour Eiffel.)

[3] Retour à la maison.

[4] Le segment suivant est le socle, composé des jambes et du bassin. Alors, le bassin part avec les jambes pour aller chercher le huitième de tour, pendant que les épaules et la tête restent devant.

[5] Retour à la maison

[6] Jambes, bassin, ceinture et poitrine partent chercher le huitième de tour. Seule la tête reste.

[7] Retour à la maison.

[8] Tour Eiffel avançante à droite.

[9] Retour à la maison.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

3. Rétablis

Le rétabli est un jeu avec deux segments. Le mouvement consiste à aligner deux segments contigus qui ne sont pas alignés. L'alignement peut se faire sur la ligne d'un segment, sur celle de l'autre, ou sur une ligne idéale.

Il y a aussi des versions un tantinet plus sophistiquées du rétabli, où une courbe s'aligne sur ou sous un segment. Ce mouvement est propre au mime; on s'en sert amplement pour impressionner nous amis danseurs.

3.1 Rétabli latéral un par un sur le « v » à l'aller

[0-1-2] À partir de la deuxième, la tête incline, puis le cou se rétabli sous la tête (marteau sur le « v »).

[3] Après, la poitrine se rétablit sous le marteau et on se retrouve en buste sur le « v ».

[4] Suit la ceinture sous buste, pour recomposer le torse.

Après il y a les trois bassins, quoique seul le premier basin soit un vrai rétabli; les deux restants sont des glissements verticaux du tronc cristallisé.

[5] Alors le bassin conforme cherche le « v ». Chez la plupart des gens, l'angle que le torse peut atteindre est plus grand que celui que le tronc peut attendre; il en résulte que le rétabli est forcé de se faire sur l'angle du tronc et le torse doit revenir un peu sur le bassin. Il y a donc le jeu du bassin conforme qui s'exécute sur les jambes, et le retour du torse sur le bassin en même temps, et on arrive au tronc conforme.

[6] Ensuite bassin contraire. Le tronc cristallisé coule sur la verticale à cause d'un échange de demi-relevés et genoux. Le relevé de la jambe contraire descend et la jambe se tend, pendant que la jambe conforme plie et que le talon quitte le sol et tourne légèrement en dehors.

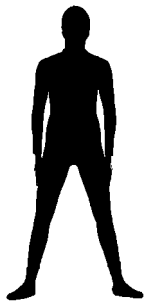
[7-8] Le tronc rebondit, ou reflotte, en remontant un peu sur la verticale, pour le double tronc, à deux genoux fléchis et deux talons hors du sol.

[9] Pour faire le rétabli de tronc sur jambes on doit choisir une de trois tours Eiffel. Le standard, chez moi, est la tour simili, mais toutes les tours sont possibles et pratiquées à l'occasion.

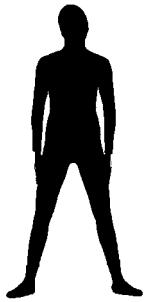
La ligne de « v » souffre un peu de personnalités multiples. À nouveau, l'angle atteint par le tronc est presque toujours plus grand que celui qu'on peut attendre sur la tour Eiffel simili, alors le rétabli sollicite une ligne de « v » un peu plus proche de la verticale. Le centre de gravité se déplace au-dessus du pied et le tronc s'aligne avec la jambe, idéalement pour atteindre les confins du déséquilibre.

Pour le rétabli de tronc sur jambes sur le « v », à Omnibus, on mettait en couple :
1) le tronc conforme avec la tour appui fléchi
2) le tronc contraire avec la tour absolute
3) le double tronc avec la tour simili

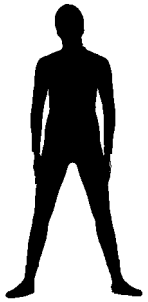
[9-10-11-12] Chez Leabhart, la pratique standard est de faire les trois bassins dans l'ordre : conforme, contraire, double. Toutefois, c'est tout à fait possible de s'en tenir à un seul des trois bassins pour passer la gamme. L'avantage de faire les trois, c'est qu'on a huit mouvements et qu'on peut pratiquer ce rétabli sur le « v » à l'allée, en chantant une gamme majeure ascendante.



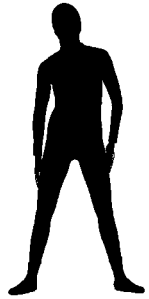
1



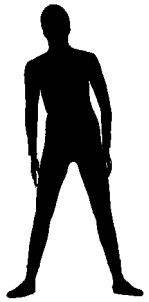
2



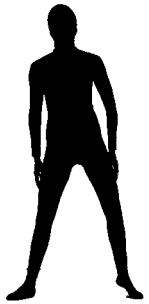
3



4



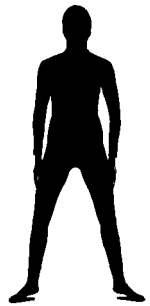
5



6



7



8



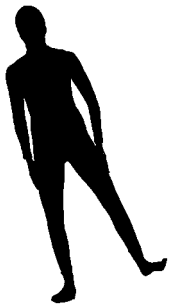
9



10



11



12

3.2 Rétabli un par un sur la verticale au retour

Pour rétablir ses segments sur la verticale, il faut d'abord la quitter.

[1-2] Sur une deuxième aussi grande qu'on l'aime, la tour Eiffel simili s'incline.

[3] À partir de là, la tête sans le cou revient à la verticale.

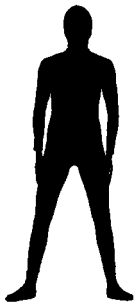
[4] Rétabli de cou sous tête, le marteau devient vertical.

[5] Rétabli de poitrine sous marteau, le buste devient vertical.

[6] Rétabli de ceinture sous buste, le torse devient vertical.

[7] Pour rétablir le bassin, la crête iliaque qui est plus haute descend pour se mettre au même niveau que l'autre, réintégrant ainsi le tronc.
[8] Finalement, transport de tronc sur jambes, en essayant de revenir à l'empattement que l'on avait au début. Si l'on est parti d'une deuxième très grande, on doit regagner cet espace en glissant le pied au sol pendant que le tronc voyage au-dessus (supplément).

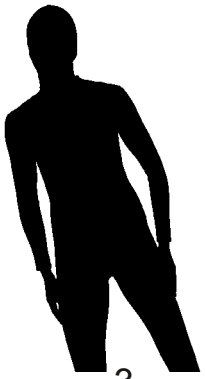
J'aime pratiquer cette gamme en chantant une gamme majeure descendante. Le rétabli du bassin prend trois notes (fa-mi-ré).



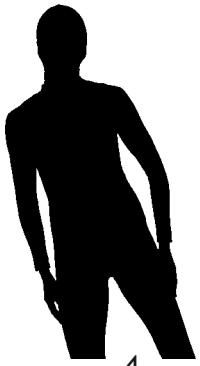
1



2



3



4



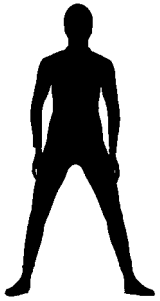
5



6



7



8

3.3 Rétabli latéral un en haut par courbe en bas sur le « v », double tronc vers absolute

Pour ce rétabli, on a un segment et une courbe plutôt que deux segments rectilignes, mais le principe de regagner une ligne est le même. La position préalable au rétabli est une courbe de bassin, ceinture, poitrine et cou avec la convexité du côté opposé à la ligne de « v » sur laquelle on va se rétablir, et la tête sur le « v ». Cette courbe est proche d'un insecte annelé (chaque segment à sa limite d'inclinaison latérale), mais en réalité elle doit être un peu plus ouverte, afin de s'arranger pour que le haut du cou et l'entrejambe se retrouvent sur la ligne de « v » correspondant au double tronc.

Le chemin pour se retrouver dans cette situation est le suivant :

[1-2] En partant de la deuxième position, la tête incline et arrête un peu avant sa limite.

[3-4-5] Suivent le cou, la poitrine et la ceinture, chacun arrêtant un peu avant son maximum.

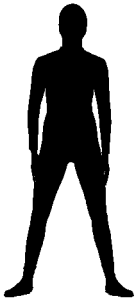
[6] Quand le tour arrive au double bassin, au lieu de garder le torse cristallisé au-dessus, le double bassin « pousse » la tête à rentrer dans la ligne de « v ». Si les inclinaisons des segments ont été bien modulées, la tête sera rentrée dans le « v » correspondant au double tronc.

L'effet du rétabli est un peu celui d'un serpent qui rentre dans un tuyau. Dans ce cas, le tuyau se retrouve sur le « v ».

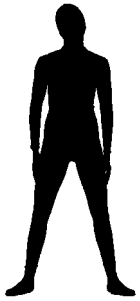
[7-8-9] Dans la façon de faire la plus austère, le cou, la poitrine, la ceinture et le bassin vont tout simplement chercher la ligne sous la tête à tour de rôle, et la tête reste fixe dans l'espace.

Quand c'est possible de rajouter du style, le jeu dynamique consiste à faire croire que les blocs retrouvent la ligne quand la tension de vertébrés se relâche, et pour accentuer cette illusion de relâchement on fait en sorte que les blocs dépassent la ligne et reviennent sur la ligne en clochant.

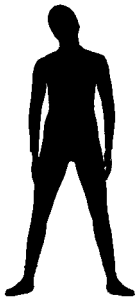
[10] À la fin de tout ce manège, on se retrouve, avec un peu de chance, en inclinaison de double tronc. On s'envole sur la tour Eiffel absolute comme si l'on était une fusée, puis on retombe doucement sur la deuxième.



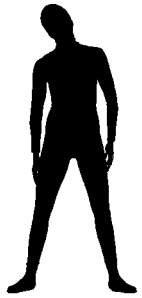
1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

3.4 Rétabli latéral un en haut par courbe en bas sur le « v », tronc conforme vers simili

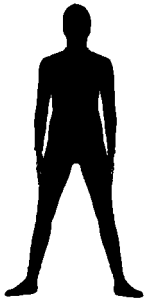
Si, dans la version précédente, la courbe se réaligne sur le tronc, dans celle-ci, la courbe se réaligne sur la tour Eiffel. La courbe doit alors être encore moins fermée.

[1-2-3-4-5-6] Sur deuxième, la tête incline un peu, puis le cou, la poitrine, la ceinture et le bassin conforme.

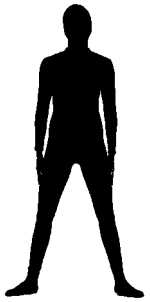
[7] Le transport de tronc par jambes commence, et quand le haut de la tête (pour ceux qui ont des chevaux, la ligne de naissance de chevaux sur le front perpendiculaire au prolongement imaginaire de la ligne du nez) arrive au « v » correspondant à la tour Eiffel simili, le transport de tronc par jambes écrase la tête sur le « v ». Et voilà ! On se retrouve avec un segment en haut et une courbe en bas.

[8-9-10-11] Pareil que dans le cas précédent, les segments de la courbe peuvent tout simplement rentrer dans le tuyau du « v »; ou bien on peut faire le jeu de laisser les épaules dépasser la ligne puis revenir en cloche, suivis du bassin qui s'essaie à faire la même chose. Il y a un tout petit peu de flexion de genou pour permettre à la courbe de rentrer, mais cette flexion est autant que possible dissimulée. La tête soi-disant « fixe dans l'espace » remonte en réalité un petit peu et le genou proche de l'extension de la tour Eiffel simili a le droit de se trouver une pichenotte plus pliée.

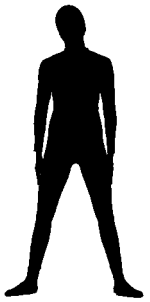
[12] Retour à la maison.



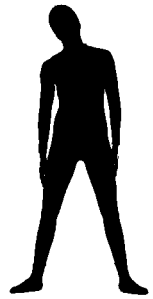
1



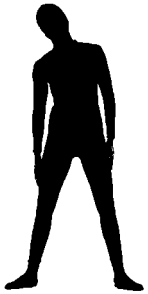
2



3



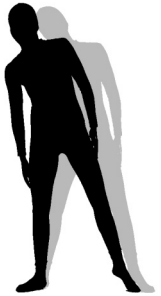
4



5



6



7



8



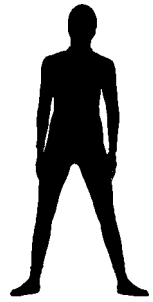
9



10



11



12

3. 5 Rétabli un en haut par courbe en bas sur la verticale au retour

Comme on cherche à se rétablir sur la verticale, et comme nous sommes mimes, nous nous y prenons par le chemin le plus long.

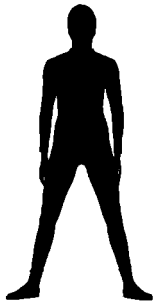
[1-5] À partir d'une deuxième, insecte annelé progressif latéral de tronc. Chez moi, c'est tronc conforme, mais tous les troncs peuvent se faire.

[6-9] Après, les segments changent de côté progressivement (tête, cou, poitrine, ceinture). Hypocritement, on fait croire qu'ils sont à nouveau en insecte annelé, mais on s'arrange pour former la courbe de façon à ce que, les segments rendus à la courbe de torse, le haut de la tête se trouve au-dessus du fil à plomb.

[10] Ainsi, quand le bassin change de côté, la tête rentre dans le tuyau vertical, à sommet fixé.

[11-16] Les segments restants suivent, comme le fil suit l'aiguille.

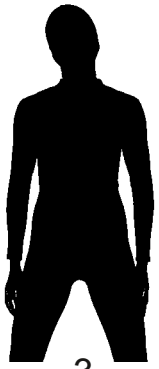
Encore, dans ce mouvement, on adore laisser les épaules et le bassin pendouiller quand ils regagnent la verticale. Je dis « laisser » parce qu'on essaie de faire croire que c'est bien le cours naturel du mouvement, mais c'est tout un artifice soigneusement provoqué.



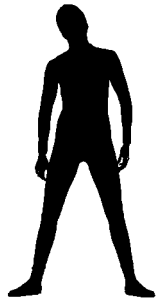
1



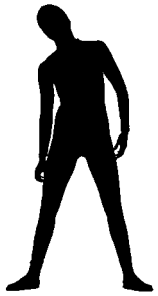
2



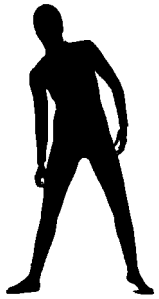
3



4



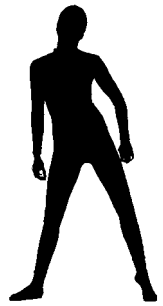
5



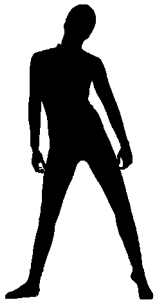
6



7



8



9



10



11



12



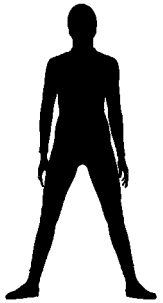
13



14



15



16

3.6 Rétabli un en bas par courbe en haut sur la verticale au retour

Sur ce mouvement, les segments tombent sur la verticale comme l'eau qui coule dans le drain du lavabo.

[1] Sur deuxième.

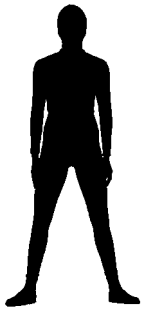
Pour exécuter le rétabli, il faut d'abord une courbe de tronc avec la corde sur la verticale. Je ne connais pas la façon académique de bâtir cette courbe, mais je propose de faire une courbe dégressive et un rétabli aussi dégressif.

[2-3] Latéral de tronc conforme. Additionner le torse, le buste le marteau et la tête. Comme dans les autres cas, on feint l'insecte annelé, mais la courbe est un peu plus ouverte.

[4-8] Ensuite, le bassin change de côté et emporte le torse cristallisé au-dessus. Et voilà ! On se trouve en courbe de tronc avec la corde verticale.

[9-15] Dans la version austère du rétabli, les segments vont tout simplement couler dans la verticale un à la suite de l'autre. Ils sont tirés par une petite flexion supplémentaire de genou. Dans la version plus Floride, chaque segment dépasse un peu la verticale et retombe dedans, comme une boule de billard qui fait le tour du trou avant d'y tomber.

Une attention soigneuse doit être portée à garder le poids sur les deux jambes à parts égales.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



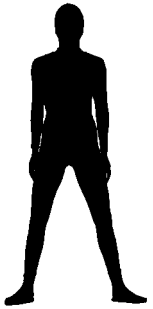
12



13



14



15

3.7 Rétabli en rotation progressive à l'aller tronc conforme

[1] Sur deuxième.

[2] En gardant les yeux collés à l'intérieur des orbites, la tête tourne un huitième de tour, si le cou le permet; sinon, elle fait de son mieux et on croit fortement à ce huitième de tour.

[3] Le cou et la ceinture relaxent pour permettre aux épaules de venir s'aligner avec les oreilles. Rétabli de buste.

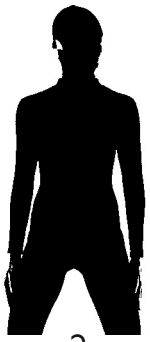
[4] Ensuite, les jambes poussent doucement l’une contre l'autre pour garder le poids au milieu. Le talon contraire lève et tourne un peu vers le public, tandis que le genou fléchit pour laisser le bassin s'aligner avec le buste. Rétabli de tronc conforme. Si on voit le mouvement à vol d'oiseau, la crête iliaque du côté de la rotation reste fixe dans l'espace et l'autre avance.

[5] Rotation de la tour Eiffel d'un huitième de tour sur jambe fixe du côté de la rotation.

[6] Retour à la maison.



1



2



3



4



5



6

3.8 Rétabli en rotation progressive à l'aller double tronc

[1] Sur première.

[2] La tête frappe le portevoix.

[3] Le cou et la ceinture relaxent pour laisser les épaules s'aligner avec les oreilles.

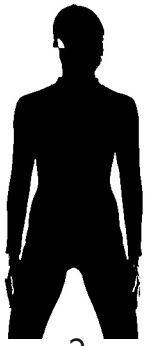
[4] Les deux pieds font un demi-relevé et les deux genoux fléchissent pour laisser le bassin tourner autour de l'entrejambe. Le poids ne bouge pas et il n'y a pas non plus de changement de hauteur.

[5] Rotation de la tour Eiffel d'un huitième de tour sur jambe fixe du côté de la rotation.

[6] Retour à la maison.



1



2



3



4



5



6

3.9 Rétabli en rotation progressive sur le frontal au retour

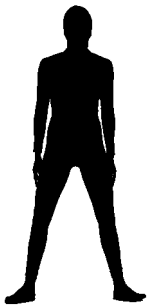
[1] Sur deuxième.

[2] Double tronc sur le portevoix.

[3] La tête retourne sur le frontal.

[4] Ensuite le sternum se réaligne sous le nez, donc rétabli de poitrine sous marteau.

[5-6] Le double bassin rentre dans la tour Eiffel : les talons reviennent au sol, les genoux se tendent et le bassin s'aligne sous le torse.



1



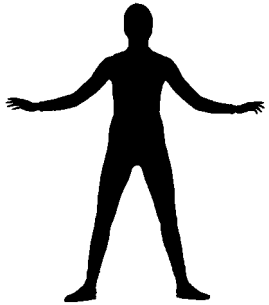
2



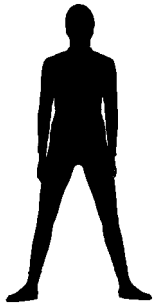
3



4



5



6

3.10 Rétabli en rotation dégressive de la tour Eiffel sur le porte-voix à l'aller

[1-2] À partir de la deuxième en gardant le tronc frontal, l'empattement change vers la deuxième-quatrième.

[3] Le double bassin tourne sur le portevoix, tout en gardant le buste frontal.

[4] La poitrine tourne sur le portevoix au-dessus du bassin, mais la tête reste frontale.

[5] Finalement, la tête tourne sur le portevoix.

[6] Retour à la maison.



1



2



3



4



5



6

3.11 Rétabli en rotation dégressive au retour

[1] Sur deuxième.

[2] Rotation du double tronc à droite.

[3] Le bassin autonome revient devant.

[4] Après, la ceinture et la poitrine reviennent devant.

[5] Finalement, la tête et le cou reviennent devant.



1



2



3



4



5

3.12 Bras sur les lignes idéales

Cette séquence est plus proche d'une étude que d'une gamme, parce qu'elle peut avoir beaucoup de musique. Elle est décrite ici juste parce qu'elle est irrésistible. Elle regroupe des rétablis de main sur l'avant-bras, d'avant-bras sur bras et de bras sur ligne idéale.

[1] D'abord, sur première, les deux bras sont sur le toit.

Puis il y a un motif chorégraphique de huit mouvements, musicalement presque des demi-croches, claires et sèches comme le son d'une castagnette :

À poignets fixes :

Main droite arrière sur l'avant-bras
Main gauche arrière
Rétabli de main droite sur l'avant-bras
Rétabli de main gauche sur l'avant-bras
Main droite avant
Main gauche avant
Rétabli de main droite sur l'avant-bras
Rétabli de main gauche sur l'avant-bras.

[2] Ensuite les deux mains frappent l'horizon, une à la fois, puis les avant-bras et les mains se rétablissent sur l'horizon, et le bras ne bouge pas d'un poil (coude fixe).

[3] Le motif de mains est répété.

[4] Puis les deux mains vont sur le « v ».

[5] Rétabli des mains et avant-bras sur le « v » à coudes fixes.

Et le motif de mains est répété.

[6] Puis les deux mains vont sur la verticale (dans l'illustration elles sont trop loin en arrière).

[7] Rétabli des mains et avant-bras sur la verticale, à coudes fixes.

[8] Encore, les mains dansent leur motif, et ensuite les deux mains vont sur l'horizon.

[9] On rétablit les bras, les avant-bras et les mains sur l'horizon, les trois segments en même temps.

Les mains dansent leur motif... et ainsi de suite. La liste de lignes visitées est la suivante :

[2] Bras sur le toit, avant-bras sur le prolongement.

[3] Bras sur le toit, avant-bras à l'horizon.

[5] Bras sur le toit, avant-bras sur le « v ».

[7] Bras sur le toit, avant-bras sur la verticale.

[9] Bras sur l'eau, avant-bras sur le prolongement.

[11] Bras sur l'eau, avant-bras sur le « v ».

[13] Bras sur l'eau, avant-bras sur la verticale.

Bras sur l’eau et avant-bras sur le toit. Je l’ai raté sur le passage joué pour les illustrations.

[15] Bras sur le « v », avant-bras sur le prolongement.

[17] Bras sur le « v », avant-bras vertical (le « v » est très bas sur l’illustration).

[19] Bras sur le « v », avant-bras sur le toit (le « v » est très bas sur l’illustration).

Sur cette dernière ligne, les mains n'ont pas d'espace pour aller en arrière, alors elles font juste la moitié de leur motif.

[21] Pour le retour, les bras se tendent sur le « v » et font une ponctuation.

[22] Les bras descendent sur l'eau et ponctuent à nouveau.

[23] Les bras continuent de descendre pour aller ponctuer le toit.

[24] Enfin, ils relaxent.



1



2



3



4



5



6



7



8



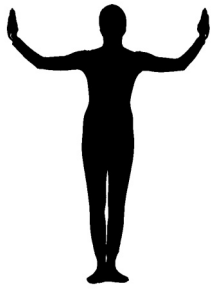
9



10



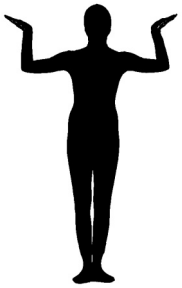
11



12



13



14



15



16



17



18



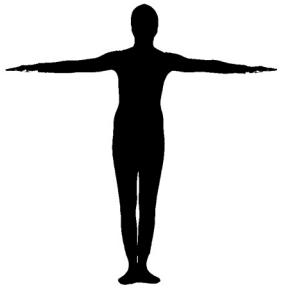
19



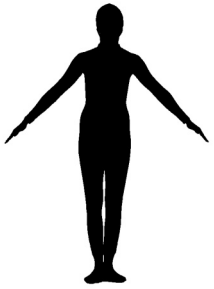
20



21



22



23



24

4. Translations

4.1 Translation latérale

[1] Deuxième position.

[2] Translation de tête sur cou. Le cou incline, mais la tête reste verticale. Le menton trace une minuscule ligne horizontale. Pour les gens qui ont de la peine à trouver ce mouvement, c'est toléré de laisser le menton glisser vers l'avant, contre promesse de le ramener plus tard. L'immobilité de la poitrine est tout aussi importante que la verticalité de la tête.

[3] Pour le retour à la verticale, la tension du cou s'équilibre de deux côtés. C'est possible aussi de frapper la verticale au retour.

[4] Translation de buste sur ceinture. D'abord, l'empreinte des pieds au sol doit être vérifiée. Les jambes font une invisible poussée en rotation extérieure, en poussant aussi un peu comme si elles voulaient faire glisser les pieds vers l'extérieur. Cet ancrage au sol en a pour objectif d'immobiliser le bassin. Il y a des gens qui ont tout naturellement cette solidité du socle. Une fois le socle assuré, il ne reste qu'à ramollir un peu la ceinture et laisser le buste partir en voyage. La ceinture dira clairement où le mouvement doit s'arrêter.

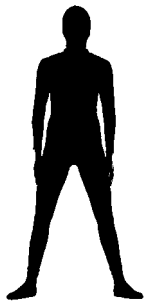
[5] Pour le retour, relaxer la tension d'un côté de la ceinture et laisser les tensions s'équilibrer. C'est possible de trouver la verticale en cherchant le sentiment de tomber sur le socle, autant que celui de monter dans le puits.

[6] Translation de tronc sur jambes, râteau à jambe tendue. Ceci est possiblement le mouvement le plus important du mime. Puisque le tronc est tenu pour le symbole de l'être, bouger le tronc est par conséquent l'action la plus engagée du répertoire. La jambe conforme travaille comme si elle était une pagaie : elle tire contre le sol. Il y a un minuscule mouvement de rotation extérieure qui permet d'engager les muscles en dessous de la jambe (ischiojambiers). Le talon du pied contraire quitte le sol et le pied pousse pour aider à partir le mouvement. Si le départ est un peu lourd, on essaie de garder ce sentiment de lourdeur tout le long du parcours, en résistant au mouvement en même temps qu'on le fait.

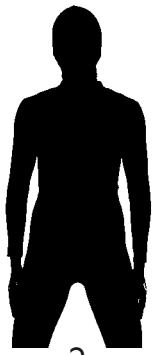
Le tronc se rend à la frontière de l'équilibre. Il y a une qualité morale à s'y rendre. Même si, en centimètres, la différence entre une position stable et une à la limite du possible est petite, c'est pris comme axiomatique que cette différence est toujours visible pour le spectateur jusqu'au troisième balcon. Ne pas se rendre à la limite de l'équilibre est effectivement un des rares péchés du mime. Cela représente non seulement la paresse, mais aussi le manque d'engagement, l'inconscience et la médiocrité. Le minimum acceptable c'est un transfert de poids tel que c'est possible de lever du sol la jambe qui ne porte pas le poids, sans bouger le bassin.

[7] Pour le retour, à nouveau, on fait autant le travail de poussée que de résistance. La jambe qui

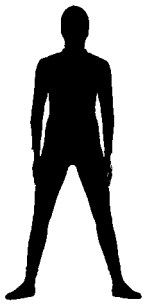
porte le poids pousse, et la jambe qui reçoit le poids résiste, idéalement jusqu'à regagner l'empattement qu'on avait au départ.



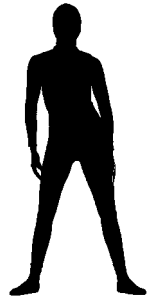
1



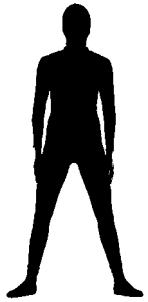
2



3



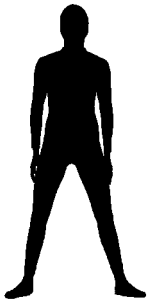
4



5



6



7

4.2 Translation de tronc, quatre modes de succession

« Progressif » veut dire « du plus petit au plus grand ». Dans le cas de la tour Eiffel, cela signifie de la tête aux jambes. « Degressif » veut dire « du plus grand au plus petit », donc des jambes à la tête. Quand je fais cette étude, je pense toujours à la Vénus de Milo de Salvador Dalí.

4.2.1 Progressif-progressif

[1] En deuxième.

[2] La tête translationne sur le cou.

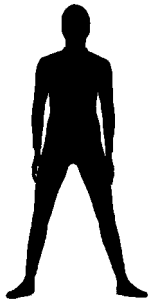
[3] Le buste ainsi dessiné translationne sur la ceinture.

[4] Toute la statue déménage sur les jambes.

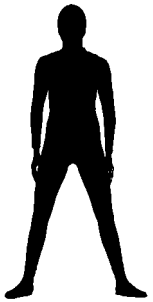
[5] Pour le retour, c'est d'abord la tête et le cou qui retournent tous les deux sur la poitrine.

[6] Après le buste et la ceinture retournent sur le bassin.

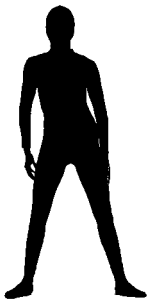
[7] Enfin, le tronc revient sur les jambes.



1



2



3



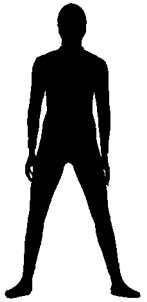
4



5



6



7

4.2.2 Progressif-dégressif

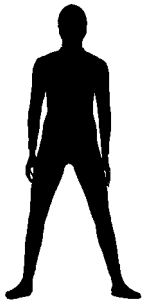
[1] En deuxième.

[2] La tête translationne sur le cou.

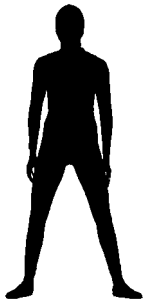
[3] Le buste translationne sur la ceinture.

[4] Le tronc translationne sur les jambes.

[5-6-7] Le retour se fait en revenant sur son chemin, opération que j'appelle « rewind ».



1



2



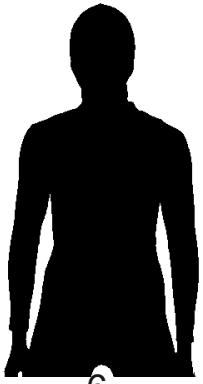
3



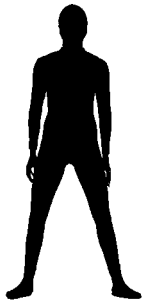
4



5



6



7

4.2.3 Dégressif-progressif

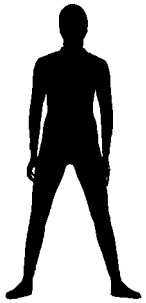
[1] Sur deuxième.

[2] Le tronc translationne sur les jambes.

[3] Sur ce socle déplacé, le buste translationne sur la ceinture.

[4] Sur ce vase, la tête translationne sur le cou. Il y a évidemment une petite hypocrisie dans la translation de tronc par jambes, puisque si on se rend à la frontière de l'équilibre et qu'on rajoute une translation de buste, on devrait tomber. Mais si nous sommes de bons acteurs, nous sommes capables de dire un mensonge tellement beau qu'il devient vrai.

[5-6-7] Pour le retour, « rewind ».



1



2



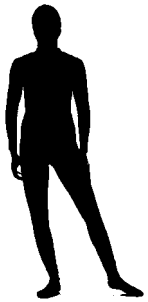
3



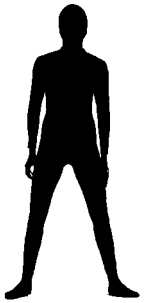
4



5



6



7

4.2.4 Dégressif-dégressif

[1] Sur deuxième

[2] Le tronc translationne sur les jambes, avec l'hypocrisie décrite précédemment.

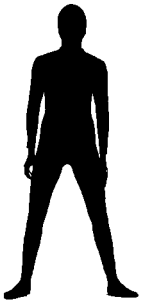
[3] Le buste translationne sur la ceinture.

[4] La tête translationne sur le cou.

[5] Pour le retour, on garde toutes les tensions autour du cou et de la ceinture telles qu'elles sont, et on les déménage pour les placer sur les deux jambes avec le poids réparti à parts égales.

[6] Ensuite, on garde les tensions autour du cou, on relaxe la ceinture, on aligne le sternum au-dessus du nombril.

[7] Enfin, le nez cherche à s'aligner sur le sternum.



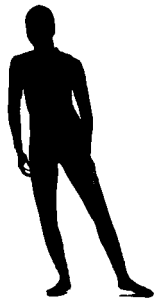
1



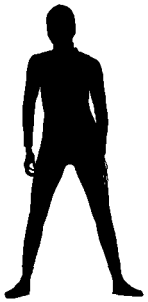
2



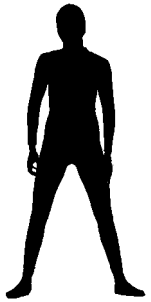
3



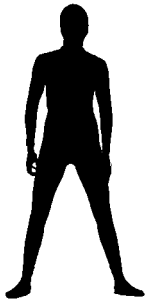
4



5



6



7

5. Contredites

5.1. Contredite latérale

Ceci est une étude de contredites faites avec des segments linéaires. Un segment composé bouge dans une direction et, après, un segment en haut, plus petit, bouge dans la direction contraire.

L'étude comporte trois difficultés : le jeu de charnières, la prise de référence sur un segment qui n'est pas vertical, et la tenue sur une ligne de segments composés.

Il y a au moins quatre façons d'arranger les angles d'une contredite. La première, peut-être la plus facile à exécuter, consiste à porter les deux angles à leur maximum. Une deuxième option est de placer l'angle du segment en bas pour permettre au segment d'en haut d'atteindre la verticale. Le standard de la pratique à l'école Omnibus était la troisième façon : placer l'angle du segment en bas de telle sorte que le segment d'en haut puisse dépasser légèrement la verticale. Finalement, c'est aussi possible de placer la ligne imaginaire entre le haut du segment d'en haut et le bas du segment d'en bas sur la verticale.

La séquence de la gamme est la suivante :

[1] Sur deuxième.

[2] Inclinaison latérale du marteau.

[3] Contredite de la tête de l'autre côté.

[4-5] Pour le retour, rétabli de tête sur cou, puis rétabli de marteau sur vase.

Après on rajoute la poitrine au segment d'en bas et le cou au segment d'en haut. Ce qui donne :

[6] Buste latéral.

[7] Contredite par marteau de l'autre côté.

[8-9] Pour le retour, le marteau se rétablit sur la poitrine, puis le buste se rétablit sur le poisson.

[10-11] Torse latéral contredit par buste vers l'autre latéral.

[12-13] Pour le retour, rétabli de buste sur ceinture et rétabli de torse sur socle.

[14-15] Tronc conforme contredit par torse.

[16] Au retour, le torse se rétablit sur le tronc. Notez l'erreur d'exécution dans l'image : les épaules ne sont pas tout à fait sur le bassin. Il y a une petite translation.

[17] Ensuite, rétabli de tronc sur jambes.

[18-19] Tronc contraire contredit par torse.

[20-21] Au retour, le torse se rétablit sur le tronc, ce qui est suivi d'un rétabli de tronc sur jambes.

[22-23] Double tronc contredit par torse.

[24-25] Rétabli de torse sur tronc et rétabli de tronc sur jambes.

[26-27] Tour Eiffel appui fléchi contredite par tronc contraire.

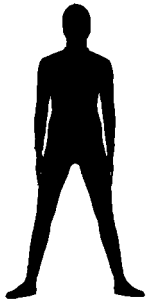
[28-29] Rétabli de tronc sur jambes, puis retour de la tour Eiffel sur la verticale.

[30-31] Tour Eiffel simili contredite par tronc conforme.

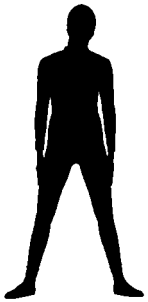
[32-33] Au retour, tronc rétablit sur jambes puis tour Eiffel sur verticale.

[34-35] Tour Eiffel absolute par tronc contraire.

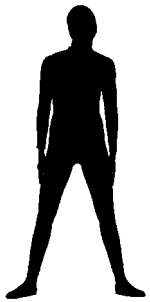
[36-37] Au retour, tronc rétablit sur jambes puis tour Eiffel sur verticale.



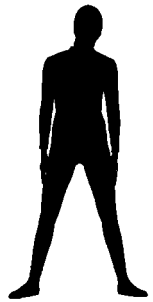
1



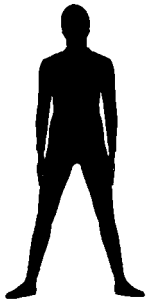
2



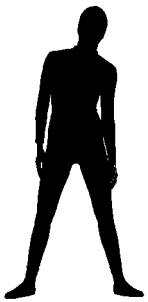
3



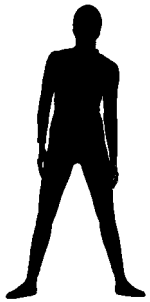
4



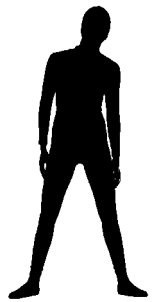
5



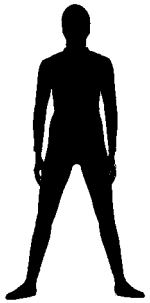
6



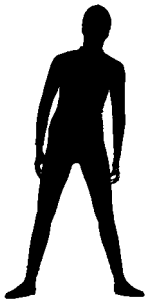
7



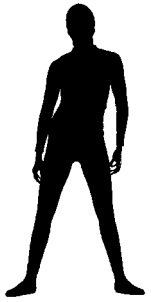
8



9



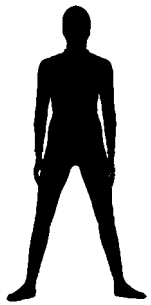
10



11



12



13



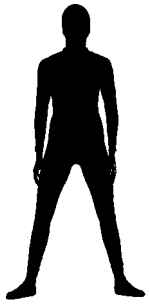
14



15



16



17



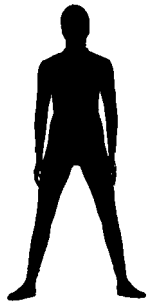
18



19



20



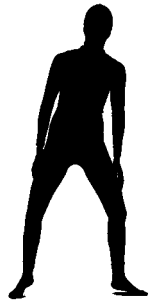
21



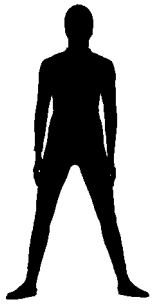
22



23



24



25



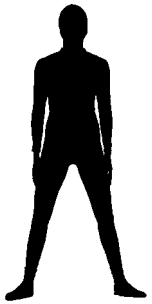
26



27



28



29



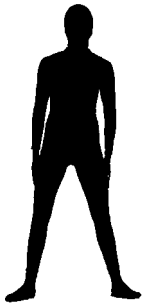
30



31



32



33



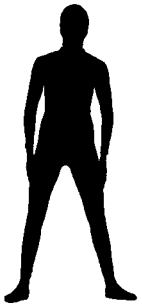
34



35



36



37

5.2 Contredite en rotation

[1] Sur deuxième.

[2] Rotation de buste sur un côté.

[3] Contredite de buse par tête de l'autre côté.

[4-5] Rétabli progressif au retour : tête sur poitrine et cou (sur le huitième de tour), puis buste sur vase (sur le frontal).

[6] Rotation de double tronc.

[7] Contredite de tronc par buste.

[8] Rétabli de buste sur bassin et ceinture.

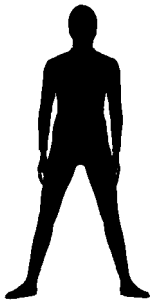
[9] Rétabli de tronc sur jambes.

[10] Tour Eiffel avançante.

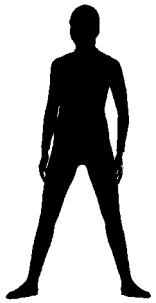
[11] Contredite par double tronc.

[12] Rétabli de tronc sur jambes.

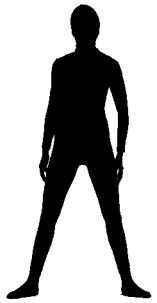
[13] Rétabli de la tour Eiffel sur le frontal.



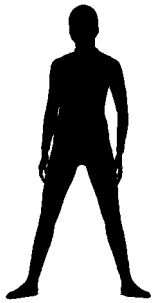
1



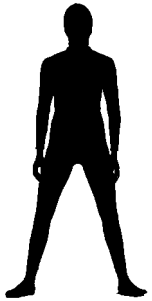
2



3



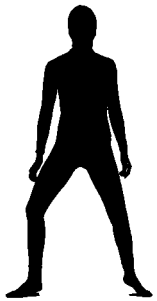
4



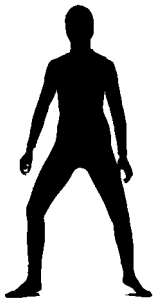
5



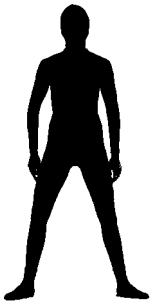
6



7



8



9



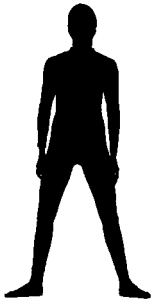
10



11



12



13

5.3 Contredite triple, trois par trois

« Trois par trois » indique que les segments ont des angles sur trois dimensions et que les contredites se font sur les trois dimensions.

Cela suggère, comme c'est bien le cas, que c'est possible d'avoir deux blocs, chacun avec des angles en trois dimensions, mais avec des contredites seulement sur une ou deux dimensions, voir par exemple le cas des belles courbes de tronc.

Dans le cas de trois par trois, les mêmes considérations au sujet des angles expliqués sur la contredite latérale s'appliquent. Le standard, c'est chercher à placer le segment d'en bas de façon à ce que le segment d'en haut puisse dépasser légèrement le frontal sur la rotation, la verticale sur le latéral et la verticale sur la profondeur.

Par contre, vu qu'on n'a qu'un couple de vertèbres pour créer des angles sur trois dimensions, il y a une difficulté supplémentaire à jouer la charnière entre le bloc et le vertébré juste en bas.

Deux stratégies opposées proposent deux solutions différentes à ce problème. La première privilégie la propreté de la ligne du vertébré ; alors on diminue tous les angles pour que ce soit possible de garder le vertébré le plus rectiligne possible et aligné avec le bloc d'en bas. La deuxième stratégie (celle illustrée) privilégie les angles grands et clairs et renonce à garder le vertébré rectiligne ou aligné. Le vertébré est libéré pour se mettre au service du placement du segment d'en haut dans l'espace et on lui pardonne s'il n'est pas aligné.

La séquence de triples illustrés est la suivante :

5.3.1 Tête et buste

[1] Sur deuxième.

[2] Buste droite droite arrière.

[3] Contredite de buste par tête, gauche gauche avant.

[4] Rétabli de tête sur poitrine et cou.

[5] Rétabli de buste sur poisson.

[6] Buste gauche gauche arrière.

[7] Contredite de buste par tête droite droite avant.

[8-9] Retour.

[10] Buste droite gauche arrière.

[11] Contredite de buste par tête gauche droite avant.

[12-13] Retour.

[14] Buste gauche droite arrière.

[15] Contredite de buste par tête droite gauche avant.

[16-17] Retour.

[18] Buste droite droite avant.

[19] Contredite de buste par tête gauche gauche arrière.

[20-21] Retour.

[22] Buste gauche gauche avant.

[23] Contredite de buste par tête droite droite arrière.

[24-25] Retour.

[26] Buste droite gauche avant.

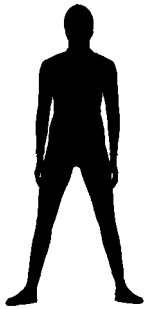
[27] Contredite de buste par tête gauche droite arrière.

[28-29] Retour.

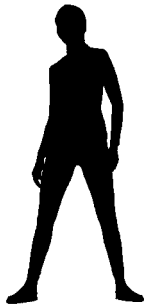
[30] Buste gauche droite avant.

[31] Contredite de buste par tête droite gauche arrière.

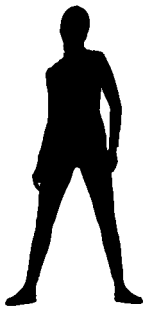
[32-33] Retour.



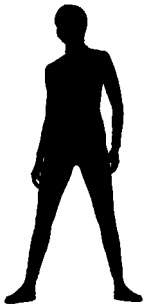
1



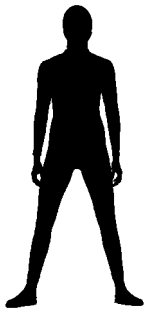
2



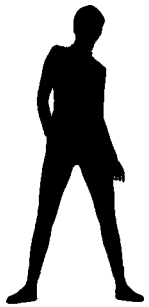
3



4



5



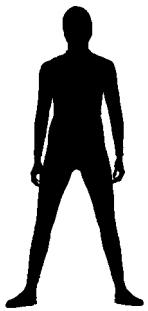
6



7



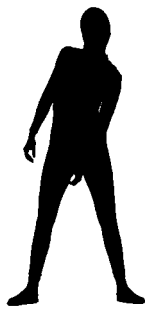
8



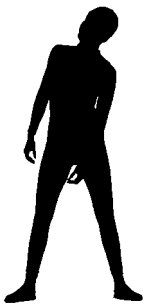
9



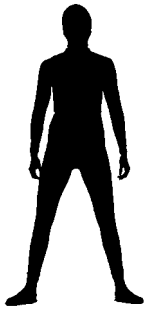
10



11



12



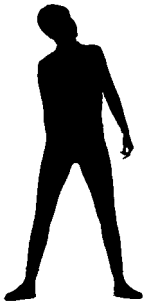
13



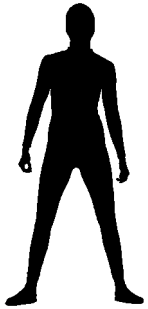
14



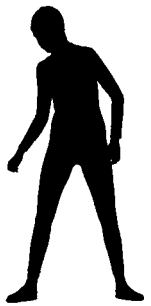
15



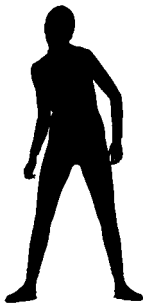
16



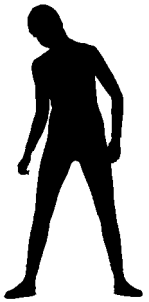
17



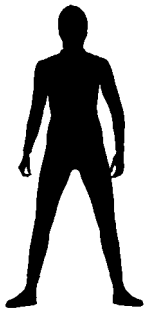
18



19



20



21



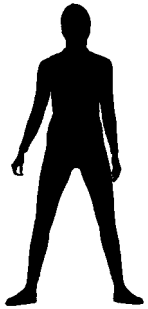
22



23



24



25



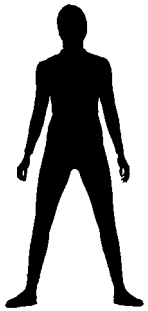
26



27



28



29



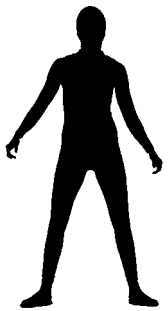
30



31



32



33

5.3.2 Tronc et buste

La même séquence est exécutée avec le tronc et le buste.

[1-4] Sur deuxième, tronc conforme à droite droite arrière, contredit par buste gauche gauche avant, suivi de rétable de buste sur poisson et rétabli de tronc sur la verticale.

[5-8] Tronc à gauche gauche arrière, contredit par buste.

[9-12] Tronc à droite gauche arrière, contredit par buste

[13-16] Tronc gauche droite arrière, contredit par buste

[17-20] Tronc droite droite avant, contredit par buste

[21-24] Tronc gauche gauche avant, contredit par buste.

[25-28] Tronc droite gauche avant, contredit par buste.

[29-32] Tronc gauche droite avant contredit par buste.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



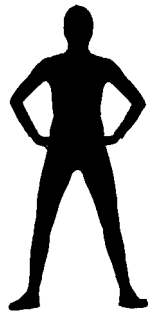
21



22



23



24



25



26



27



28



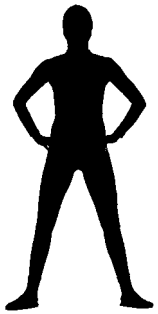
29



30



31



32

5.4 Double contredite latérale

[1] Sur deuxième.

[2] Tronc conforme à droite.

[3] Tronc contredit par buste à gauche.

[4] Double contredite par tête à droite.

[5] Rétabli de tête sur poitrine et cou.

[6] Rétabli de buste sur ceinture et bassin.

[7] Rétabli de tronc sur jambes, deuxième.



1



2



3



4



5



6



7

5.5 Double contredite, triple rétabli (introduction à la gamme de Thomas)

[1] Sur une deuxième assez petite pour que la tour Eiffel incline à la limite de l'équilibre sans décoller le grand orteil du pied contraire...

[2] Tronc conforme à droite.

[3] Buste à gauche.

[4] Tête à droite.

[5] Rétabli de tronc ainsi dessiné sur jambes (sur la ligne du « v »)

[6] Rétabli de buste ainsi dessiné sur ceinture sur le « v » à gauche. Notez que ce « v » prend référence sur le bassin qui est déjà incliné. Alors il n'est pas le même « v » que celui qui prend référence sur le plancher.

[7] Rétabli de tête sur cou, sur le « v » à droite. Notez encore que ce « v » prend référence sur la poitrine qui, à son tour, dépasse légèrement la verticale.

Pour le retour, « rewind » progressif.

[8] Le cou s'aligne avec la poitrine.

[9] La ceinture s'aligne avec le bassin.

[10] Le bassin revient sur les deux jambes.

[11] La tête revient sur le cou et la poitrine pour recomposer le buste.

[12] Le buste revient sur la ceinture et le bassin pour recomposer le tronc.

[13] Le tronc revient sur la verticale.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13

6. Compensations

Parmi les mouvements de mime, c'est probablement la compensation (aussi appelée « compensée ») qui est la plus proche d'un mouvement naturel. Pendant une compensation, un segment bouge et simultanément un segment voisin bouge dans la direction contraire. Dans la vie quotidienne, les compensations en rotation sont essentielles à l'équilibre de la marche. L'instinct de garder la tête verticale mène aussi à des compensations en latérale et sur les trois plans de l’espace (latéral, rotation et profondeur). Toutes les considérations à propos des angles mentionnés pour les contredites s'appliquent aussi aux compensations.

6.1 Compensée latérale à sommet fixé

[1] Sur première.

[2-5] Compensation latérale de tête par bouteille. Le « sommet » est pris non à la couronne, mais en haut du front, à la naissance des chevaux pour ceux qui en ont. Changement de latérales autant de la bouteille que de la tête (donc compensation) trois fois.

[6] Rétabli de cou sous tête.

[7-10] Compensation de marteau par vase trois fois.

[11] Rétabli de poitrine sous marteau. Si nécessaire, pousser l'ensemble du corps un peu plus loin sur la latérale, pour compenser le poids de la poitrine qui revient vers le centre, et rester ainsi à la frontière de l'équilibre. Ce petit manège doit être dissimulé autant que possible. Ça aide d'imaginer que personne ne nous voit.

[12-15] Compensation de poitrine par poisson.

[16] Rétabli de ceinture sous buste. Le socle peut être repoussé un peu encore vers le côté s'il le faut.

[17-20] Compensé de socle par torse.

[21] Rétabli de bassin conforme sous torse.

[22-25] Compensation de tronc par jambes.

[26] Changement de jambes vers tronc contraire. Le torse coule verticalement, avec échange de talons et de flexion de genoux.

[27-30] Compensation de tronc par jambes.

[31] Changement de jambes vers double tronc.

[32-35] Compensation de tronc par jambes.

[36-38] Bien que la gamme de compensations à proprement parler finisse ici, j'aime ajouter quelques changements de tour Eiffel latérale à sommet fixé à la fin. Comme la tour est un seul segment et qu’il n'en reste pas d’autres pour compenser, il faudrait que la planète bouge pour continuer la gamme. Je fais les tours Eiffel avec l'espoir que peut-être un jour la planète viendra

faire la gamme avec moi.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38

6.2 Suite progressive de compensations

Si, dans la gamme précédente, tous les segments restent rectilignes et les angles sont ajustés pour que le sommet reste au-dessus des talons, dans cette gamme-ci, le segment d'en haut accumule les inclinaisons latérales en courbe et les angles des latérales sont tous au maximum. À la fin du mouvement, il y a donc l'insecte annelé de tronc, compensé par les jambes.

[1] Sur deuxième.

[2] Latérale de tête à droite.

[3] Cou à droite au maximum et simultanément la tête change vers la gauche, donc compensation.

[4] Poitrine à droite. Simultanément, le cou change vers la gauche et la tête garde l'avance qu'elle avait sur le cou. Donc compensation de poitrine par insecte annelé de marteau.

[5] Ceinture à droite et simultanément insecte annelé de poitrine à gauche.

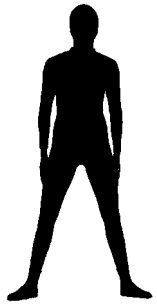
[6] Bassin conforme à droite compensé par insecte annelé de torse à gauche.

[7] Changement de jambes vers bassin contraire.

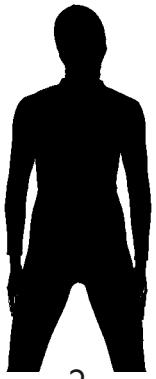
[8] Jambes à droite compensées par insecte annelé de torse à gauche.

La suite de compensées finit ici, mais un répertoire entier de variations sur le dynamisme des segments et sur le dialogue avec les bras a été créé sur le corps de George Molnar. Le film est disponible sur internet.

À Omnibus, le protocole de bras pratiqué était simplement d'ajouter les bras sur l'eau avec le buste, « il pleut » du côté du creux et « ersatz » du côté de la bosse; et pour le retour, la main droite avance sur l'avant-bras et mime la prise d’un fil pour tirer toute la tour Eiffel. La ficelle provoque une montée de la tour et un supplément d'inclinaison vers la gauche. La main lâche le fil et les segments tombent dégressivement sur la deuxième.



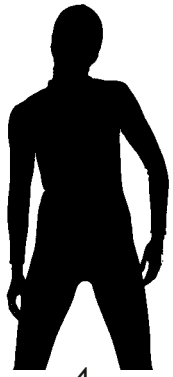
1



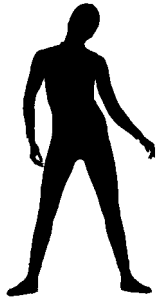
2



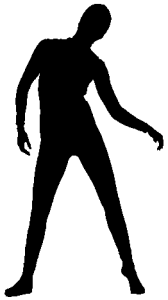
3



4



5



6



7



8

6.3 Suite dégressive de compensations

Pour cette étude, la courbe insecte annelé du tronc est formée à partir du bas et les segments rectilignes en haut tombent un à un dans la courbe à mesure que le poids se déplace petit à petit vers la latérale.

[1] Sur deuxième. Dans ce cas, une deuxième très grande est convenable.

[2] Contredite de jambes par double tronc.

[3] Le poids continue à se déplacer vers le côté par flexion de genou conforme. Le torse résiste et se trouve sur l'autre latérale.

[4] Le poids continue son voyage, le genou continue à plier et le buste tombe sur la latérale.

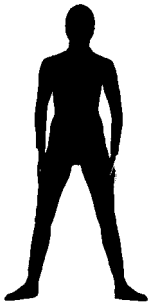
[5] Une fois de plus, flexion de genou, jambes vers un côté, tandis que le cou tombe sur l'autre côté.

[6] La flexion de genou arrive aussi loin que la force du mime le permet et la tête tombe dans l'insecte annelé.

[7] Pour le retour, faire disparaître les bras.

[8-9-10] Le bras du côté de la concavité apparaît et joue un mécanisme de train d'atterrissage d'avion, qui pousse la tour davantage vers la latérale.

[11-12-13-14] La tension lâche partout et les segments tombent dégressivement sur la deuxième.



1



2



3



4



5



6



7



8



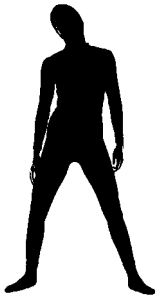
9



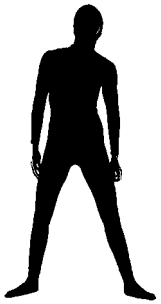
10



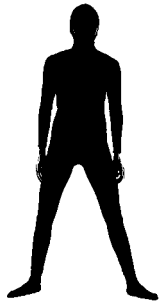
11



12



13



14

6.4 Compensation en double latéral (La Madrague)

Cette étude est délicieuse à jouer.

Elle se fait sur la première position. Tous les vertébrés se ramollissent, mais chacun va céder sur un côté différent à celui du voisin. Les blocs chutent donc dans des latérales opposées.

À Omnibus, on faisait ce mouvement (en effet, c'est un seul mouvement !) en chantant « La Madrague » comme Brigitte Bardot. On jouait la paresse.

Au retour, les vertébrés regagnent la posture verticale en gardant la douceur et la mollesse. On se tend seulement autant que nécessaire pour être capable de se ramollir à nouveau.

[1] Sur première.

[2] Bassin contraire à droite compensé par buste à gauche compensé par tête à droite.

[3] Rétabli général sur la verticale.

[4] Miroir de l'autre côté.

[5] Rétabli général sur la verticale.

Et on recommence.



1



2



3



4



5

6.5 Suite de compensés et rétablis (gamme de Thomas)

Ceci est la suite au double contredite, triple rétabli déjà décrit. Les positions de blocs dans l'espace sont identiques. C'est seulement le chemin pour s'y rendre qui change. Les trois blocs bougent toujours en même temps, autant pour les compensés que pour les rétablis. De même pour le retour.

[1] Sur petite deuxième.

[2] Compensée de tête par bouteille.

[3] Rétabli de tour Eiffel sur le « v », avec flexion du pied qui ne porte pas le poids.

[4] Relevé.

[5] Descente.

[6] La base du gros orteil revient par terre, ficelle de tête. La tête revient en contredite de bouteille.

[7] Retour général à la verticale.

[8] Compensée de marteau par vase.

[9] Rétabli de tour Eiffel sur le « v », avec flexion du pied qui ne porte pas le poids.

[10] Relevé.

[11] Descente.
[12] La base du gros orteil revient par terre, ficelle de marteau. Le marteau revient en contredite de vase.

[13] Retour général à la verticale.

[14] Compensée de buste par poisson.

[15] Rétabli de tour Eiffel sur le « v », avec flexion du pied qui ne porte pas le poids.

[16] Relevé.

[17] Descente.

[18] La base du gros orteil revient par terre, ficelle de buste. Le buste se remet en contredite de poisson.

[19] Retour général à la verticale.

[20] Compensée de torse par socle.

[21] Rétabli de tour Eiffel sur le « v », avec flexion du pied qui ne porte pas le poids.

[22] Relevé.

[23] Descente.

[24] La base du gros orteil revient par terre, ficelle de torse. Le torse se remet en contredite de socle.

[25] Retour général à la verticale.

[26] Compensée de tronc conforme par jambes. Le

pois se pose sur la jambe dont le talon lève, tandis que l'autre jambe reste en extension, le pied entier au sol.

[27] Rétabli de tour Eiffel sur le « v », avec flexion du pied qui ne porte pas le poids.

[28] Relevé.

[29] Descente.

[30] La base du gros orteil revient par terre, ficelle de tronc. Le tronc se remet en contredite de jambes.

[31] Retour général à la verticale.

[32] Compensée de tronc contraire par jambes. La jambe qui porte le poids reste tendue, alors que l'autre rotationne en-dehors. Le genou fléchit et le talon lève un petit peu du sol.

[33] Rétabli de tour Eiffel sur le « v », avec flexion du pied qui ne porte pas le poids.

[34] Relevé.

[35] Descente.

[36] La base du gros orteil revient par terre, ficelle de tronc. Le tronc se remet en contredite de jambes.

[37] Retour général à la verticale.
[38] Compensée de double tronc par jambes, deux jambes en extension, les deux talons hors du sol.

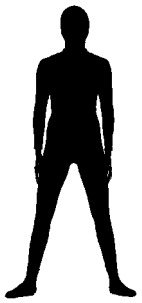
[39] Rétabli de tour Eiffel sur le « v », avec flexion du pied qui ne porte pas le poids.

[40] Relevé.

[41] Descente.

[42] La base du gros orteil revient à terre, ficelle de tronc. Le tronc se remet en contredite de jambes.

[43] Retour général à la verticale.



1



2



3



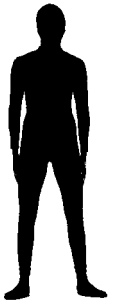
4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43

7. Jeux de pieds

7.1 Suppression de point d'appui

Voici quelque chose que les mimes pratiquent et que les danseurs généralement ne pratiquent pas : se mettre en état de chute libre.

« Suppression de point d'appui » veut dire, dans sa version la plus simple, lever un pied qui porte du poids et se laisser tomber. Il y a bien sûr quelques artifices importants à y ajouter. Premièrement, après un petit instant, le pied vient se replacer quelque part au sol. Deuxièmement, l'accélération de la gravité n'étant pas tout à fait assez grande pour donner l'effet de chute recherché dans le petit espace dont on dispose, c'est souvent nécessaire de se propulser soi-même vers le vide, tout en cultivant l'illusion d'une chute naturelle. Troisièmement, on ne tombe pas du tout, comme c'est le cas dans la gamme. Le danger de tomber suffit.

[1] Sur deuxième.

[2] Un pied quitte le sol. Il reste en l'air assez de temps pour se faire prendre en photo, puis il revient au sol sur quart de relevé, flexion de genou et légère torsion vers l'extérieur. Il peut revenir sur l'empreinte ou s'approcher un petit peu du centre. Plus le mime est jeune, plus haut le pied doit lever. Le parcours du pied dans l'espace n'est pas codifié. Il se passe en général trop vite pour qu'on puisse le voir et l'œil du spectateur devrait être porté ailleurs. J'essaie de lever le pied directement vers le haut; si le parcours est très petit, c'est aussi possible de faire partir le pied comme s'il allait donner un coup dans la fesse. Tant que le pied, une fois reposé au sol, n'attire pas l'attention, ça va.

[3] Retour sur deuxième. Le pied lève à nouveau et se refait prendre en photo. Ricardo Léal appelait ce genre de retour « restitution ».

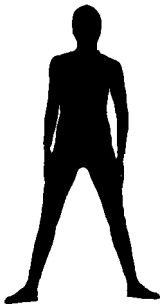
[4] Le pied quitte le sol, reste immobile un peu et se repose directement sur le fil à plomb.

[5] Retour sur une deuxième modeste. Voir indication ci-bas.

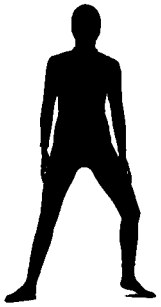
[6] Tour Eiffel à sommet fixé. Le pied lève, attend un peu et va se placer directement à côté de l'autre, en première, emportant avec lui le reste de la tour Eiffel qui se retrouve inclinée à la limite de l'équilibre. La grandeur de la deuxième est ajustée pour arriver pile à la tour inclinée. Le haut du front reste fixe là où il se trouvait au début.

[7] Retour sur deuxième.

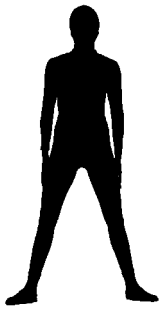
Recommencer avec l'autre jambe, puis sur une quatrième et sur l'autre quatrième.



1



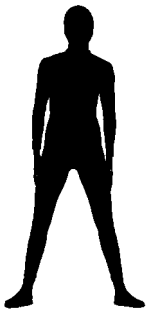
2



3



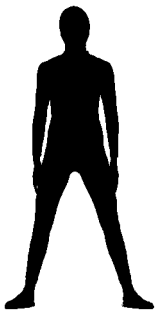
4



5



6



7

7.2.1 Suite de chassés avec translations du tronc en latéral

Dans le chassé, une jambe porte tout le poids et l'autre vient le lui voler. Idéalement, le tronc ne bouge pas d'un poil. La séquence est la suivante :

[1] Sur une deuxième, transport de tronc par jambes (ou suppression de point d'appui) pour avoir tout le poids sur une seule jambe.

[2] La jambe qui ne porte pas le poids se place sur le fil à plomb à toute vitesse et « vole » ainsi le poids.

[3] La jambe libérée part vers la périphérie (dans ce cas vers le côté) aussi vite que possible.

[4-5-6-7] Une fois la jambe chassée, le tronc reprend son transport et, rendu à la limite de l'équilibre, un nouveau chassé s'enchaîne.

Recommencer sur l'autre côté. C'est possible de faire des changements de direction en enchaînant deux chassés ou deux transports du tronc. Recommencer sur le plan de la profondeur.

Dans un monde idéal, le tronc se déplace dans l'espace à vitesse constante. Le chassé est, dans l'imagination, intemporel et adimensionnel, comme un point dans le plan cartésien.



1



2



3



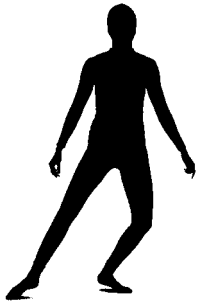
4



5



6



7

7.2.2 Suite de pas de lion et transports du tronc en latéral

Le pas de lion est un cousin proche du chassé. La suite de changement de racines y est inversée : la jambe qui porte le poids décampe en premier, dans ce cas vers le côté, et après, l'autre jambe exécute une suppression de point d'appui pour capturer le poids.

[1] Sur deuxième, suppression de point d'appui avec la jambe contraire à la direction du transport.

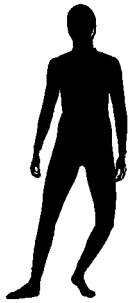
[2] Transport de tronc par jambes jusqu'à la limite de l'équilibre.

[3] Suppression de point d'appui et la jambe se replace en deuxième.

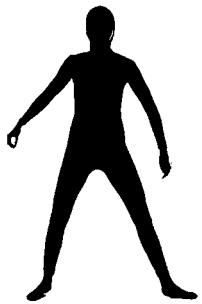
[4-12] Recommencer.



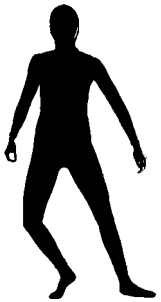
1



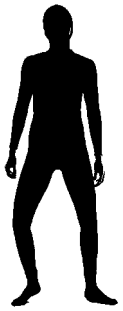
2



3



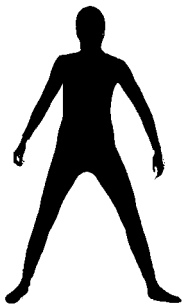
4



5



6



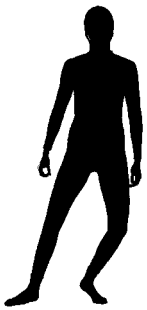
7



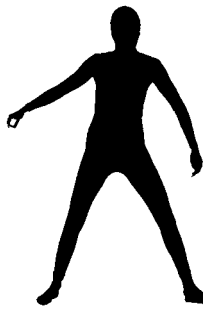
8



9



10



11



12

7.2.3 Suite de chassés avec translations du tronc en profondeur

[1] À partir de première, demi-plié puis tendu avant.

[2] Transport de tronc par jambes, c'est-à-dire que le poids voyage vers l'avant, jusqu'au moment où la jambe arrière est libre.

[3-4] Fulgurante, la jambe arrière rentre en dessous du bassin et capture le poids, alors que la jambe avant fait à nouveau son tendu. Idéalement, il n'y a pas de changement de niveau pendant le chassé, ni d’interruption visible du voyage vers l'avant.

[5-10] On recommence.

Si on ne voyait pas les jambes, le mime serait en train d'avancer à vitesse constante, comme assis dans un kayak qui flotte sur un doux courant.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

7.3 Développé antenne d'escargot

[1] Sur première.

[2] Transport de tronc par jambes en tchoc, très soudain, presque comme si c'était une chute.

[3-4] En résonnance, la jambe libérée lève, comme en sortant le pied d'une botte de 30 œillets, et commence à se rétablir sur une des lignes, c'est-à-dire exécute le développé à proprement parler.

[5] Une pichenotte avant d'arriver à l'extension pleine, la jambe fait une rétraction en antenne d'escargot. Immobilité. Laisser retomber la poussière.

[6-7] La jambe rentre dans une botte de 45 œillets et le tronc revient très visiblement se placer sur les deux jambes.

Recommencer sur la même ligne avec l'autre jambe.

La séquence des lignes est typiquement :

[1-7] Avant.

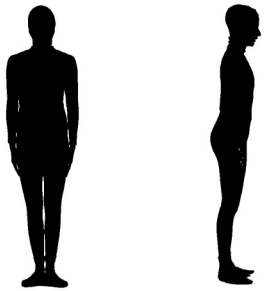
[7-13] Huitième de tour.

[13-19] Quart de tour (deuxième).

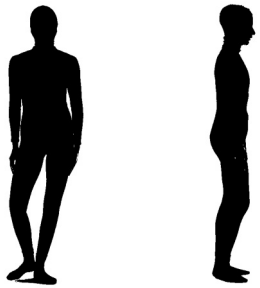
[19-25] Trois huitièmes de tour.

[25-32] Arrière.

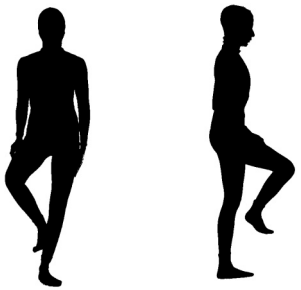
Puis les mêmes lignes dans l’ordre inversé.



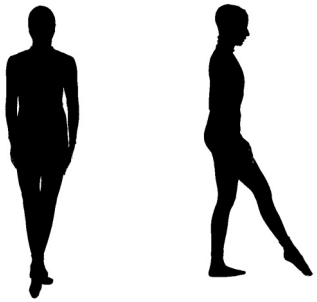
1



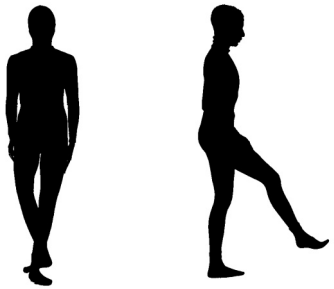
2



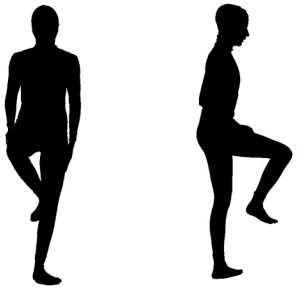
3



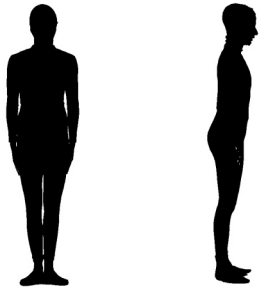
4



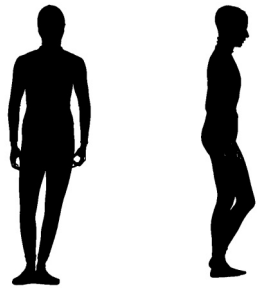
5



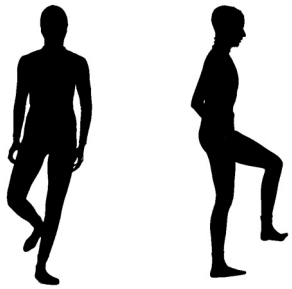
6



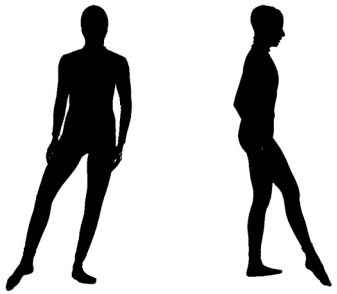
7



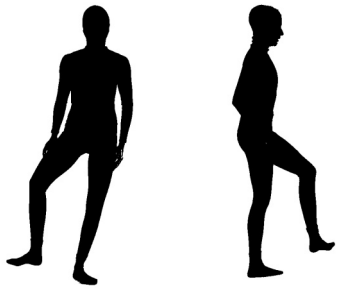
8



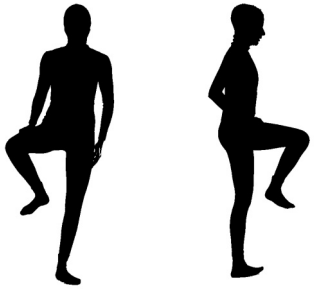
9



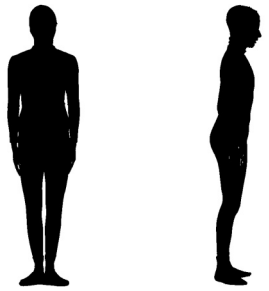
10



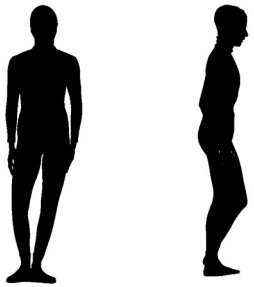
11



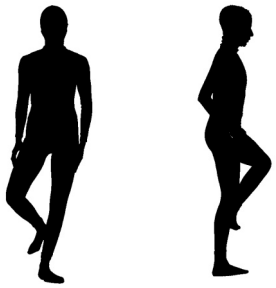
12



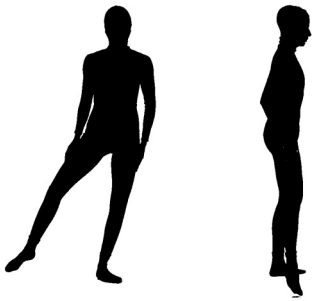
13



14



15



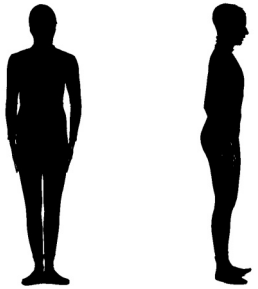
16



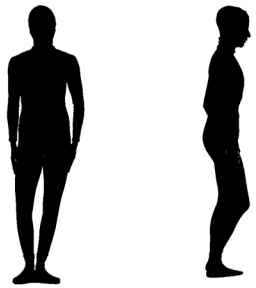
17



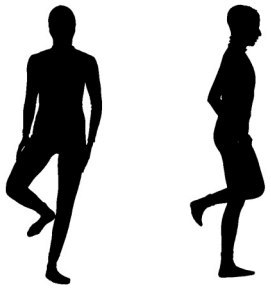
18



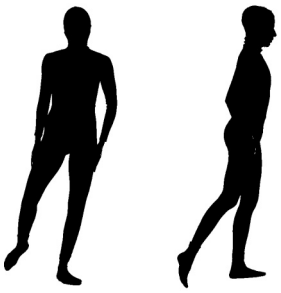
19



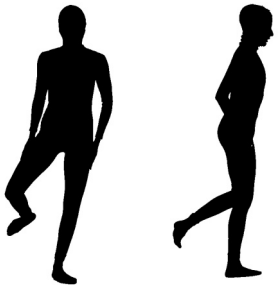
20



21



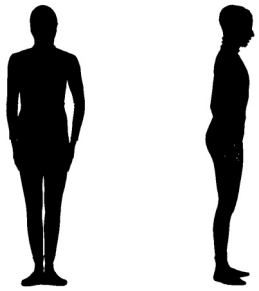
22



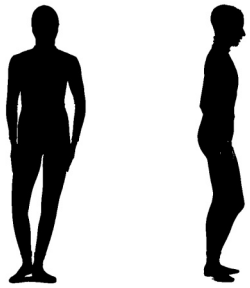
23



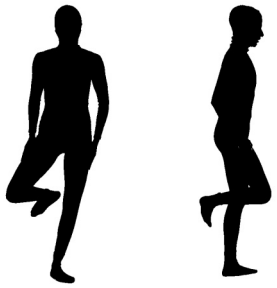
24



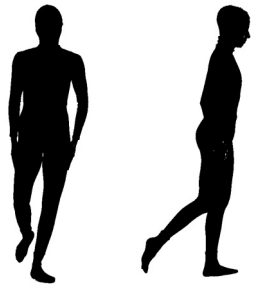
25



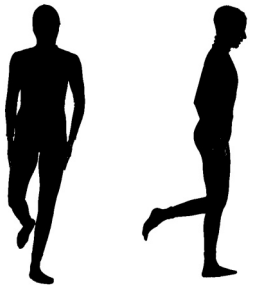
26



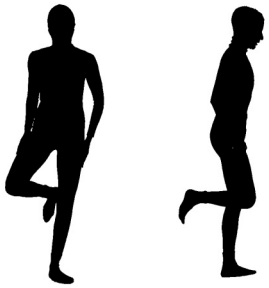
27



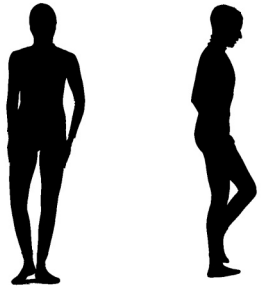
28



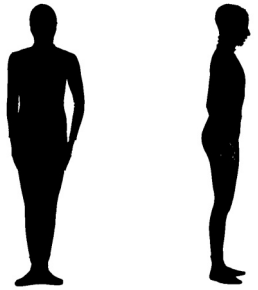
29



30



31



32

7.4 Petit battement tendu

Si le développé montre et exagère le transport du poids de deux jambes à une seule jambe et de même au retour, le tendu s'entête à le cacher à l'aller.

[1] Sur première.

[2-3] Une jambe s'affirme lentement au sol et s'allonge sur le puits pour essayer de capturer le poids, sans pourtant déplacer le tronc. Le poids monte sur l'intérieur d'une des jambes, imaginairement sur la ligne où les jambes se touchent l'une et l'autre. Le spectateur se rend compte que quelque chose se passe, mais pas que le poids est en train de bouger vers le côté.

[4] Dès que possible, la jambe « libérée » qui, en réalité, porte encore un peu de poids sort chercher sa ligne. En cours de route, pendant que le public est occupé à voir le dégagement du pied, le changement de poids est complété.

[5] La jambe qui bat ne se rend jamais à destination. Un instant avant l'arrivée, par surprise, la jambe et le pied plient autour de leur ligne, en antenne d'escargot. Immobilité.

[6-7-8] Le retour est le même que celui du développé : rentrer le pied dans le puits, avec le poids qui revient sur les deux jambes.

[9-32] Refaire la même ligne avec l'autre jambe et visiter toutes les lignes listées pour la gamme précédente.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32

7.5 Échange de genoux en causalité bâton et ficelle

[1] Sur deuxième, une jambe en extension et l'autre en flexion. Cette dernière est en quart de relevé et petite rotation extérieure.

[1-6] Bâton : un bâton imaginaire est attaché entre les deux genoux, alors quand le genou fléchi se tend, il pousse l'autre et le force à fléchir à son tour.

[7-12] Ficelle : les genoux sont attachés avec un fil imaginaire. Le genou tendu a l'initiative et, en se tendant, tire sur l'autre genou pour démarrer l'échange.

Enchaîner des suites de bâtons, des suites de ficelles, puis des bâtons et ficelles en alternance.



1



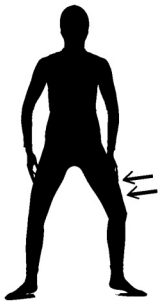
2



3



4



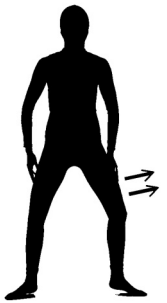
5



6



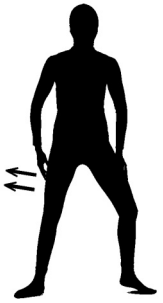
7



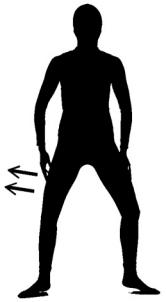
8



9



10



11



12

7.6 Changements de racines

À la différence des suppressions de point d'appui, où le danger fait partie du jeu, les changements de racines se font sans drama.

On passe d'un placement de racines à l'autre comme si l'on regardait des diapos.

7.6.1 Par huitièmes

Il y a deux possibilités pour le parcours des pieds. Dans la première (illustrée ci-bas) les pieds tracent le cercle périphérique en rond de jambe. L'autre façon de faire est de ramener le pied en dessous du centre de gravité, puis d'attaquer la position finale, comme si on faisait le tour d'une balle de soccer.

[1] Sur quatrième pied droit avant.

[2] Le pied droit a d'abord l'initiative. Il rentre un peu vers le centre et avance à nouveau pour se placer sur le huitième de tour.

[3] Le pied gauche rentre un peu vers le centre et attaque le cinq huitièmes.

[4] Un moment d'attente permet de se faire prendre en photo, dans cette position stable et sans danger.

[5] Pied droit à la deuxième.

[6] Pied gauche à la deuxième.
[7] Photo.

[8] Pied droit aux trois huitièmes.

[9] Pied gauche aux sept huitièmes.

[10] Photo.

[11] Pied droit arrière.

[12] Pied gauche avant.

[13] Photo

Et refaire les mêmes mouvements en miroir, avec le pied gauche qui commence chaque changement de racines.

[14-15] Changement de racines. Pied gauche au sept huitièmes, pied droit au trois huitièmes. Photo.

[16-17] Changement de racines. Pieds à la deuxième. Photo.

[18-19] Changement de racines. Pied gauche au cinq huitièmes, pied droit au un huitième. Photo.

[20-21] Changement de racines. Pieds à la quatrième. Photo.

Les pieds bougent si vite que le tronc n'a le temps de rien faire. Dans un monde idéal, on ne verrait pas les pieds changer de place; on les verrait juste apparaître dans leur nouveau domicile.



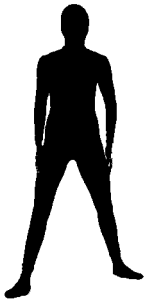
1



2



3



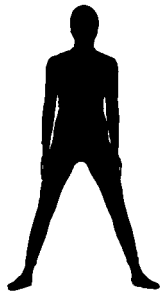
4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



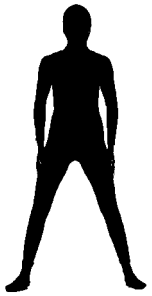
14



15



16



17



18



19



20



21

7.6.2 Par quarts

Le parcours du pied est toujours un peu courbé. Il revient vers le centre et repart vers la périphérie comme s'il traçait le contour d'une balle de plage placé entre le point de départ et le point d'arrivée.

[1] Sur quatrième pied droit avant.

[2] Changement de racines. Pied droit à la deuxième, pied gauche à la deuxième.

[3] Photo.

[4] Changement de racines. Pied droit arrière, pied gauche devant.

[5] Photo.

Et refaire les mêmes mouvements en miroir, avec le pied gauche qui commence chaque changement de racines.

[6] Changement de racines. Pied gauche à la deuxième, pied droit à la deuxième.

[7] Photo.

[8] Changement de racines. Pied gauche à l'arrière, pied droit à l'avant.

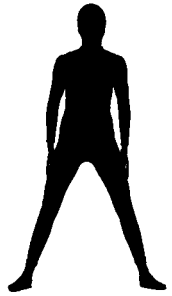
[9] Photo.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

7.6.3 Par demi-périphériques

7.6.3.1 D'une quatrième à l'autre

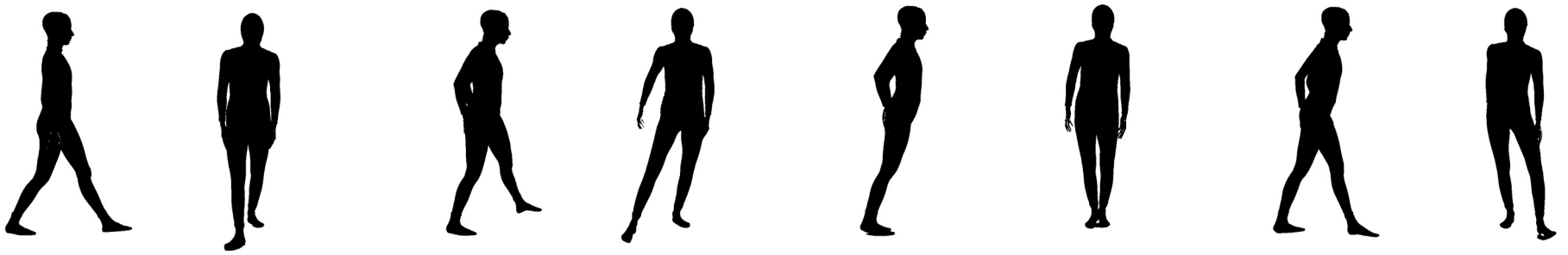
[1] Sur quatrième pied droit avant.

[2-3] Le pied droit va joindre le gauche en arrière.

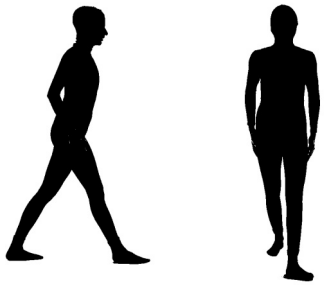
[3-4-5] On reste un minime instant avec le pubis appuyé sur l'air (3), puis le pied gauche revient en avant, en rond de jambe.

Et refaire la séquence en miroir.

C'est aussi possible de donner l'initiative au pied arrière. Dans ce cas, on reste un instant avec les fesses appuyés sur l'air.



1 2 3 4



5

7.6.3.2 D'une deuxième à l'autre

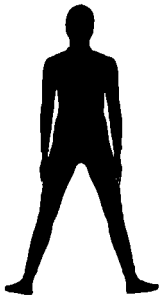
Le gros orteil ne quitte jamais le sol.

[1] Sur deuxième.

[2] Un pied va rejoindre l'autre et emporte le tronc dans un quart de tour. Les fesses restent, un instant, suspendues dans l'air.

[3] Et l'autre pied se replace à la deuxième position, le tronc faisant encore un quart de tour.

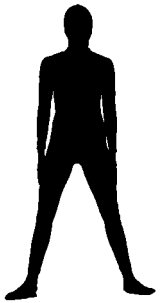
[3-9] Répéter les mouvements pour compléter un tour, puis recommencer en miroir pour un tour dans l'autre sens.



1



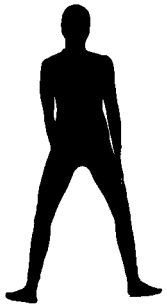
2



3



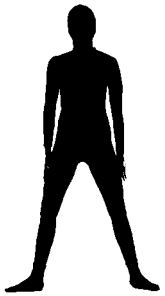
4



5



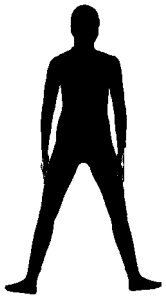
6



7



8



9

8. Dessins composés

8.1 Inventaire des doubles dessins de buste

Les doubles sont considérés traditionnellement difficiles à exécuter et pas très expressifs par rapport au travail requis pour les maîtriser. À Omnibus, ils n'étaient pas pratiqués systématiquement, mais seulement mentionnés au passage. J'ai un petit faible pour les doubles de tête que j'ai souvent intégrés dans mes créations, mais vu que le buste est plus facile à illustrer c'est lui qui je montre ici.

8.1.1 Sans rotation (boîte à popcorn)

[1] Sur deuxième, inclinaison latérale gauche, profondeur avant.

[2] Latérale droite, profondeur avant.

[3] Latérale droite, profondeur arrière.

[4] Latérale gauche, profondeur arrière.

Cette séquence n’est pas spécialement jolie parce que les changements de l'axe du buste sont très brusques. Dans l'esthétique orthodoxe, l'œil est formé pour préférer les essieux, où l'axe ne change pas. Alors la pratique de cette séquence est quelque part choquante. Pour remédier à cette situation, je propose de faire les changements d'axe encore plus grands, en changeant autant la latérale que la profondeur, et donc de passer diagonalement entre deux coins de la boîte à popcorn.

Cela donne deux séquences supplémentaires, à peine plus jolies que l'originale :

Nœud papillon 1 :

[1] Latérale gauche, profondeur avant.

[3] Latérale droite, profondeur arrière.

[4] Latérale gauche, profondeur arrière.

[2] Latérale droite, profondeur avant.

Et ça recommence.

Nœud papillon 2 :

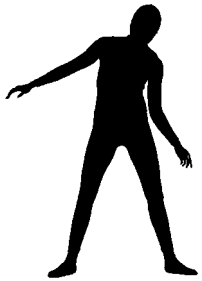
[1] Latérale gauche, profondeur avant.

[3] Latérale droite, profondeur arrière.

[2] Latérale droite, profondeur avant.

[4] Latérale gauche, profondeur arrière.

Et ça recommence.



1



2



3



4

8.1.2 Sans latérale

Le défi des doubles sans inclinaison latérale est de garder les oreilles, les épaules ou les crêtes iliaques au même niveau. Toute comme dans la boîte à popcorn, plusieurs séquences sont possibles selon le chemin emprunté pour changer d'un axe à l'autre.

La séquence la plus simple ne change qu'un axe à la fois :

[1] Sur deuxième, rotation droite, profondeur arrière
(changement de rotation).

[2] Rotation gauche, profondeur arrière
(changement de profondeur).

[3] Rotation gauche, profondeur avant
(changement de rotation).

[4] Rotation droite, profondeur avant
(changement de profondeur).

Et ça recommence.

Les deux autres séquences sont :

I.
[1] Rotation droite, profondeur arrière
(changement de deux axes).

[3] Rotation gauche, profondeur avant
(changement de rotation).

[4] Rotation droite, profondeur avant
(changement de deux axes).

[2] Rotation gauche, profondeur arrière
(changement de rotation).

Et ça recommence.

II.
[1] Rotation droite profondeur arrière
(changement de deux axes).

[3] Rotation gauche profondeur avant
(changement de profondeur).

[2] Rotation gauche profondeur arrière
(changement de deux axes).

[4] Rotation droite profondeur avant
(changement de profondeur).

Et ça recommence.



1



2



3



4

8.1.3 Sans profondeur

Il n'en reste pas grand-chose à dire. Voici les trois séquences :

I.
[1] Droite droite (changement de rotation).

[2] Gauche droite (changement de latérale).

[3] Gauche gauche (changement de rotation).

[4] Droite gauche (changement de latérale).

II.
[1] Droite droite.

[3] Gauche gauche.

[4] Droite gauche.

[2] Gauche droite.

III.
[1] Droite droite.

[3] Gauche gauche.

[2] Gauche droite.

[4] Droite gauche.

Toutes les séquences peuvent naturellement se jouer à l'envers.



1



2



3



4

8.2 La fenêtre canadienne

La fenêtre est une fiction qui permet de faire le lien entre le placement du regard et les dessins composés. Elle regroupe ensemble les dessins dont l'orientation du regard est la même. Le cadre du bas de la fenêtre devant le mime, au niveau de la demi-Eiffel plus ou moins (c'est-à-dire à la hauteur des genoux) et elle est tout aussi large. Elle est parcourue à partir d'un coin arbitraire, et c'est possible de partir horizontalement, par changement de rotation, ou bien verticalement, par changement de profondeur. Elle comprend neuf points de repère, avec trois dessins dans chaque point. Ainsi, l'inventaire entier de dessins simples, doubles et triples peut être répertorié.

La séquence illustrée est la suivante :

Sur deuxième.

Point 1
[1] Droite, gauche, arrière.

[2] Droite, pas de latérale, arrière.

[3] Droite, droite, arrière.

Point 2
[4] Pas de rotation, droite, arrière.

[5] Pas de rotation, pas de latérale, arrière.

[6] Pas de rotation, gauche, arrière.

Point 3
[7] Gauche, gauche, arrière.

[8] Gauche, pas de latérale, arrière.

[9] Gauche, droite, arrière.

Point 4
[10] Gauche, droite, pas de profondeur.

[11] Gauche, pas de latérale, pas de profondeur.

[12] Gauche, gauche, pas de profondeur.

Point 5
[13] Pas de rotation, latérale gauche, pas de profondeur.

[14] Pas de rotation, pas de latérale, pas de profondeur.

[15] Pas de rotation, latérale droite, pas de profondeur.

Point 6
[16] Droite, droite, pas de profondeur.

[17] Droite, pas de latérale, pas de profondeur.

[18] Droite, gauche, pas de profondeur.

Point 7
[19] Droite, gauche, avant.

[20] Droite, pas de latérale, avant.

[21] Droite, droite, avant.

Point 8
[22] Pas de rotation, droite, avant.

[23] Pas de rotation, pas de latérale, avant.

[24] Pas de rotation, gauche, avant.

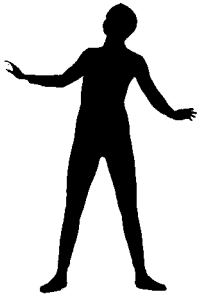
Point 9
[25] Gauche, gauche, avant.

[26] Gauche, pas de latérale, avant.

[27] Gauche, droite, avant.



1



2



3



4



5



6



7



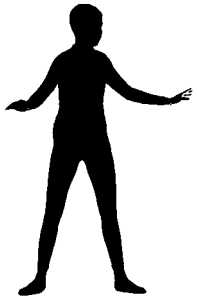
8



9



10



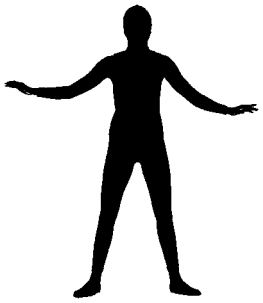
11



12



13



14



15



16



17



18



19



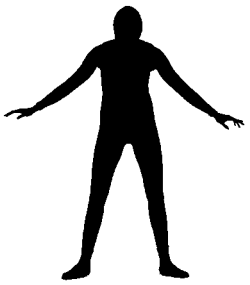
20



21



22



23



24



25



26



27

8.3 Triples dessins de buste avec translation de tronc en harmonie

La notion élémentaire d'harmonie motrice est simplement la codification en mime du fait que, pendant la marche, les gens avancent simultanément une jambe et le bras opposé à celle-ci. Cette idée de contre-latéralité est empruntée à la marche et appliquée ailleurs. Dans le cas qui nous concerne, la règle d'harmonie dicte que l'inclinaison latérale doit être opposée au poids.

[1] Sur deuxième.

[2] Buste droite droite arrière.

[3] Translation de tronc à gauche.

[4-5] Le retour est illustré en deux temps, mais il peut se faire en un seul. Bien sûr, l'allée peut (et doit) se faire aussi sur un seul temps, dès qu'on arrête de trébucher avec les dessins.

[6] Buste droite gauche arrière.

[7] Translation de tronc à droite.

[8-9] Retour.

[10] Buste droite droite avant.

[11] Translation de tronc à gauche.

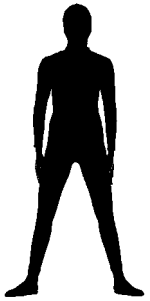
[12-13] Retour.

[14] Buste droite gauche avant.

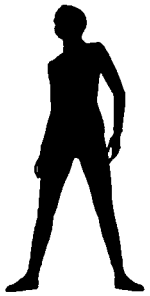
[15] Translation de tronc à droite.

[16-17] Retour.

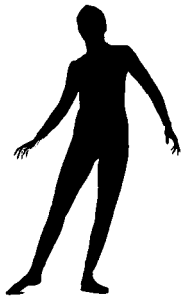
Puis exécuter les dessins en miroir.



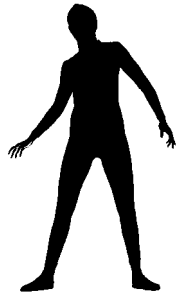
1



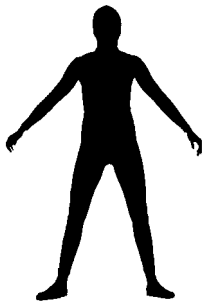
2



3



4



5



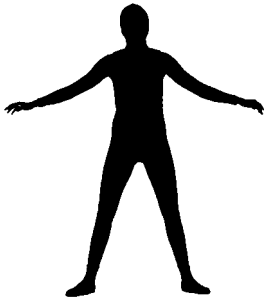
6



7



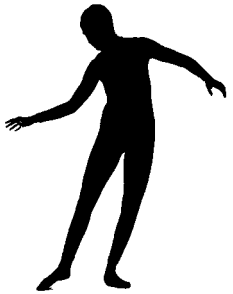
8



9



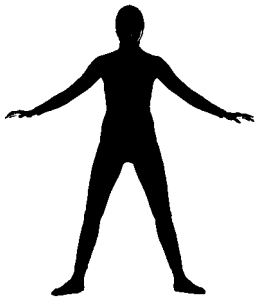
10



11



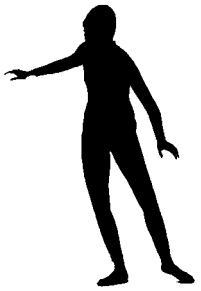
12



13



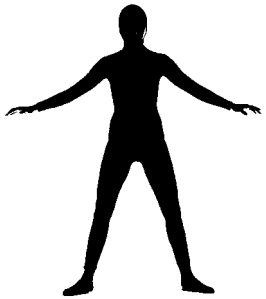
14



15



16



17

8.4 Triples dessins de buste avec suppression de point d'appui en harmonie

Le principe est exactement le même que pour la séquence précédente, mais le changement de poids se fait par suppression de point d'appui et non par translation.

La séquence de bustes illustrée est aussi la même. Elle est d'ailleurs arbitraire, si ce n’est qu'elle est arrangée pour que les latérales s'alternent.

[1] Sur deuxième.

[2] Buste droite droite arrière.

[3] La jambe gauche lève et vient se placer sur le fil à plomb.

[4-5] Retour en défaisant le chemin.

Si l'harmonie finit par être épuisante, c'est possible aussi d'attraper le poids du même côté que la latérale, ce qui donne une esthétique plus portée au travail. Le poids du même côté que la latérale est utilisé systématiquement dans les contrepoids.

[6] Buste droite gauche arrière.

[7] La jambe droite lève et vient se placer sur le fil à plomb.

[8-9] Retour.

[10] Buste droite droite avant.

[11] La jambe gauche lève et vient se placer sur le fil à plomb.

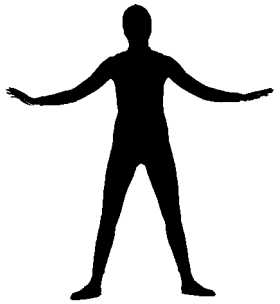
[12-13] Retour.

[14] Buste droite gauche avant.

[15] La jambe droite lève et vient se placer sur le fil à plomb.

[16-17] Retour.

Puis exécuter les dessins en miroir.



1



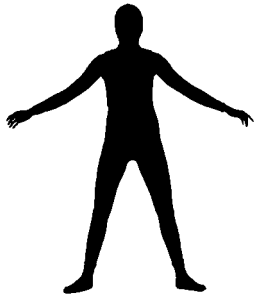
2



3



4



5



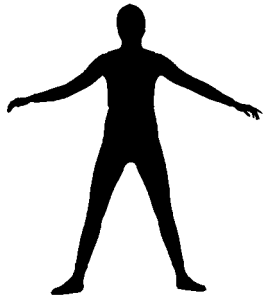
6



7



8



9



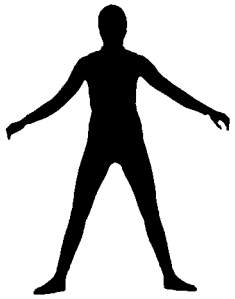
10



11



12



13



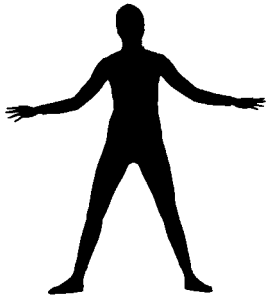
14



15



16



17

8.5 Grues

La grue est l'équivalent en mime d'une figure de la géométrie analytique appelée « solide de révolution ». Dans une grue de mime, il y a un axe et un segment qui se trouve hors de ceci. Ce dessin tourne autour de l'axe. Si le segment est rectiligne, il décrit un cône, mais il peut tout aussi être une courbe ou un dessin plus complexe.

Il y a trois types de grues selon le moyen utilisé pour faire tourner la statue : la grue rotative autonome, la grue rotative et la grue transportée. Pour cette dernière, il faut se référer au pivot de base plume d'autruche (section 13.8).

8.5.1 Grue rotative autonome

Dans la grue rotative autonome, le segment hors axe change de plan. Ce changement se fait en déformant le segment vertébré en bas en inclinaison latérale ou en profondeur. À la différence de la grue rotative, pour laquelle il existe le mot «_tordre_» pour décrire ce que le vertébré fait, il n'y a pas, dans la grue rotative autonome, de nom précis pour l'action du vertébré. On est donc contraint de décrire le mouvement du bloc en haut. Le mouvement résultant est cyclique et il peut être comparé à celui d'un boyau qui flotte. Il peut être exécuté avec tous les blocs. Le tronc est le plus difficile à dompter.

8.5.1.1 Avec le buste

La première séquence illustrée est exécutée avec le buste.

[1] Sur deuxième, buste latéral droite.

[2-3] Grue vers buste avant.

[4-5] Grue vers buste latéral gauche.

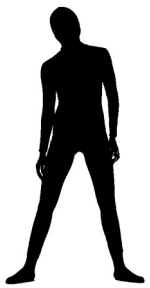
[6-7] Grue vers buste arrière.

[8] Et de là, on retourne vers buste à droite.

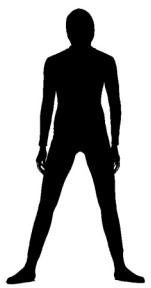
Le parcours est fait lentement et à vitesse constante au début, mais dès que possible il est conseillé d'entreprendre des parcours avec des accélérations.



1



2



3



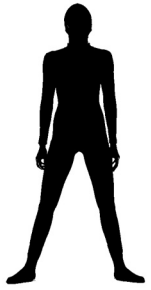
4



5



6



7



8

8.5.1.2 Avec le buste plus rotation

Cette séquence implique des doubles et triples dessins.

[1] Gauche, droite, avant.

[2] Gauche, pas de latérale, avant.

[3] Gauche, gauche, avant.

[4] Gauche, gauche, pas de profondeur.

[5] Gauche, gauche, arrière.

[6] Gauche, pas de latérale, arrière.

[7] Gauche, droite, arrière.

[8] Gauche, droite, pas de profondeur

Puis retour à gauche, droite, avant.



1



2



3



4



5



6



7



8

8.5.1.3 Avec le tronc

Quoi que les trois troncs puissent s'utiliser pour faire la grue, le standard à Omnibus était le double tronc. Leabhart insiste sur la consigne de garder les deux talons hors du sol pendant le double tronc, mais à Omnibus c'était courant de poser le talon contraire. Talon ou pas, la grue de tronc pose des difficultés importantes dont :

Garder le tronc aligné.

Garder le fil à plomb sur place.

Cacher le fait qu'aller en arrière est beaucoup plus difficile qu'aller en avant.

Trouver la symétrie de succession pour aller aussi loin en avant qu'en arrière.

Garder les yeux dans les orbites.

Jouer un dynamisme par-dessus le tout.

[1-4] Tronc gauche, tronc arrière, tronc droite, tronc avant.

[5-8] Dans le sens contraire, tronc droite, tronc arrière, tronc gauche, tronc avant.



1



2



3



4



5



6



7



8

8.5.1.4 Avec le tronc plus rotation

[1] Droite, droite, avant.

[2] Droite, pas de latéral, avant.

[3] Droite, gauche, avant.

[4] Droite, gauche, pas de profondeur.

[5] Droite, gauche, arrière.

[6] Droite, pas de latéral, arrière.

[7] Droite, droite, arrière.

[8] Droite, droite, pas de profondeur.

[9] De retour à droite, droite, avant.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

8.5.2 Grue rotative

Dans la grue rotative, la statue tourne parce que le vertébré immédiatement en dessous du segment hors axe change sa rotation. Cette grue bouge alors au plus d'un quart de tour. Sur les triples dessins, il y a quatre grues possibles.

[1] Sur deuxième, buste droite, droite, arrière.

[2-5] Grue vers gauche, droite, arrière.

[6] Buste droite, gauche, arrière.

[7-10] Grue vers gauche, gauche, arrière.

[11] Buste droite, droite, avant.

[12-15] Grue vers gauche, droite, avant.

[16] Buste droite, gauche, avant.

[17-20] Grue vers gauche, gauche, avant.

Bien sûr, ces grues peuvent s'exécuter dans l'autre sens.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20

8.6 Grues-essieux

La séquence de grues et essieux a été développée par Denise Boulanger et Jean Asselin. Il s'agit d'une façon de mettre en relation les cadres de référence placés à l'intérieur du corps avec les lignes de l'espace.

Pour l'essieu, les triples dessins sont regroupés en quatre groupes de deux. Les dessins ainsi mariés placent le bloc sur la même ligne de l'espace de sorte que, si l'on passe d'un dessin à l'autre, l'axe du segment ne change pas.

Les pairs sont les suivants :

Droite droite arrière avec gauche gauche arrière.
Droite gauche arrière avec gauche gauche avant.
Gauche droite arrière avec droite droite avant.
Droite gauche avant avec gauche droite avant.

La séquence de grues et essieux est alors la suivante :

[1] Buste droite, droite, arrière.

[2-3] Essieu vers gauche, gauche, arrière.

[4] Buste gauche, gauche, arrière.

[5-6] Grue vers droite, gauche, arrière.

[7] Buste droite, gauche, arrière.

[8-9] Essieu vers gauche, gauche, avant.

[10] Buste gauche, gauche, avant.

[11-12] Grue vers droite, gauche, avant.

[13] Buste droite, gauche, avant.

[14-15] Essieu vers gauche, droite, avant.

[16] Buste gauche, droite, avant.

[17-18] Grue vers droite, droite, avant.

[19] Buste droite, droite, avant.

[20-21] Essieu vers gauche, droite, arrière.

[22] Buste gauche, droite, arrière

[23-24] Grue vers droite, droite, arrière, comme dans la première image. Et ça recommence.

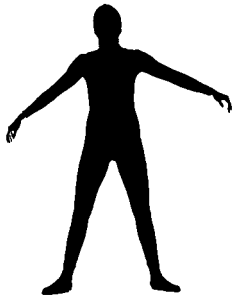
Je propose d'y aller très lentement, comme dans un largo de musique, avec un point d'orgue dans chaque dessin.

Une fois la séquence mémorisée, c'est beau d'aller chercher rapidement chaque dessin et y attendre qu’une photo soit prise, comme dans la danse de voguing.

Le standard est de réussir un « andante sempre legato » en portant soin de ne pas faire de pauses dans les transitions entre les grues et les essieux.



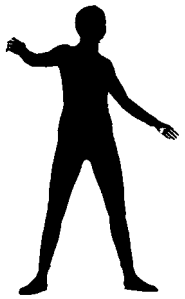
1



2



3



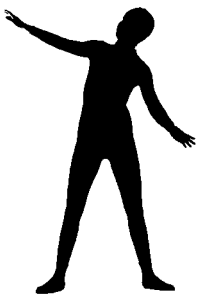
4



5



6



7



8



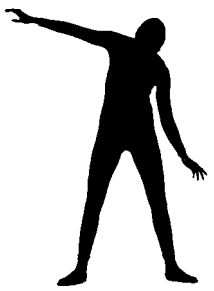
9



10



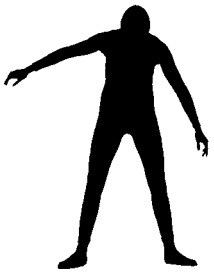
11



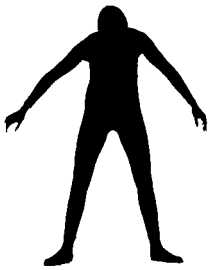
12



13



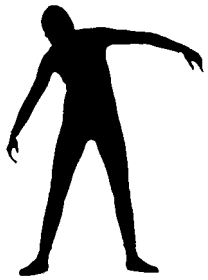
14



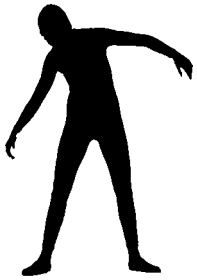
15



16



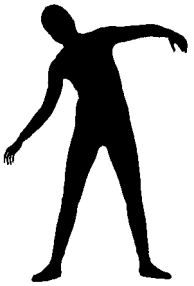
17



18



19



20



21



22



23



24

8.7 Étude des plaques chaudes

Cette étude prend inventaire de toutes les combinaisons possibles de triples de buste et de translations de tronc par jambes. C'est aussi une étude de phrasée.

La mise en scène est la suivante :

[1-15] Quelque part à côté du mime, il y a une plaque chaude. Le mime doit faire un transport de tronc par jambes pour aller toucher la plaque. En réaction au contact avec la plaque chaude, le mime fait un triple de buste. Après, il brise le contact avec la plaque et revient sur la deuxième position et sur l'axe vertical.

La séquence de bustes est arbitraire. Le bras prend le chemin long pour aller toucher la plaque, dans un port de bras très exagéré.

Dans l'illustration, la séquence de bustes est la suivante :

[10] Droite, droite, arrière.

[16] Droite, gauche, arrière.

[17] Droite, droite, avant.

[18] Droite, gauche, avant.

[19] Gauche, gauche, arrière.

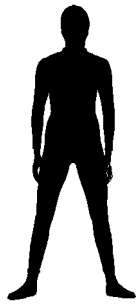
[20] Gauche, droite, arrière.

[21] Gauche, gauche, avant.

[22] Gauche, droite, avant.

Avec translation de tronc à droite.

La séquence est reprise par la suite avec translation de tronc à gauche.



1



2



3



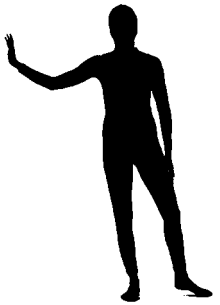
4



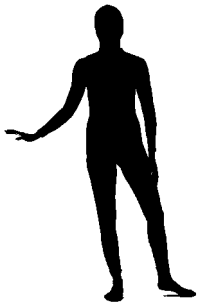
5



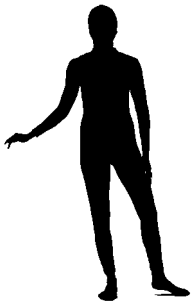
6



7



8



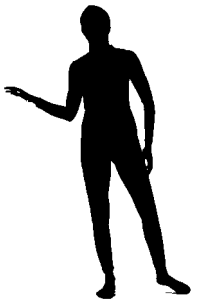
9



10



11



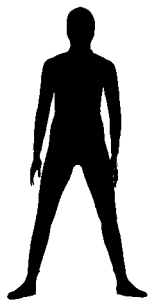
12



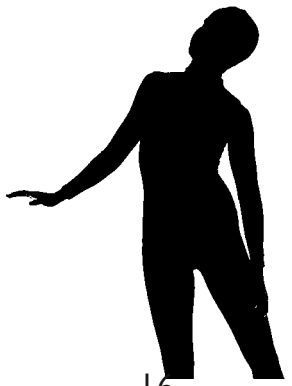
13



14



15



16



17



18



19



20



21



22

9. Annelés

L'insecte annelé est une courbe, ce qui veut dire qu'il est composé d'au minimum trois segments. Dans cette courbe annelée, tous les segments sont déplacés sur les mêmes axes, dans les mêmes directions et toutes les articulations se rendent à la limite de leur amplitude de mouvement. Si l'on prend les mains, par exemple, les poings et les marguerites sont tous les deux des insectes annelés.

L'insecte annelé illustre la valeur morale de la persistance : il continue.

9.1 Insecte annelé en extension

L'annelé en extension est l'une des façons traditionnelles de débuter un cours de mime, car elle permet de réchauffer le dos. Cet annelé se trouve sur le quatrième axe de l'espace : le puits. Sur cet axe, les jambes, la ceinture et le cou sont considérés comme des ressorts, capables de se comprimer et de s'allonger sur la verticale. L'annelé est une courbe, parce que tous ces ressorts sont en train de faire la même chose dans la même direction. Les extrêmes de ces mouvements sont les ressorts étirés et les ressorts comprimés.

Paradoxe : selon cette définition, la tour Eiffel verticale est une courbe ! En mime, il y a certaines courbes qui ne correspondent pas à une courbe graphique.

Encore un paradoxe : si la définition appelle toutes les articulations à bouger dans la même direction quand l'axe est le puits, les blocs tombent tous dans des directions opposées.

Toutes les actions suivantes sont exécutées en même temps :

[1-4] Sur première. Extension de genoux. Inclinaison du bassin vers l'arrière. Écrasement de la ceinture. Inclinaison de la poitrine vers l'avant. Léger glissement de cou vers l'avant. Inclinaison de la tête vers l'arrière.

Les blocs restent pourtant empilés les uns sur les autres. La tête du fémur, l'axe des épaules et l'axe des oreilles sont tous alignés sur la verticale. Certains professeurs permettent à la tête de glisser vers l'avant. Si on marche vers l'arrière avec cette courbe et si on arrive à toucher un mur, la première partie à toucher le mur doit être le milieu du dos, quelque part proche de la vertèbre T10.

[5-8] Pour le retour, toutes les actions décrites se défont en même temps. Idéalement, tous les segments arrivent à la verticale au même moment.



1



2



3



4



5



6



7



8

9.2 Insecte annelé en latéral

[1] Sur deuxième.

[2] Éclipse de bras autonome.

[3] Cale et inclinaison latérale de tête.

[4] Inclinaison de cou latérale, mais la tête garde son avance.

[5] En sus, inclinaison de poitrine latérale : insecte annelé de buste.

[6] En sus, inclinaison de ceinture latérale : insecte annelé de torse.

[7] En sus, inclinaison de bassin conforme.

[8] En sus, inclinaison de tour Eiffel simili.

Si les additions ont été soigneusement gardées, dans la plupart des cas la couronne se retrouve franchement vers le bas. Autrement dit, le mime se trouve la tête à l'envers.

Retour dégressif.

[9] Le poids retourne sur les deux jambes.

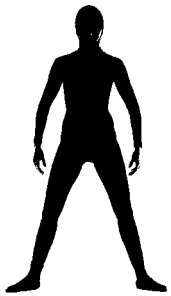
[10] Le bassin se verticalise.

[11] La ceinture se verticalise.

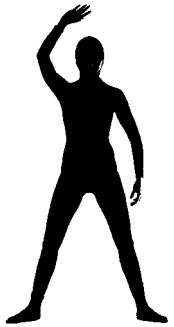
[12] La poitrine se verticalise.

[13] Le cou se verticalise.

[14] La tête se verticalise et les chevaux tombent à nouveau sur le visage.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



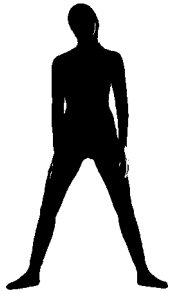
10



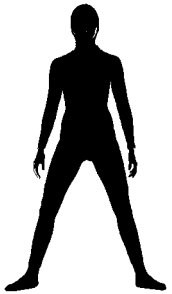
11



12



13



14

9.3 Insecte annelé en profondeur

Sur le plan de la profondeur, les deux insectes sont très différents l'un de l'autre.

Sur l'insecte annelé avant, la difficulté du jeu consiste à ne pas éparpiller les viscères sur la table, c'est-à-dire, à retenir les segments pour que la courbe reste très haute. La métaphore habituelle pour inspirer cette courbe est la courbe formée par le couvercle d'une boîte de sardines qui cède, mais qui résiste.

Vers l'arrière, vu que pour la majorité des gens la mobilité est petite et, dans certains cas, inexplorée, le jeu est centré sur le fait de mettre en évidence des changements d'angles minuscules et de donner, autant que possible, l'illusion d'être à l'aise.

9.3.1. Insecte annelé en profondeur avant

[1] Sur quatrième.

[2] Tête avant, charnière aux vis de Frankenstein.

[3] Le cou incline et la tête garde son avance.

[4] La poitrine incline, tandis que le cou et la tête gardent leur avance. Le sternum incline, mais il n'avance pas.

[5] La ceinture tire vers le haut, mais quand elle n'est plus capable de monter, elle déborde un peu vers l'avant et pousse l'insecte annelé de buste qui se trouve par-dessus.

[6] Inclinaison de bassin conforme. Le bassin pousse l'insecte annelé de torse qu'il a par-dessus. La ceinture se retrouve sur le vide.

[7] Tour Eiffel appui fléchit. Dans l'illustration, le changement de poids est à peine visible. Idéalement, la jambe avant est fléchie autant que la force et la mobilité de l'exécutant le permettent.

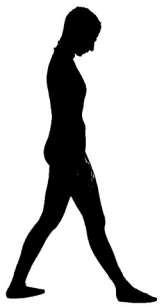
[8-13] Retour dégressif.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13

9.3.2 Insecte annelé en profondeur arrière

Le défi de cette courbe est de se sentir bien dedans. L'acrobate Sandra Botnen m'a suggéré d'imaginer que la courbe est soutenue par l'air de la respiration, comme si le transit d'air dans la trachée donnait une solidité à la courbe. Aussi ésotérique qu'elle puisse paraître, cette image m'a aidée. Autre que d'arriver à être confortable dans cette courbe, il reste aussi à rendre les charnières claires autant que possible.

[1] Sur quatrième.

[2] Tête arrière. Les yeux restent dans les orbites.

[3] Cou arrière, mais la tête garde son avance. La mâchoire reste détendue. Le poids de la tête s'accroche sur la trachée. À la limite de l'amplitude du mouvement, il y a des petites tensions en haut du sternum qui, à son tour, résiste.

[4] Poitrine arrière. Le sternum cherche à regarder le plafond. Le cou et la tête gardent chacun leur avance.

[5] Torse arrière. Le ventre s'étire. Paradoxe : le bas du dos ne se comprime pas.

[6] Bassin conforme, la jambe avant pousse le bassin et le fait monter.

[Pas illustré, facultatif] Échange de jambes et de talons, bassin contraire.

[7] Tour Eiffel arrière à la limite de l'équilibre.

Retour dégressif.



1



2



3



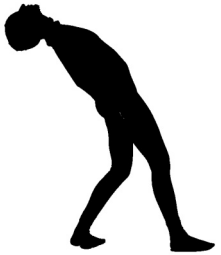
4



5



6



7



8



9



10



11



12



13

9.4. Insecte annelé en rotation

Sur le plan de la rotation, l'image du centipède se perd un peu. Il reste l'abstraction de bouger toutes les articulations dans le même sens en gardant les acquis.

9.4.1. Insecte annelé en rotation dégressif à l'aller et progressif au retour

[1] Sur deuxième.

[2] Double tronc en rotation.

[3] Plus rotation de buste.

[4] Plus rotation de tête.

Retour :

[5] Rétabli de tête sur cou et poitrine.

[6] Rétabli de buste sur ceinture et bassin.

[7] Rétabli de double tronc sur jambes et sur le plan frontal.



1



2



3



4



5



6



7

9.4.2. Insecte annelé en rotation progressif à l'aller et dégressif au retour

[1] Sur deuxième.

[2] Yeux sur un côté, au maximum.

[3] Plus rotation de tête.

[3] Plus rotation de buste.

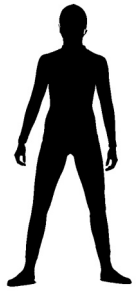
[4] Plus rotation de tronc conforme.

Retour :

[6] Rétabli de tronc sur jambes et sur le frontal.

[7] Rétabli de buste sur ceinture et bassin.

[8] Rétabli de tête sur cou et poitrine.



1



2



3



4



5



6



7



8

9.5 Insecte annelé en triple dessin

Pour l'insecte en triple dessin, il n'y a aucun doute sur ce que font les blocs. Ils sont placés en triple dessin. Par contre, il y a différentes façons de faire pour placer les vertébrés.

À Omnibus, les vertébrés étaient placés sur les axes « cardinaux », c'est-à-dire, les lignes imaginaires qui vont de la base du bloc qui bouge jusqu'au milieu des bords en haut du cube de Laban. D'autres professeurs placent les vertébrés vers les coins supérieurs du cube.

Je suis plus proche d'Omnibus, mais je préfère croire que les vertébrés s'enroulent autour des cardinaux plutôt que de tomber dessus. Ces différences sont cependant très petites. Les vertébrés font tout ce qu'ils peuvent pour placer les blocs dans l'espace. S'ils y arrivent, c'est déjà partie gagnée. Normalement, il leur reste très peu de mobilité pour se mettre à faire autre chose.

Cette discussion sur les axes a par contre des conséquences plus grandes pour l'empattement. Celui que je propose ici n'est ni le seul ni le meilleur. C'est un parmi plusieurs possibles.

9.5.1 Insecte annelé en triple, droite-droite-avant

[1] Sur deuxième-quatrième, pied droit avant.

[2] Tête droite-droite-avant. Le cou relaxe pour permettre à la tête d'aller plus loin sur les trois dimensions.

[3] Poitrine droite-droite-avant. Le cou et la tête gardent leur avance.

[4] La ceinture relaxe pour permettre au buste d'aller plus loin sur les trois dimensions.

[5] Bassin droite-droite-avant. Je le fais presque toujours conforme, mais il est aussi possible de le faire avec le bassin contraire et le double bassin.

[6] On ajoute la tour Eiffel en latérale droite et profondeur avant.

Facultatif : bascule en rotation.

[7-11] Pour retourner, le chemin se défait doucement.

Les quatre séquences sur cet empattement sont :

9.5.1 Droite-droite-avant (p. 188)

9.5.2 Droite-gauche-arrière (p. 189)

9.5.3 Gauche-droite-avant (p. 190)

9.5.4 Gauche-gauche-arrière (p. 191)

Après, on complète la gamme en faisant les dessins en miroir, sur l'autre deuxième-quatrième, donc avec le pied gauche devant (p. 192-195).



1



2



3



4



5



6



7



8



9

9.5.1 Droite-droite-avant



1



2



3



4



5



6



7



8



9

9.5.2 Droite-gauche-arrière



1



2



3



4



5



6



7



8



9

9.5.3 Gauche-droite-avant



1



2



3



4



5



6



7

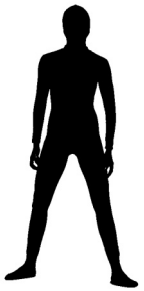


8



9

9.5.4 Gauche-gauche-arrière



1



2



3



4



5



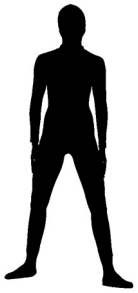
6



7



8



9

9.5.5 Gauche-gauche-avant



1



2



3



4



5



6



7



8



9

9.5.6 Gauche-droite-arrière



1



2



3



4



5



6



7

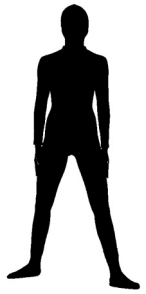


8

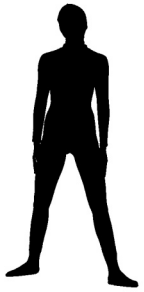


9

9.5.7 Droite-gauche-avant



1



2



3



4



5



6



7



8



9

9.5.8 Droite-droite-arrière

10. Belles courbes

Les belles courbes se forment avec trois segments contigus ou plus. L'arrangement des articulations répond à un critère esthétique ou spatial. Il n'y a pas de référence absolue pour décider si elles sont bien exécutées ou pas. La courbe varie d'un interprète à l'autre selon leur goût et leur orthopédie.

Dans les mains, par exemple, la coquille est une belle courbe. Elle comprend :
1. L'illusion de continuité entre l'avant-bras et le métacarpe, donc l'intention de cacher l'angle du poignet.
2. L'écart maximal entre les doigts...
3. ...sauf pour le pouce, qui essaie de faire semblant d'être un deuxième index, c'est-à-dire de cacher son opposition aux autres doigts.
4. Et bien sûr la courbe des doigts à proprement parler.

Ricardo Leal prenait la mesure de la coquille en plaçant la paume sur la couronne de la tête et en laissant ensuite les doigts suivre sa courbure. Cette mesure est pourtant le maximum admissible pour la fermeture des doigts. De son côté, Jean Asselin indiquait que le maximum de fermeture est donné par le moment où la courbe passe de protectrice à possessive.

10.1 Belles courbes de bras

Pour les bras, Ricardo nommait seulement deux types de courbes : l'aigle, avec le biceps, l'intérieur de l'avant-bras et la main en convergence; et l'« anverso » en divergence. Je n'ai jamais su si cet « anverso » est la prononciation phonétique hispanophone du français « inverse » ou si c'est le mot espagnol « anverso », c'est-à-dire le verso d'un page de papier.

La corde de ces courbes peut se placer sur le toit, sur l'eau, ou déborder un peu vers l'avant pour aller au portevoix ou sur les doubles obliques pyramidales. La courbe en aigle sur l'eau est identique à la deuxième de la danse classique, sauf pour la main en coquille qui est un peu plus tendue et plus symétrique.

À Omnibus, on ajoutait à la description de la courbe une indication pour décrire si le biceps est pointé vers le ciel ou vers la terre, ce qui donne quatre noms pour les courbes :

[1-2] Il pleut (anverso, biceps vers le haut)

[3] Mendiant (aigle, biceps vers le haut)

[4-5] Ersatz (aigle, biceps vers le bas, mains devant le corps)

[6-7] Dissimulateur (anverso, biceps vers le bas)



1



2



3



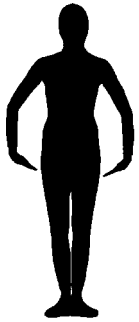
4



5



6



7

10.2 Double grue autonome de belle courbe de tronc avec l'arc sur la verticale

J'appelle ce mouvement « double » parce qu'autant le sommet que la base de la courbe reste sur l'axe, mais il n'y a rien de double dans le mouvement autour de l'axe.

La grue peut commencer à partir d'un des quatre dessins visités, indistinctement. Dans l'illustration, elle commence par une courbe latérale à droite. Pour nommer la latéralité de la courbe, on peut parler du côté où la courbe sort de l'axe ou nommer le côté de l'inclinaison du buste. Pour cet exemple, je prends le premier cas.

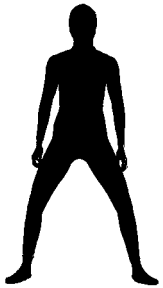
[1] Sur deuxième, avec un peu de flexion de genoux.

[2] Belle courbe latérale à droite, bassin conforme. Le fil à plomb ne bouge pas. Le bassin incline, tandis que la tête, le cou et la poitrine résistent, de sorte que le haut du front ne bouge pas. La ceinture fait ce qu'elle peut. Idéalement, l'extrême droite de la courbe se trouve à la frontière entre la poitrine et la ceinture.

[3] Belle courbe de tronc arrière. Le genou fléchit davantage pour permettre au bassin d'aller plus loin en arrière. Le buste est très retenu; si le fil à plomb était attaché en haut du front, le fil toucherait l'entrejambe.

[4] Belle courbe de tronc à gauche.

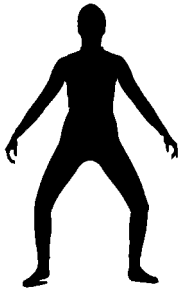
[5] Belle courbe de tronc avant. C'est un des rares cas où, en mime, on laisse sortir les fesses. L'espace entre les côtes – quatre doigts en bas du sternum – est aussi grand ouvert.



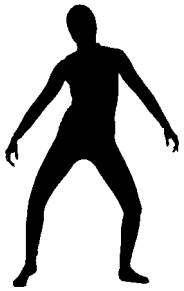
1



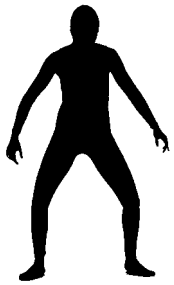
2



3



4



5

10.3 Inventaire de belles courbes de tronc par essieu et changement de latérale.

La belle courbe en triple dessin comporte un petit détail subtil. Dans la courbe, le bassin et le buste se contredisent, mais ils se contredisent seulement sur deux dimensions, soit la profondeur et la latérale. Ils n'ont pas de rotation l'un par rapport à l'autre, mais ils sont tous les deux en rotation par rapport aux jambes et, par extension, à l'espace.

C'est un peu plus facile à faire qu'à décrire. Par exemple, pour la courbe droite-droite-avant (je nomme le dessin du buste) le tronc fait une rotation droite et, sur ce tronc, le bassin fait latérale gauche et profondeur arrière, pendant que le buste fait latérale droite et profondeur avant. Le cou et la tête participent un peu aussi à la courbe.

Les essieux, à partir de ces courbes, donnent un mouvement qu'on appelait « saucisse » à Omnibus : le buste et le bassin tournent chacun sur leur propre axe. Je propose de passer d'un axe à l'autre en se servant d'un changement de latérale.

[1] Sur deuxième.

[2] Gauche-gauche-avant.

[3-4] Essieu vers droite-gauche-arrière.

[5-6] Changement de latérale vers droite-droite-arrière.

[7-8] Essieu vers gauche-gauche-arrière.

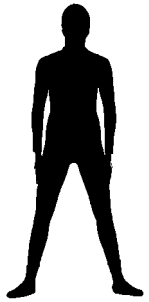
[9-10] Changement de latérale vers gauche-droite-arrière.

[11-12] Essieu vers droite-droite-avant.

[13-14] Changement de latérale vers droite-gauche-avant.

[15-16] Essieu vers gauche-droite-avant.

[17-18] Et changement de latérale pour retomber sur gauche-gauche-avant.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18

11. Ondulations

Malgré mes efforts pour expliquer le sujet, l'ondulation échappe à une définition complète et claire. Il s'agit d'un mouvement cyclique, composé de deux (ou quatre, s'il n'y a pas de symétrie) étapes, dans une alternance de transformation et de transport.

Cette abstraction s'applique aux mains, aux bras, à la marche et aux segments du tronc sur tous les axes. Nous déployons l'ondulation de bras souvent, sur les pistes de danse, quand nous voulons nous mesurer aux danseurs de danses urbaines.

Une ondulation peut s'exécuter seulement avec deux segments, mais plus il y a de segments en jeu, plus l'ondulation s'approche de l'image du serpent. Ricardo dit que la qualité ondulante du mouvement découle du fait que les segments aux extrêmes de la chaîne bougent dans des directions opposées; par exemple sur une ondulation de tronc latérale progressive, la tête revient au moment où le bassin va. L'antécédent de l'ondulation est simplement de passer d'un insecte annelé à l'autre. Ce changement d'un insecte à l'autre devient annelé quand le dernier mouvement de l'insecte chevauche le premier mouvement de l'insecte qui suit. Quoique tous les dynamismes soient possibles sur l'ondulation, il y a un fort standard de pratique pour le phrasé, soit une accélération sur la transformation et un ralenti sur le transport, sempre legato.

L'une des particularités avec les ondulations de bras en mime est le jeu de points fixes sur la pointe des doigts. C'est un élément quasiment unique au mime, probablement hérité du jeu de manipulation d'objets imaginaires. Ces points fixes amènent à leur tour le besoin technique de faire tourner les bras à partir de l'épaule sans bouger les mains. Avec les bras sur le toit et les paumes vers le bas, les mimes sont capables de tourner les coudes vers le haut ou vers le bas sans bouger les mains. C'est un prérequis aux ondulations de bras. Aussi compliqués que ces mouvements paraissent, la première fois qu'on s'y confronte, il suffit de pratiquer un peu avec la paume sur une table, puis en tenant un balai, puis en demandant à quelqu'un de stabiliser notre poignet pour y arriver.

11.1 Mains

11.1.1 Ondulation dégressive de mains et bras à deux segments

Dans ce jeu, le bras et l'avant-bras restent toujours alignés. Le moment de transport est très petit. Pour la main, les indications « avant/arrière » prennent référence sur l'avant-bras. On appelle « arrière » le côté où les tendons sont visibles et « avant » le côté que les médiums utilisent pour lire l'avenir.

[1] Zéro de départ : sur première, bras rectilignes sur le toit, mains en coquille avec le métacarpe aligné au bras.

[2] Transport de main autonome arrière.

[3-4] Transformation : sur un point fixe du bout de

doigts, la main se transforme en marguerite. Elle va vers l'avant et la poussée du métacarpe provoque la montée de bras.

[5] Encore transformation : sur point fixe du bout de doigts, le métacarpe revient pour s'aligner avec le bras et la main se transforme en coquille. Alors la relation entre le bras et la main se retrouve au point de départ. Sauf que, cette fois-ci, le bras n'est plus sur le toit, mais une paume plus haut.

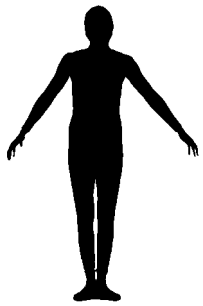
[6] À nouveau, transport de main autonome arrière, avec transformation en coquille.

[7] À nouveau, transformation de la main qui fait monter le bras.

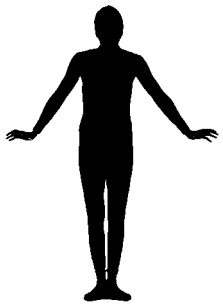
[8-15] Le cycle se répète autant des fois que nécessaire pour arriver à la ligne du « v ».

[16-27] Ensuite, « rewind », les mouvements se font tous en sens inverse pour revenir sur le toit.

[28-35] Sortir les bras des manches et les laisser retombler en mousseline à la couture du pantalon.



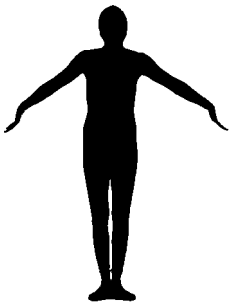
1



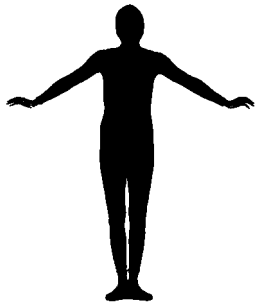
2



3



4



5



6



7



8



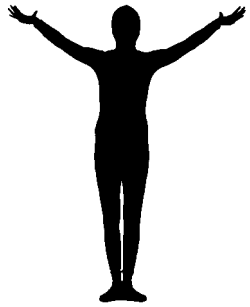
9



10



11



12



13



14



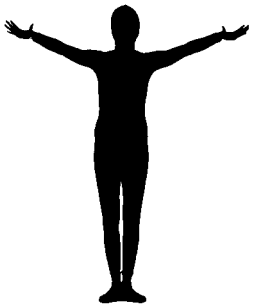
15



16



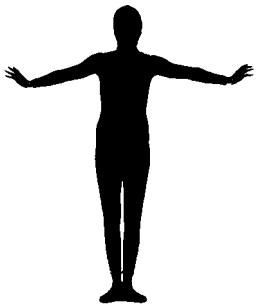
17



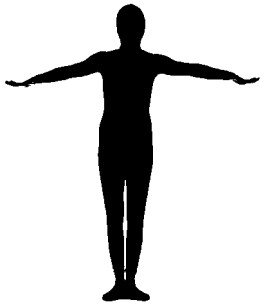
18



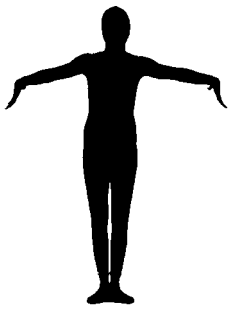
19



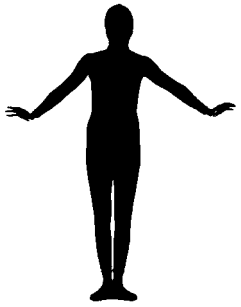
20



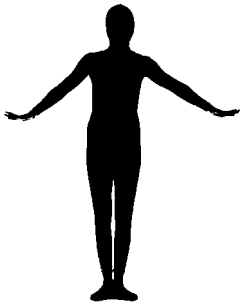
21



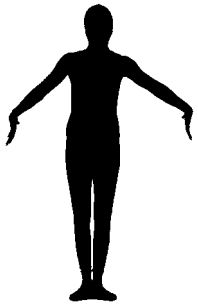
22



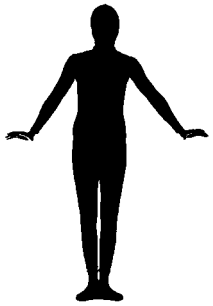
23



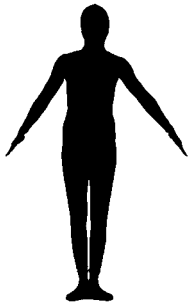
24



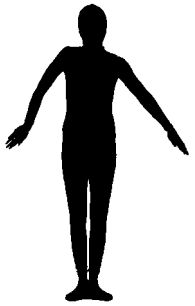
25



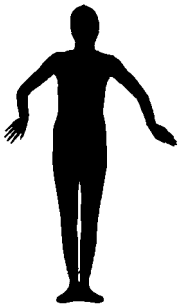
26



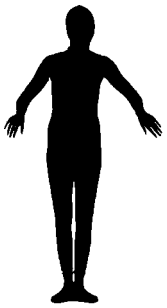
27



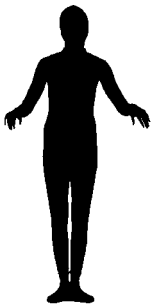
28



29



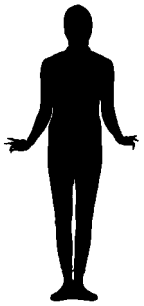
30



31



32



33



34



35

11.1.2 Ondulation autonome dégressive des mains

[1] À partir de la marguerite avant.

[2] Sur point fixe du bout des doigts, le métacarpe recule et les doigts courbent. Ainsi, la main se transforme en coquille.

[3] Une fois la transformation finie, s'enchaine le transport de la coquille vers l'arrière. Quand la main arrive en arrière, le métatarse prend le relais.

[4] Sur point fixe du bout des doigts, le métacarpe pousse vers l'avant, les doigts changent leur courbe vers l'arrière et ainsi la main se retrouve en marguerite à nouveau.

[5] Transport de marguerite vers l'avant.

[6-12] Et voilà, le cycle peut recommencer.

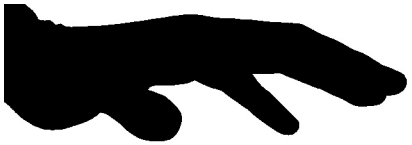
L'ondulation de main se fait sur l'avant-bras fixe, mais évidemment on peut placer l'avant-bras n'importe où. Le plus courant, c'est de placer les bras sur le toit, les paumes vers le bas ou avec les bras sur l'eau ou encore avec les poignets croisés devant la poitrine comme une momie de pharaon.



1



2



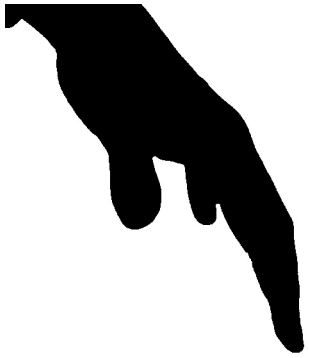
3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

11.2 Ondulation progressive de bras

11.2.1 Ondulation progressive des bras du toit au « v »

Cette ondulation présente des angles trop aigus pour le goût contemporain qui favorise plutôt les angles obtus.

[1-2-3] Zéro de départ : sur première, bras sur le toit, mains en coquille arrière, bras en courbe « anverso » (il pleut).

[4] Transport jusqu'à ce que la corde d'arc entre l'épaule et la poignée se place sur le « v ».

[5] Encore transport : relais d'avant-bras.

[6] Les coudes continuent à fléchir jusqu'à ce que les doigts soient près de toucher la tête.

[7] Transformation: les bras remontent un petit peu et cette remontée pousse la main à changer sa flexion vers l'avant. Les mains glissent sur les lignes du « v » et les coudes s'étendent et se tournent vers le haut.

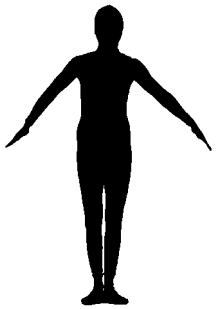
[8] La main, l'avant-bras et le bras arrivent à la courbe aigle (ersatz) avec la corde sur le « v ». L'anatomie de l'épaule ne permet pas de placer la corde strictement sur le plan égyptien, alors ce « v » déborde un peu vers l'avant, à mi-chemin entre le « v » strict et la double oblique pyramidale. Si le mouvement pose un défi pour la mobilité de l'épaule, c'est également toléré de descendre la ligne du « v » un peu et de laisser monter légèrement l'épaule vers l'oreille.

[9-10] Transport de bras vers le toit.

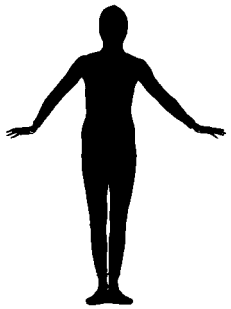
[11] Transformation sur point fixe du bout des doigts : quand le bout des doigts touche le toit, la main arrête de bouger dans l'espace.

[12] Le poignet fait le tour du bout des doigts jusqu'à ce que la main se retrouve en coquille arrière.

[13-14] Le poignet à son tour se fixe dans l'espace et le coude descend pour chercher à nouveau la courbe « anverso » (il pleut).



1



2



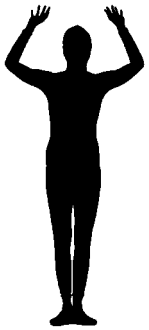
3



4



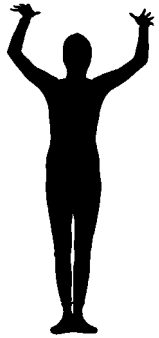
5



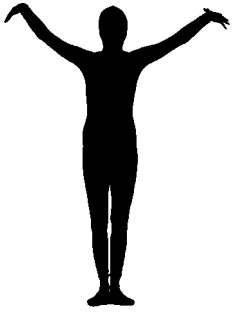
6



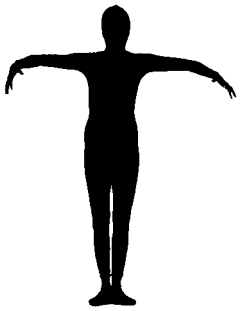
7



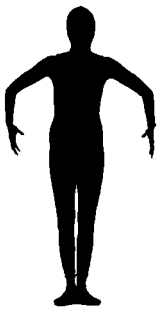
8



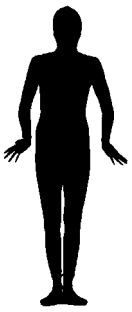
9



10



11



12



13



14

11.2.2 Ondulation progressive des bras du toit à l'eau

Cette version pose moins des défis de mobilité que la précédente et permet de garder les angles entre les bras et les avant-bras plus ouverts. Le début est exactement pareil.

[1] Zéro de départ : bras à l'aigle sur le toit, mains coquille. Le métatarse est plus ou moins dans le prolongement de l'avant-bras.

[2] Transformation : avec le bout des doigts fixe dans l'espace, le poignet fait le tour du point fixe et la main se transforme en marguerite.

[3] Transformation : à poignet fixe, le coud descend pour chercher à nouveau la courbe « anverso » (il pleut)

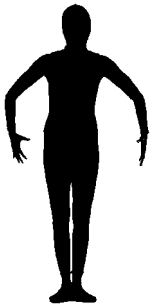
[4-5] Transport, le bras monte vers le niveau d'eau; les angles entre la main et l'avant-bras et entre le bras et l'avant-bras se conservent.

[6] La pointe des doigts se fixe dans l'espace et le poignet fait le tour du point fixe, en même temps que la main se transforme en coquille.

[7] Encore transformation : à poignet fixe, le coude monte pour former la courbe sur l'aigle (ersatz).

[8] Transport de bras vers le bas, jusqu'à toucher le toit du bout de doigts.

[9-10-11] Et ça recommence.



1



2



3



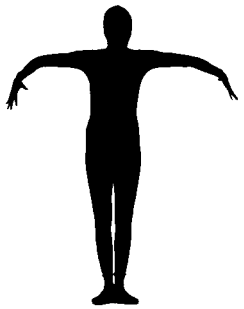
4



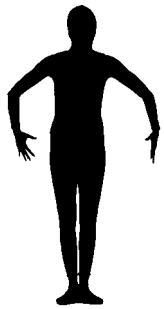
5



6



7



8



9



10



11

11.3 Ondulation de bras dégressive

[1-2] Zéro de départ : sur première, deuxième, demi-Eiffel, sur colonne à deux ou pendu du plafond par un harnais d'escalade. Les bras, avant-bras et mains font une belle courbe avec corde sur le toit, mains en coquille vers le corps (à l'aigle, ersatz).

[3-4-5] Transport de bras cristallisés vers le haut, jusqu'à ce que la corde se trouve sur le « v ». S'il y a limitations anatomiques, le « v » peut déborder vers l'avant. Il peut être moins haut que 45 degrés et/ou l'épaule peut monter un peu.

[6] Transformation : à poignets fixes, les coudes descendent.

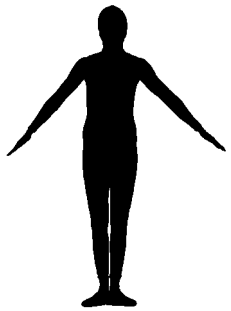
[7-8] Sur point fixe du bout des doigts, le poignet fait le tour et la main se transforme en marguerite. Petite tricherie, il y a une minuscule extension des coudes à faire, le long du « v » pour garder l'angle du bras obtus. Ce mouvement se cache entre le tour du poignet et le début du transport. Quand il est bien fait, il est complètement invisible.

[9] Transport : le bras descend jusqu'à ce que la corde arrive au toit.

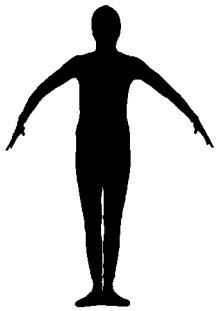
[10] Transformation : à poignets fixes, les coudes remontent.

[11] Encore transformation : sur point fixe du bout des doigts, le poignet fait le tour du point fixe, la main se transforme en coquille et le bras, l'avant-bras et la main retrouvent la courbe à l'aigle, main vers le corps (ersatz).

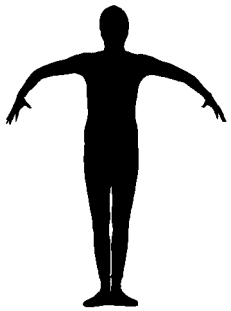
Les ondulations de bras se pratiquent surtout avec les deux bras en symétrie, mais il ne faut pas oublier de le faire de temps en temps avec les bras en train de bouger dans des directions opposées.



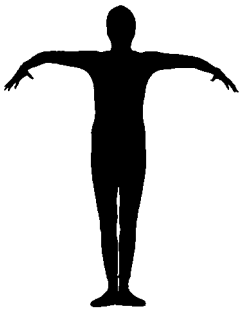
1



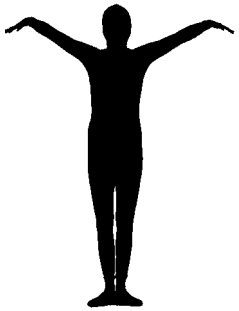
2



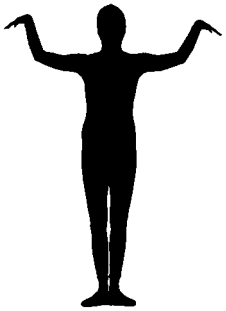
3



4



5



6



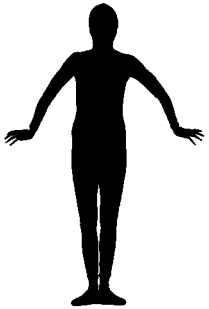
7



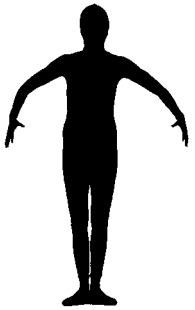
8



9



10



11

11.4 Ondulation latérale progressive, segments en insecte annelé en haut

[1-2] Zéro de départ : sur deuxième, tête en inclinaison latérale droite.

[3] Transformation : le cou incline à droite en même temps que la tête change sa latérale vers la gauche.

[4] Transport : le cou se verticalise et la tête garde sa latérale gauche.

[5-6] Le cycle se refait en miroir, vers l'autre côté et à plusieurs reprises. Normalement, on fait un nombre impair de transformations/transports, pour alterner les côtés dans les transitions. Pour ne pas trébucher dans la description, je vais toutefois décrire toutes les transitions à droite.

[8] Transition vers l'ondulation à trois segments (poitrine et marteau). Quand le cou se trouve à la verticale et la tête à droite, le cou ajoute sa propre latérale à droite et la tête garde son avance, donc insecte annelé de marteau.

[9] Transformation : la tête change son inclinaison latérale vers la gauche et ce changement tire la poitrine vers la droite.

[10] Quand la tête finit son changement de latérale, le cou change aussi sa latérale vers la droite. Il y a plusieurs façons d'arranger les coïncidences dans le temps de ces changements. Par exemple, la tête et la poitrine peuvent faire leurs mouvements coïncidents, puis le cou peut bouger de façon autonome. C'est aussi possible de faire les changements de tête et, après, celui du cou sur le même temps que l'inclinaison de la poitrine. Je préfère cette dernière alternative, mais tout est possible, tant qu'on donne l'impression que la tête tire la chaîne.

[11] Transport, buste cristallisé : la poitrine se verticalise et le marteau garde son insecte annelé à gauche.

Le cycle se refait sur l'autre latérale.

[12] La tête change de latérale vers la droite pendant que la poitrine et le coup cristallisés ensemble vont à gauche.

[13] Quand la tête arrive à sa limite, le cou prend le relais vers la droite et la poitrine continue vers la gauche.

[14] La poitrine, le cou et la tête cristallisés inclinent vers la droite. Retour à la figure 9 pour un autre tour.

[16] Transition vers l'ondulation à quatre segments (ceinture et buste) : quand la poitrine se trouve verticale et le marteau à droite, la poitrine s'additionne à la courbe pour former l'insecte annelé de buste à droite.

[17-18-19] Transformation : la tête change de latérale et tire la ceinture qui incline à droite. S'en suit un changement progressif des latérales de cou

(18) et poitrine (19). À la fin de la transformation, le dessin est le suivant : ceinture à droite, contredite par insecte annelé de buste à gauche.

[20] Transport : la ceinture se verticalise et le buste garde son insecte annelé à gauche.

[21-22-23-24] Le cycle se refait sur l'autre latérale et à plusieurs reprises, à loisir.

[26] Transition vers l'ondulation à cinq segments (bassin conforme et torse) : quand la ceinture se trouve verticale et le buste à droite, la ceinture s'ajoute à la courbe, pour faire l'insecte annelé de torse à droite.

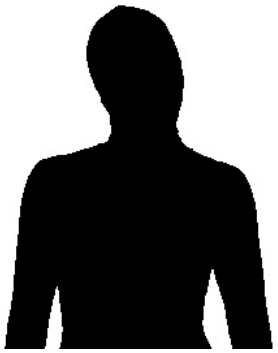
[27-28-29-30] Transformation : la tête change d'inclinaison latérale vers la gauche et tire sur le bassin conforme qui monte en latérale droite; à ce stade, la ceinture, la poitrine et le cou glissent le long de la circonférence de la courbe, poussés par le bassin. Une fois que le bassin finit de monter, le cou (28), la poitrine (29) et la ceinture (30) suivent la tête à gauche. Comme le mouvement du bassin est petit et les changements de latérales de torse sont grands, c'est difficile de faire coïncider le changement de la courbe avec la levée du bassin. Alors il est préférable de synchroniser le bassin seulement avec la tête et de laisser le reste des segments suivre la tête plus tard.

[31] Transport : le bassin se verticalise et l'insecte annelé de torse au-dessus garde ses inclinaisons latérales à gauche.

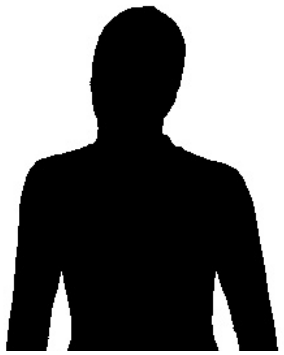
[32 à 36] Le cycle se refait sur l'autre latérale, etc.



1



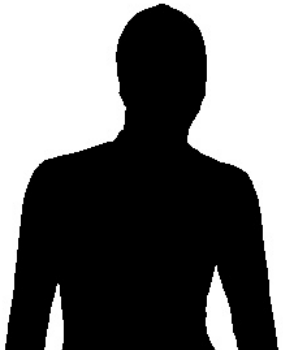
2



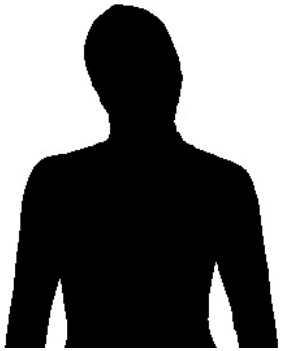
3 𝄋



4



5



6

D.S.

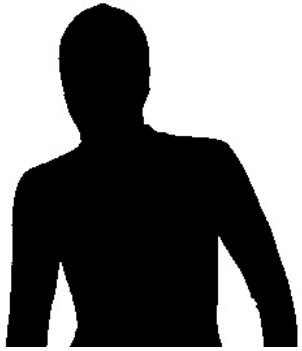
ou ajoutez un

segment →

7



8



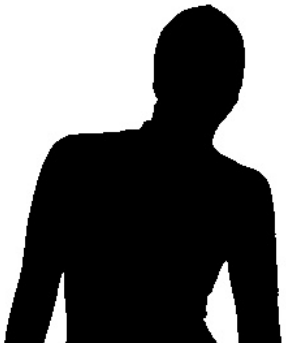
9 𝄋



10



11



12


13

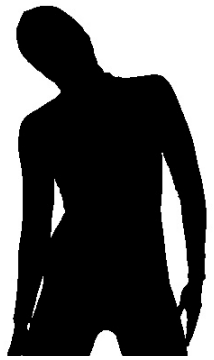

14

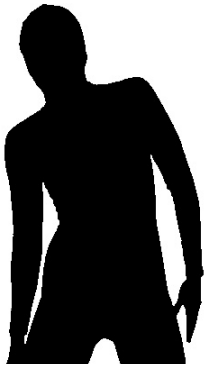
D.S.

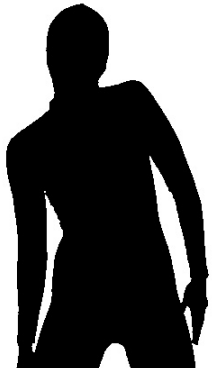
ou ajoutez un

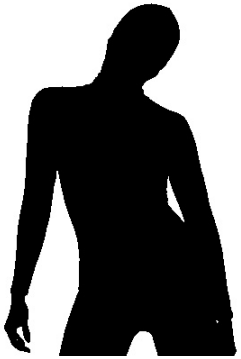
segment →

15


16


17 𝄋

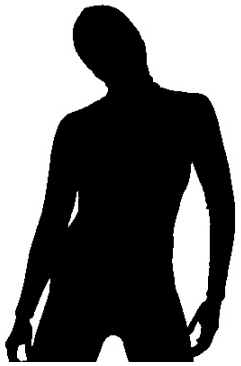

18

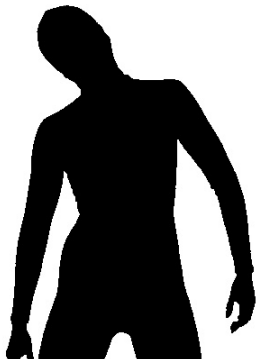

19


20


21


22


23


24

D.S.

ou ajoutez un

segment →



25



26



27 &

28



29



30



31



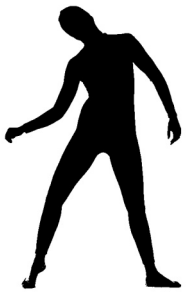
32



33



34



35



36

[37-38-39-40] Transition vers l'ondulation de tronc à bassin contraire : quand le bassin se trouve vertical et le torse à droite, la tête change de latérale et le bassin chute en bassin contraire à droite. La courbe formée par la ceinture, la poitrine et le cou reste soigneusement immobile par rapport au bassin. Ensuite, le cou (38), la poitrine (39) et la ceinture (40) suivent la tête vers la gauche.

[41] Transport : le tronc cristallisé se verticalise, le torse garde alors ses latérales gauches.

[42-43-44-45] Transformation : la tête change de latérale vers la droite et tire le bassin contraire, avec ceinture, poitrine et cou collés au-dessus, vers la gauche. Après, en succession, le cou (43), la poitrine (44) et la ceinture (45) suivent la tête à droite.

Retour au transport, etc.

[Pas illustré] Transition vers l'ondulation de tronc à double bassin : quand le bassin se trouve vertical et le torse à droite, la tête change de latérale et tire le double bassin à droite. La ceinture, la poitrine et le cou restent immobiles par rapport au bassin. Après, le cou, la poitrine et la ceinture suivent la tête vers la droite.

[Pas illustré] Transport : le tronc cristallisé se verticalise, donc insecte annelé de torse à gauche.

[Pas illustré] Transformation : tête à droite, double bassin à gauche et les segments entre la tête et le bassin restent au-dessus du bassin. Après, en serpent, le cou, la poitrine et la ceinture suivent la tête à droite.

Retour au transport, etc.

[48] Transition vers ondulation à six segments, tronc conforme par jambes appui fléchit : quand le bassin se trouve vertical et le torse à droite, le bassin conforme s'ajoute à la courbe pour former l'insecte annelé de tronc conforme à droite.

[49 à 53] Transformation : la tête change de latérale, vers la gauche et le genou droit fait une flexion qui entraîne le poids à droite. À mesure que la flexion augmente, les segments changent de latérale progressivement, jusqu'au bassin. Idéalement, le changement de latérale du bassin arrive en même temps que la fin de la flexion du genou.

[54] Transport : le tronc se déplace diagonalement dans l'espace pour trouver l'insecte annelé de tronc conforme à gauche. Ce mouvement est parfois appelé « retourner les jambes à la verticale ». Ce qui retrouve la verticale, c’est la ligne imaginaire de l'entrejambe au point central entre les deux gros orteils.

[55 à 60] Le cycle recommence avec une transformation vers l'autre côté, suivi de son transport correspondant (60).

[59] Transition vers ondulation à six segments, tronc contraire par jambes appui fléchit : à partir de



37 &



38



39



40



41



42



43



44



45



46

D.S.

ou ajoutez un

segment →

47



48

la contredite, au lieu de se rendre au tronc axe conforme, on va au tronc axe contraire (61) .

[62] Transformation : la tête change de latérale, le genou plie et, ce faisant, le reste des segments suit la tête (63-66).

[67] Transport : le poids retourne au centre sur annelé de tronc contraire. Notez qu'il y a ici un échange de talons.

[68-72] Transformation progressive de tronc par jambes

Retour à la figure 61 ou bien...

[Pas illustré] Transition vers l'ondulation à six segments, double tronc par jambes appui fléchit : à partir de la contredite, le poids revient au centre sur insecte annelé de double tronc, les deux genoux fléchis et les deux talons dans les airs.

Le cycle recommence.

À Omnibus, on s'amusait à jouer le « rewind », en exécutant toutes les transitions à l'inverse, jusqu'à revenir à l'ondulation de tête par cou.



49



50



51



52



53



54



55



56



57



58



59



60



61



62



63



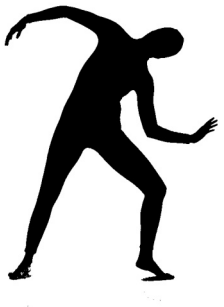
64



65



66



67



68



69



70



71



72

11.5 Gamme latérale dégressive, segment d'en haut en insecte annelé

[1-2] Zéro de départ : sur deuxième, contredite de tête par cou, donc tête à gauche et cou à droite.

[3] Transformation : le cou se verticalise et provoque le changement de latérale de la tête vers la droite, donc tête inclinée à droite.

[4] Transport : le cou incline à gauche et la tête garde son inclination à droite par rapport au cou, donc contredite de tête par cou.

[5] Transformation : le cou se verticalise et provoque le changement de latérale de la tête vers la gauche, donc tête inclinée à gauche.

[6] Transport, donc retour à la figure 2 ou bien...

[8] Transition vers ondulation de poitrine et marteau : à partir de la contredite de cou à droite et tête à gauche, la poitrine incline à droite et le cou change sa latérale vers la gauche, donc contredite de poitrine à droite par insecte annelé de marteau à gauche.

[9-10] Transformation : la poitrine se verticalise et tire le cou, qui change sa latérale vers la droite. À son tour le cou tire sur la tête, qui change vers la droite (10), donc marteau insecte annelé vers la droite.

[11] Transport: la poitrine incline à gauche et entraîne le marteau cristallisé au-dessus. Le dessin à la fin est une contredite de poitrine à gauche par insecte annelé de marteau à droite.

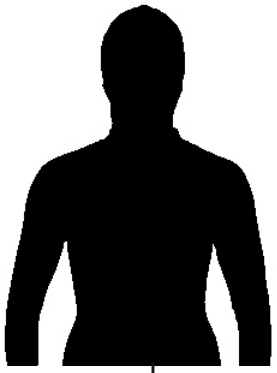
[12-13] Retour à la transformation : la verticalisation de la poitrine provoque le changement de latérale du cou (12) et de la tête (13).

[14] Transport, donc retour à la figure 8 ou bien ...

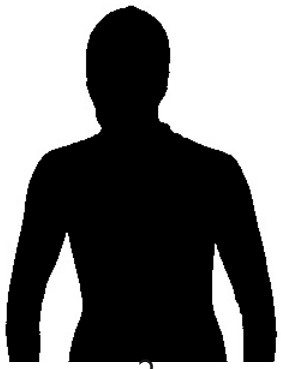
[16] Transition vers l'ondulation à ceinture par buste : à partir de la contredite de poitrine à droite et marteau à gauche, la ceinture incline à droite et le buste change sa latérale vers la gauche, donc contredite de ceinture à droite par buste insecte annelé à gauche.

[17-18-19] Transformation : la ceinture se verticalise. Ce mouvement donne un peu le sentiment de remonter, comme si le nombril tirait vers le haut. La verticalisation de la ceinture tire la poitrine qui change de latérale vers la droite. La poitrine tire le cou qui change vers la droite (18), et le cou tire la tête, qui change vers la droite; donc à la fin, insecte annelé de buste à droite (19). C'est possible (et beau) de s'entêter à faire coïncider la fin du mouvement de la ceinture avec la fin du mouvement de la tête, mais c'est plus important de nourrir le jeu des segments en chaîne, donc de jouer le voyage des tensions qui tirent un segment après l'autre.

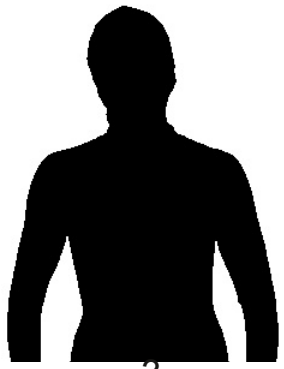
[20] Transport : la ceinture incline à gauche et le buste garde ses latérales par rapport à la ceinture. Le dessin à la fin du transport est inclinaison de



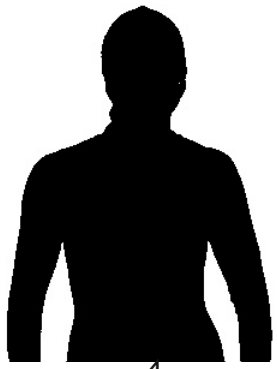
1



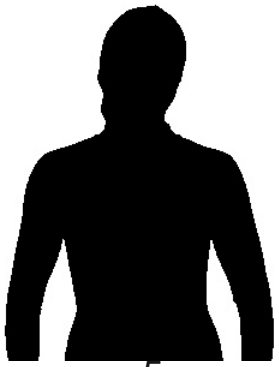
2



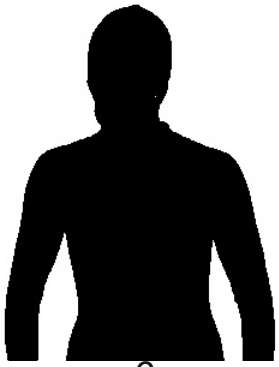
3



4



5



6

D.S.

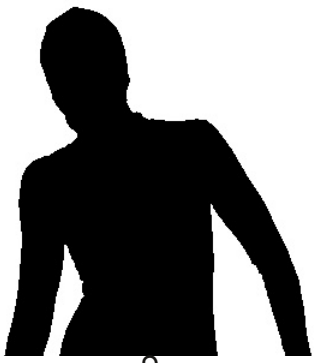
ou ajoutez un

segment →

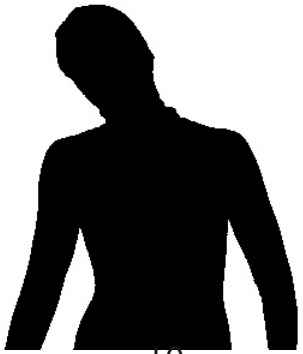
7



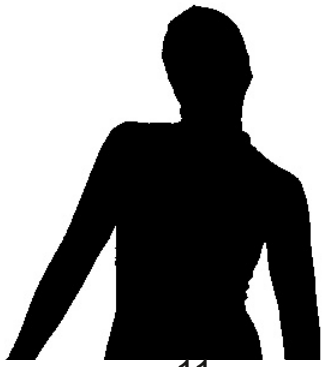
8



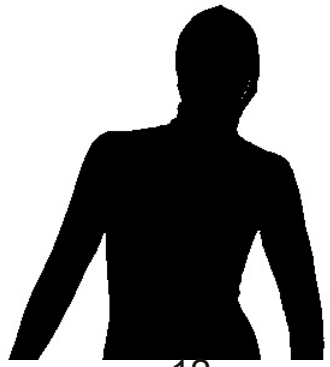
9



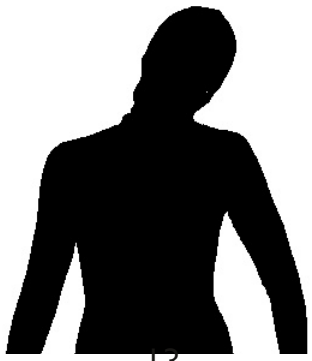
10

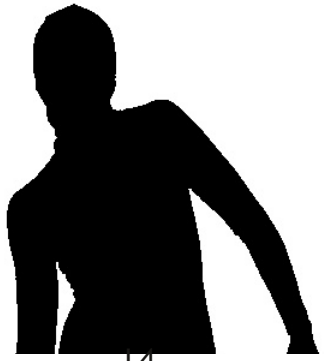


11



12


13

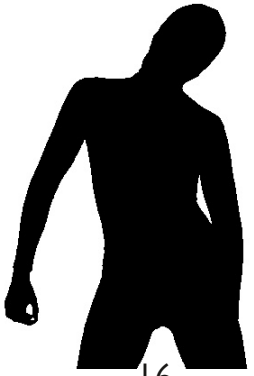

14

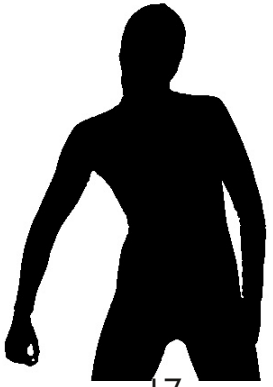
D.S.

ou ajoutez un

segment →

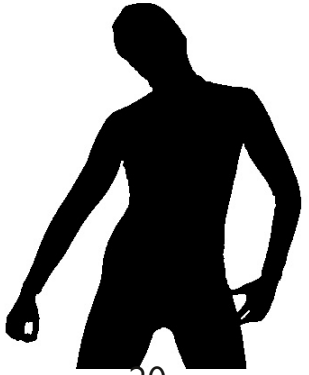
15

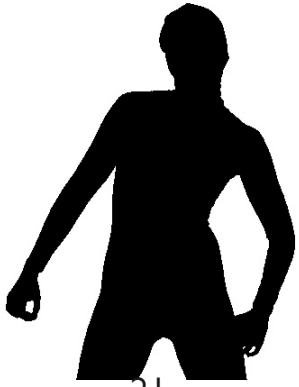

16


17


18

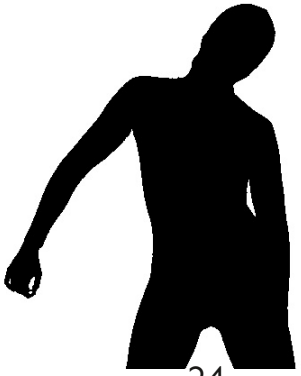

19


20


21


22


23


24

ceinture à gauche contredite par insecte annelé de buste à droite.

[21-22-23] Retour à la transformation. La ceinture se verticalise et la poitrine change de latérale vers la gauche, suivie du cou (22) et la tête (23).

[24] Transport, ceinture à droite (retour à la figure 16).

[25] Transition vers l'ondulation de tronc conforme et torse : à partir de la contredite de ceinture à droite et buste à gauche, le bassin conforme lève vers la latérale droite et la ceinture s'intègre dans la courbe à gauche, donc contredite de bassin conforme à droite par torse insecte annelé à gauche.

[26-27-28-29] Transformation : le bassin tombe sur la verticale et cette chute provoque le changement dégressif des latérales de torse vers la droite. C'est comme si la crête iliaque qui descend étirait un ressort attaché au nombril qui, à son tour, change les latérales comme une chaîne de dominoes qui tombent (27 à 29).

[30] Transport : bassin conforme à gauche, avec le torse insecte annelé collé par-dessus. Alors contredite de bassin conforme à gauche par torse insecte annelé à droite.

[31 à 34] Transformation, etc.

[35] Transition vers l'ondulation de tronc contraire et torse : à partir de l'insecte annelé de torse vers la gauche, le bassin contraire incline à droite.

[36-37-38-39] Transformation : le bassin se verticalise. Cela défait la tension sur le côté droit de la ceinture et cette perte de tension provoque le changement de latérale de la ceinture vers la droite. La ceinture tire la poitrine qui incline aussi vers la droite (37). La poitrine tire du cou qui incline aussi vers la droite (38). Le cou tire la tête qui incline aussi vers la droite (39).

[40] Transport : bassin contraire à gauche et le torse garde tous ses angles vers la droite. À la fin du transport, contredite de bassin contraire à gauche par torse insecte annelé à droite.

[41 à 45] Retour à la transformation (41 à 44), transport de torse par bassin contraire (45) et retour à la figure 36.

L'ondulation dégressive de double tronc par torse est difficile à mettre en équilibre et franchement je n'aime pas la faire. J'ajoute la description pour avoir la gamme entière, mais à vous de juger si vous voulez vous y aventurer.

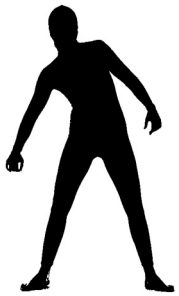
[Pas illustré] Transition vers l'ondulation de double tronc et torse : à partir de l'insecte annelé de torse vers la gauche, le double bassin incline à droite. L'inclination de double bassin se fait en deux étapes : dans la première, les talons décollent du sol en tchoc espagnol, puis les demi-pointes partent en fusée et font monter le tronc dans le puits. Une fois la hauteur maximale atteinte, le bassin incline pendant que le tronc redescend avec résistance/



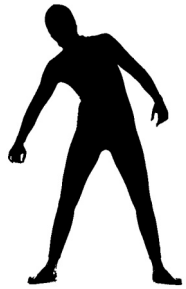
25



26



27



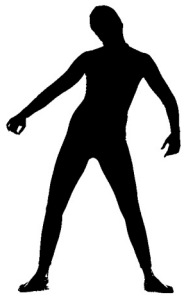
28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45

D.S.

ou ajoutez un

segment →

46



47



48

ralentando. Donc double flexion de genoux, double relevé et le poids reste soigneusement reparti entre les deux jambes. Il faut en plus jouer le phrasé du double bassin et garder l'insecte annelé de torse.

[Pas illustré] Transformation : à la différence du bassin conforme et contraire, où les crêtes iliaques montent et descendent une à la fois, le fait de redéposer le double bassin sur la verticale implique d'abord un petit transport du tronc au complet vers le haut dans le puits. Ce n'est qu'après ce léger transport qu'on peut redéposer le bassin sur la verticale, sur les jambes tendues et les talons au sol. Mon professeur de danse classique disait: « tout ce qui descend doit d'abord remonter » et c'est exactement ce qui arrive au double bassin. À peu près quand les talons touchent le sol, la chaîne de changements de latérales du torse vers la droite commence.

[Pas illustré] Transport : double tronc à gauche, tchoc pour décoller les talons du sol, grand relevé pour faire monter le tronc dans le puits. En descendant avec résistance, le double tronc incline à gauche, le torse garde son insecte annelé vers la droite. Le poids reste réparti entre les deux jambes et les deux talons restent hors du sol à la fin.

Retour à la transformation, etc.

[47] Transition vers l'ondulation de jambes et insecte annelé de tronc conforme : à partir de la contredite de bassin à droite et torse à gauche, le genou droit plie profondément, entraînant le poids. Le talon droit quitte le sol et le bassin change sa latérale vers la gauche. Donc, contredite de jambes appui fléchit à droite par tronc à gauche. Cette position de jambes a tendance à « bouffer » l'inclination du bassin. J'aime que la ligne de la ceinture reste à peine au-delà de l'horizontal, mais cela n'est pas possible pour tous les corps. C'est possible de raccourcir l'amplitude de la deuxième position ainsi que de faire des mouvements de poids plus petits, pour s'adapter à la mobilité de la hanche. Je pense que la tension de l'articulation entre la jambe et le bassin, de même que la qualité des silences, sont plus importantes que la position absolute du bassin dans l'espace et, conséquemment, l'idée globale d'ondulation est plus importante que les détails de segments.

[48 à 52] Transformation : la jambe droite se retend. Échange de talons. Le retour du poids vers le centre provoque le changement dégressif de latérale du tronc vers la droite. À la fin de la transformation, le dessin est un insecte annelé de tronc conforme à droite (49 à 52).

[53] Transport : la jambe gauche fléchit et déplace le tronc vers la gauche. Le tronc garde tous ses angles ainsi que son rapport aux jambes et le talon gauche reste hors du sol.

[54-58] Retour à la transformation.

[59] Transport, donc retour à la figure 47.

[60-64] Transition vers l'ondulation de jambes et insecte annelé de tronc contraire. À partir de la contredite de jambes à droite et tronc à gauche, la



49



50



51



52



53



54



55



56



57



58



59



60

transformation tombe sur insecte annelé avec bassin contraire à droite.

[65] Transport : la jambe gauche plie, échange de talons, donc contredite de jambes à gauche par tronc à droite.

[66] Transformation : le poids revient sur la deuxième, la jambe gauche étire, le talon gauche reste hors du sol; la poussée des jambes provoque le changement de latérale du bassin.

[67] Le changement latéral de bassin, à son tour tire, la ceinture.

[68] La ceinture tire la poitrine.

[69] La poitrine tire le cou.

[70] Le cou tire la tête. On se retrouve, à la fin, avec un insecte annelé de tronc contraire.

[71] Transport, jambes à droite.

[Pas illustré] Transition vers l'ondulation de jambes et insecte annelé de double tronc. À partir de la contredite de jambes à droite et tronc à gauche, la transformation tombe sur l'insecte annelé de double tronc à droite. Les deux talons sont hors du sol et les deux genoux sont fléchis.

[Pas illustré] Transport : le genou gauche plie, le talon gauche reste hors du sol, le talon droit se dépose au sol et le tronc préserve ses latérales à droite.

[Pas illustré] Transformation : le poids revient sur la deuxième, le retour du poids provoque le changement successif de latérales du tronc. À la fin, le dessin est double tronc incliné à gauche, sur deux talons en l'air et deux genoux fléchis.

Retour au transport.

Rendues aux jambes, toutes les transitions sont exécutées à l'envers, pour finir avec l'ondulation de tête et cou.



61



62



63



64



65



66



67



68



69



70



71

11.6 Ondulation progressive de tronc en rotation

Sur la rotation, le jeu est fait seulement avec les blocs, il y a donc trois segments seulement : la tête, la poitrine et le bassin, quoiqu'on puisse aussi ajouter les yeux et des tours ou pivots. Comme point de départ, je propose simplement des ondulations de tronc. Les rotations pour l'ondulation peuvent se faire au maximum des articulations au lieu de s'en tenir au huitième de tour.

[1-2] Zéro de départ : sur deuxième, tête en rotation à droite.

[3] Transformation : la tête rotationne à gauche, tandis que simultanément la poitrine fait sa rotation à droite, donc contredite en rotation de poitrine et tête.

[4] Transport : la poitrine se frontalise et emporte avec elle la tête en rotation à gauche

[5-6] Reprendre le cycle de l'autre côté. Retour à la figure 3 ou...

[8] Transition vers ondulation de bassin conforme et buste. Quand la poitrine se trouve frontale et la tête à droite, le buste (donc la poitrine avec le cou et la tête collés au-dessus) ajoute une rotation à droite, donc insecte annelé de buste en rotation à droite.

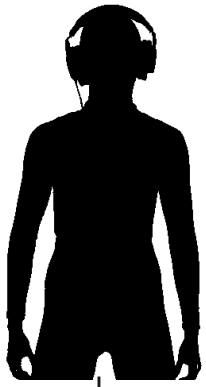
[9] Transformation : la tête change de rotation vers la gauche en même temps que la crête iliaque gauche avance en bassin conforme à droite.

[10] Une fois que la tête se trouve à son maximum, la poitrine change aussi sa rotation. À la fin du mouvement, le dessin est contredite de bassin conforme à droite par buste insecte annelé en rotation à gauche.

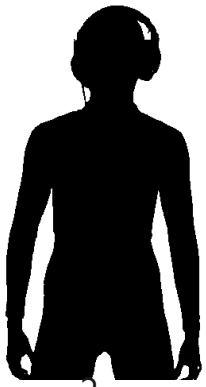
[11] Transport : le bassin se frontalise et le torse au-dessus garde autant sa position par rapport au bassin que les rotations des segments entre eux. À la fin, le dessin est buste insecte annelé en rotation à gauche.

[12-14] Reprendre la transformation vers l'autre côté.

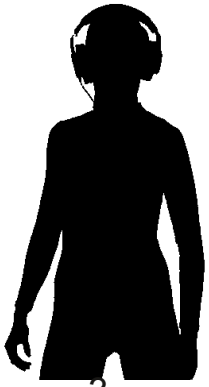
Évidemment, c'est aussi possible de faire l'ondulation sur bassin contraire et sur double bassin. Le bassin conforme est illustré parce que c'est mon préféré.



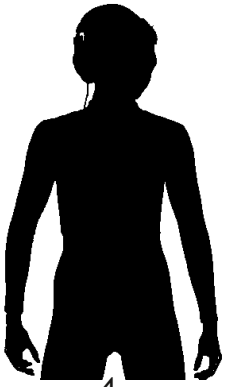
1



2



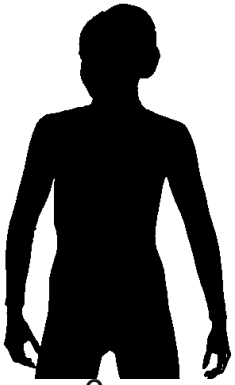
3



4



5



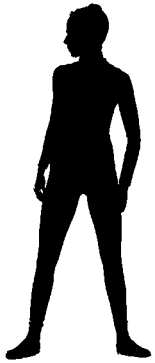
6

D.S.

ou ajoutez un

segment →

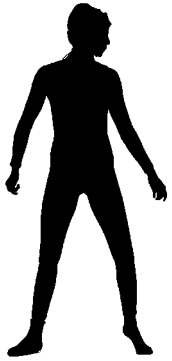
7



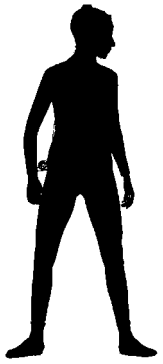
8



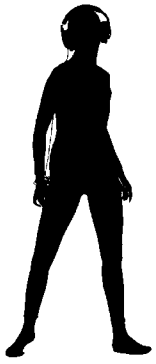
9



10



11



12



13



14

11.7 Ondulation dégressive du tronc en rotation

Dans cette rotation, c'est particulièrement difficile de garder les segments verticaux.

[1] Zéro de départ : sur deuxième, contredite de poitrine en rotation à droite par tête en rotation à gauche.

[2] Transformation : la poitrine se frontalise et la relaxation de la tension du cou provoque le changement de rotation de la tête vers la droite.

[3] Transport : le buste cristallisé rotationne vers la gauche, alors contredite de poitrine à gauche par tête à droite.

[4] Reprendre la transformation vers l'autre côté.

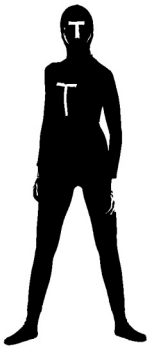
[5] Transport : rotation de buste ainsi dessiné à droite, donc retour à la figure 1.

[7] Transition vers l'ondulation de bassin et buste. Quand la poitrine est à droite et la tête à gauche le bassin conforme rotationne à droite et le buste tourne vers la gauche. Nous nous retrouvons alors avec un bassin à droite, contredit par buste un insecte annelé en rotation à gauche.

[8-9] Transformation : le bassin se frontalise et la perte de tension à la ceinture provoque le changement dégressif des rotations de buste vers la droite, donc buste insecte annelé en rotation à droite.

[10] Transport : bassin conforme à gauche, tronc cristallisé. Nous avons alors une contredite de bassin conforme à gauche par insecte annelé de buste à droite.

[11-12] Retour à la transformation et transport, donc retour à la figure 7.



1



2



3



4



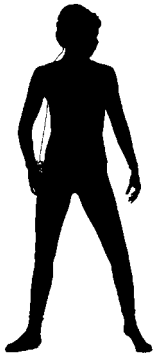
5

D.S.

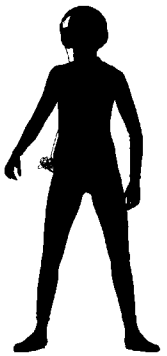
ou ajoutez un

segment →

6



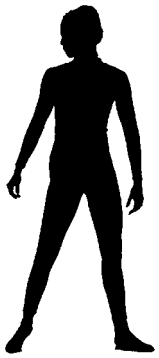
7



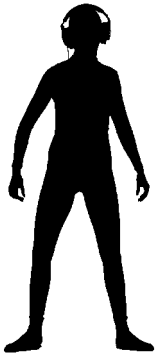
8



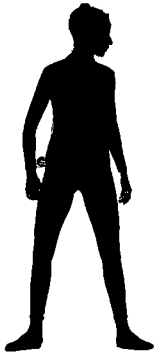
9



10



11



12

11.8 Ondulation progressive de tour Eiffel 3D, changement des trois dimensions

11.8.1 Droite-droite-arrière vers gauche-gauche-avant

Dans les illustrations, je suis en train de partir de la deuxième et, aussitôt que la tour Eiffel embarque, le pied gauche s'avance sur la diagonale. J'aurais peut-être dû partir de la deuxième-quatrième pour que les pieds restent sur la diagonale tout le long. Je vais donc faire une description qui ne correspond pas aux cinq premières images.

[1] Zéro : sur deuxième-quatrième, pied gauche avant.

[2-6] Insecte annelé progressif 3D, droite-droite-arrière de tronc, plus tour Eiffel simili droite-droite-arrière à dix centimètres avant sa limite, environ quand le fil à plomb est encore à deux centimètres du talon droit. À noter que dans cette version de l'ondulation, les pieds se déplacent le long de la diagonale de la deuxième-quatrième. Alors la rotation de la tour Eiffel est soit très petite, par bascule, soit escamotée entièrement.

[7] Transformation : la tête change son dessin sur le cou vers gauche-gauche-avant pendant que la tour Eiffel finit ses dix derniers centimètres vers droite-droite-arrière.

[8] Suit le cou qui ajoute rotation, latérale et profondeur par rapport à la poitrine.

[9] La poitrine elle-même change son orientation par rapport à la ceinture vers gauche-gauche-avant.

[10-11] Suivent la ceinture et le bassin. À Omnibus, le standard était de travailler sur le double bassin, mais je préfère le bassin conforme. En réalité, on peut faire l'ondulation avec les trois bassins (conforme, contraire et double).

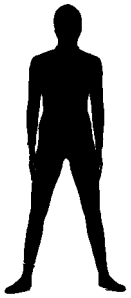
[Pas illustré] Transport : glissade du pied gauche avec supplément pour reprendre la deuxième-quatrième, avec l'insecte annelé de tronc cristallisé par-dessus, plus tour Eiffel gauche-gauche-avant courte de dix centimètres.

[12] Transformation : la tête change à droite-droite-arrière pendant que la tour simili complète son parcours vers gauche-gauche-avant.

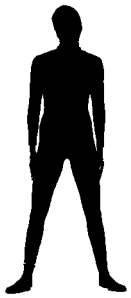
[13-16] Le cou, la poitrine, la ceinture et le bassin suivent.

[17] Transport : glissade du pied droit en supplément pour regagner la deuxième-quatrième, plus presque toute la tour Eiffel droite-droite-arrière, sauf les derniers dix centimètres.

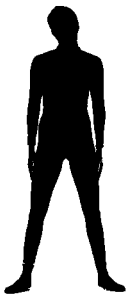
Et à nouveau la transformation embarque (retour à la figure 7).



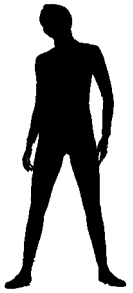
1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17

11.8.2. Droite-gauche-arrière vers gauche-droite-avant

À nouveau, je suis en train de partir de deuxième sur la photo et le pied droite recule pour se placer au 3/8ème au moment de la tour Eiffel. Je présente par contre la description comme s'il le départ était fait sur une deuxième-quatrième.

[1-6] Zéro : sur deuxième-quatrième, droite-arrière. Insecte annelé progressif du tronc droite-gauche-arrière. La tour Eiffel simili droite-gauche-arrière s'arrête dix centimètres avant la fin de son amplitude maximale.

[7] Transformation : la tête change vers gauche-droite-avant en même temps que la tour Eiffel achève sa droite-gauche-arrière.

[8-11] Progressivement, les autres segments jusqu'au tronc vont aussi vers gauche-droite-avant.

[12] Transport : retour sur deuxième-quatrième avec supplément, plus tour Eiffel simili gauche-droite-avant courte de dix centimètres.

[13-15] Transformation : la tête va vers droite-gauche-arrière en même temps que la tour Eiffel finit son parcours. Progressivement, les autres segments vont vers droite-gauche-arrière.

[16] Transport : retour sur deuxième-quatrième avec supplément, plus tour Eiffel simili droite-gauche-arrière, courte de dix centimètres, plus compensée de tête par bouteille pour le dernier tronçon du transport.

Reprise à partir de la transformation, etc.

Pour passer à travers l'inventaire de triples, il est nécessaire de faire les versions spéculaires de ces ondulations, c'est-à-dire gauche-gauche-arrière vers droite-droite-avant et gauche-droite-arrière vers droite-gauche-avant.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



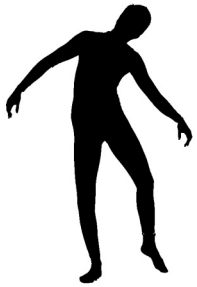
11



12



13



14



15



16

11.9 Ondulation des yeux et tête en rotation

11.9.1 Succession progressive

[1] Zéro : tête en rotation à droite, contredite par yeux à gauche.

[2-3] Transport : les yeux tirent la tête, laquelle revient frontale. À la fin du transport, les yeux regardent à gauche.

[4-5] Transformation : les yeux retrouvent le frontal et la tête rotationne à gauche, donc contredite de tête et yeux à nouveau.

[6-8] Reprendre le transport dans l'autre sens.

11.9.2 Succession dégressive (p. xx)

[1-2] Zéro : tête à droite contredite par yeux à gauche.

[3-4] Transformation : la tête retrouve le frontal pendant que les yeux rotationnent à droite. À la fin, les yeux sont tournés à droite.

[5-6] Transport : la tête rotationne à gauche et les yeux restent fixes dans leurs orbites, donc contredite de tête par yeux.

[7-8] Reprendre la transformation dans l'autre sens, etc.



1



2



3



4



5



6



7



8



1



2



3



4



5



6



7



8

12. Tours

La différence entre un tour et un pivot est un peu floue. La première définition est qu'un tour se fait sur un seul pied tandis qu'un pivot se fait sur deux. Par contre, dans le répertoire, il y a des pivots qui s'appellent « tours » et vice versa. Je propose une définition alternative. Dans le tour, l'axe de rotation se trouve à l'extérieur du corps, tandis que, dans un pivot, l'axe se trouve à l'intérieur.

Ces deux définitions laissent orphelins les tours en l'air, qu'on appelle en mime les tours en deuxième. En danse, ces tours commencent en cinquième position et se font avec les jambes ensemble, tandis qu'en mime, ils se font à partir de la deuxième sans que les gros orteils ne quittent le sol. Ce qui fait que le tour en l'air se fait sur deux jambes, mais ce n'est pas un pivot. Les jambes sont à terre, mais elles ne portent pas le poids.

Alors je propose une troisième définition. Les tours ont des moments dynamiques impossibles à arrêter au milieu du mouvement, pendant que les pivots sont composés de suites de postures stables et peuvent s'arrêter à tout moment. Voilà le genre de problème dont les jeunes mimes discutent à trois heures du matin. Pour le classement de tours et pivots dans le cahier, je fais de mon mieux et je porte attention à décrire les pieds, l'axe de rotation, et le dynamisme du mouvement.

12.1 Quarts de tour

12.1.1 Quart de tour ouvert

[1] Sur première.

[2] Tchoc : le genou droit fléchit vers l'avant et le talon droit lève un peu.

[3] Tchoc : la jambe ouvre en dehors, la rotule pointe donc vers la droite et l'angle du genou est exposé pleinement vers le public.

[4] Résonance : la jambe fait un lent développé vers la deuxième.

[5-6] Contagion : quand la jambe approche petit à petit de son extension, elle emporte aussi le poids, en supplément. L'orteil droit glisse le long du sol et porte de plus en plus de poids.

[7] Une fois que la deuxième est très proche de sa pleine amplitude, et un peu avant que le talon ne touche le sol, le tronc fait soudainement un quart de rotation vers la droite, pour tomber sur la quatrième position. Mon professeur de danse classique appelait « fouetté », non pas le mouvement de la jambe dans l'espace, mais le mouvement de la jambe par rapport au bassin, et j'ai gardé cette façon de nommer le mouvement de la tête du fémur dans la fosse acétabulaire, dans ce passage de la deuxième à la quatrième position. Jean Asselin appelle ce mouvement « cardin », inspiré de l'articulation de la transmission automobile.

[8] Voici la partie dynamique du mouvement. Après le fouetté, le poids continue son voyage vers l'avant. Le pied arrière glisse le long du sol. Cette translation est nourrie de l'impulsion de chute sur quatrième; c'est un peu comme un rebond.

[9] Quand tout le poids est sur la jambe avant, il y a un silence.

[10-12] La jambe arrière autonome lève et rentre dans la première position, comme si elle rentrait dans un sceau.

Enchaîner encore trois quarts de tour pour un tour entier, et exécuter dans l'autre direction.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

12.1.2 Quart de tour croisé

[1] Sur première.

[2] La jambe opposée à la direction du quart de tour lève soudainement et le pied pointe. Le mouvement est proche du « passé » de danse, mais puisqu'on est mimes sa vitesse est inégale, avec un départ très rapide suivi d'une décélération.

[3-5] Le pied plie et la jambe s'allonge sur une ligne illustrée dans la figure. L'espace offre une résistance à ce mouvement, comme dans une pompe à air pour vélo.

[6-7] Moment dynamique. Quand la jambe n'est plus capable de s'allonger davantage, elle emporte le tronc avec elle : tchoc-fouetté, quart de tour. Elle s'avance pour se poser au sol dans une quatrième position plutôt grande que petite.

[8-9] La fin du mouvement est la même que dans le quart de tour ouvert. En résonance, le poids continue à voyager vers l'avant et le pied arrière glisse le long du sol. Quand le poids est sur la jambe avant, il y a un silence.

[10-12] La jambe arrière rentre en première, comme si elle rentrait dans un sceau.



1



2



3



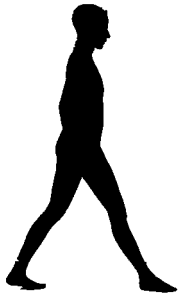
4



5



6



7



8



9



10



11



12

12.1.3 Quarts de tour en alternance reculant-avançant

Vu que la plupart des gens ont deux jambes et que c'est possible de faire des tours dans deux sens (soit horaire et antihoraire, vu du haut, aussi nommés « droite » et « gauche » respectivement), c'est donc possible de faire quatre types de tours, selon la direction de rotation et la jambe qui reste au sol.

En mime, ces quatre tours sont nommés de deux façons différentes. La première (celle de Leabhart) est de nommer d'abord la direction de rotation, puis la jambe qui reste au sol :

(1) à droite sur la droite

(2) à droite sur la gauche

(3) à gauche sur la gauche

(4) à gauche sur la droite.

La deuxième façon de nommer le tour est de la qualifier comme « avançant » (1, 3) ou « reculant » (2,4).

Pour pratiquer des séries de tours, une direction de rotation est choisie et sur cette direction les jambes s'alternent. Une série de quarts de tour est alors, par exemple :

[1] Sur deuxième.

[2-3] Quart de tour à droite sur la droite.

[4-5] Quart de tour à droite sur la gauche.

[6-7] Quart de tour à droite sur la droite

[8-9] Quart de tour à droite sur la gauche.

Sur cette série, le mime fait un tour complet et revient à son empattement d'origine. L'illustration montre ces quarts de tour en tour Eiffel, mais ils peuvent également se faire en tronc par jambes.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

12.2 Demi-tour

12.2.1 Demi-tour en alternance reculant-avançant

L'enchaînement de demi-tours avançant et reculant qui tournent dans la même direction avance dans l'espace, comme une version au ralenti des chaînés de danse classique.

[1] Sur deuxième. La première image est de dos.

[2-4] Demi-tour reculant, à gauche sur la droite.

[5-7] Demi-tour avançant à gauche sur la gauche.

[8-12] Et on recommence.



1



2



3



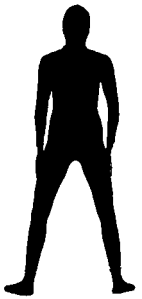
4



5



6



7



8



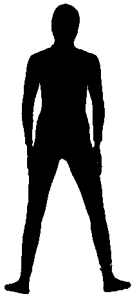
9



10



11

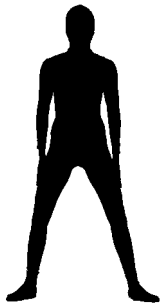


12

12.3 Tour en translation de tronc

L'impulsion requise pour exécuter un tour peut être produite par une translation de tronc par jambes qui déborde sur le tour. À la différence du danseur qui va vite et essaie de faire deux tours, trois tours ou plus, le mime s'entête à y aller aussi lentement que possible. La beauté du tour consiste à dissimuler l'origine de l'impulsion, donc à cacher le moteur. On veut donner l'illusion que le tronc tourne à vitesse constante et atterrit de façon feutrée et précise.

[1-7] Nous avons illustré des tours par translation de tronc avançant à gauche.



1



2



3



4



5



6



7

12.4 Tour en rotation progressive

Ce tour est aussi appelé « le tour qui commence en acteur et finit en sportif ». Puisqu'on fait tourner le tronc, rien ne nous empêche de le sculpter avant de l'envoyer faire des tours. Pour ce tour, la sculpture est un insecte annelé progressif en rotation, avec un accelerando.

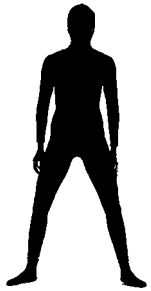
[1] Sur deuxième.

[2-8] Lentement, yeux à droite, tête à droite en addition, accelerando poitrine à droite, translation de tronc par jambes à droite, encore accelerando, puis tour avançant.

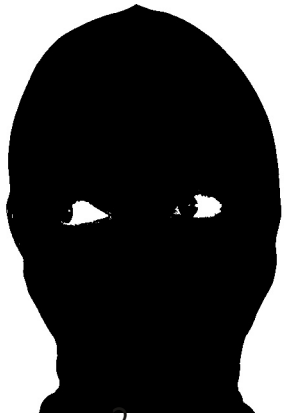
[9] L'insecte annelé de buste est préservé pendant la pirouette et réapparait intact à l'atterrissage.

[10] Silence, laisser tomber la poussière.

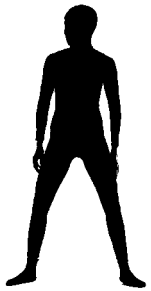
[11-12] Rétabli global sur le frontal.



1



2



3



4



5



6



7



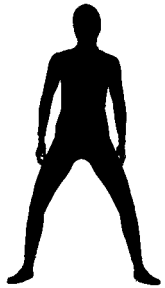
8



9



10



11



12

12.5 Quart de tour du chevalier de carton

Personnage sympathique de notre mythologie de mime, le chevalier de carton est rigide partout. Il est en deuxième position, plié ou grand plié selon la grandeur du cheval du jour. Il tourne par quarts de tour avançant. Puisque le chevalier est rigide, il dispose seulement d'un moteur : le sissone du pied opposé à la direction de rotation. Même ce petit moteur doit être dissimulé autant que possible. Idéalement, le chevalier donne l'illusion que le bassin trace un arc de circonférence sur le vide, et non qu'il voyage sur une ligne rectiligne.

[1] Sur deuxième, plié ou grand plié, bras en cape humide.

[2-3] La tour Eiffel incline vers l'avant jusqu'à la limite de l'équilibre.

[4] Le pied opposé à la direction de rotation génère l'impulsion pour se rendre au quart de tour. Le pied du même côté de la rotation fait un minuscule relevé. La jambe qui reste au sol pousse le bassin pour essayer de le maintenir sur le vide.

L'atterrissage est rapide et solide.



1



2



3



4

12.6 Demi-tour cristallisé, en dehors

Ce demi-tour est fait sur une jambe. L'autre jambe peut être placée n'importe où sauf au sol. En pratique, on la place toujours en arrière, juste assez pliée pour qu'elle ne fasse pas rouler le bassin vers l'avant.

[1] Le pied au sol fait un relevé et la jambe se tord pour faire avancer le talon.

[2] L'impulsion mobilise la tour Eiffel qui tourne, dans un effet de flottement, dans la même direction que la jambe posée au sol.

[3-4] La tour fait demi-tour et redescend de l'autre côté.

Cet exercice ressemble à ce que les danseurs classiques appellent « promenade », soit une préparation pour garder la rotation de la jambe de base pendant la pirouette en dehors.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

13 Pivots

13.1 Pivot de base

Le pivot de base est un cousin proche du demi-tour soutenu de danse. Outre le jeu de pieds, il contient un jeu dynamique dont les mouvements s'enchaînent l'un derrière l'autre, tout le long de la figure. Le pivot de base (progressif et dégressif) est à mi-chemin entre l'étude technique et le petit répertoire. Dans un acte de gourmandise, je le classe des deux côtés.

[1] Il commence en première.

[2-3] La jambe du côté de la rotation sort en petit battement tendu. Je souligne ici qu'en mime on cache le changement de poids pour que, par magie, le poids ne bouge pas d'un poil.

[4-5] Le poids bouge vers l'avant et le pied avant glisse en supplément, jusqu'à atterrir sur la quatrième.

[6-8] Le poids continue son voyage vers l'avant, le pied arrière monte en relevé et glisse à son tour; le poids s'accumule sur la jambe avant.

[9-11] Dès que le poids arrive à une position où la jambe avant peut le soutenir à elle seule, la jambe arrière décolle du sol en petit tchoc et fait un rond de jambe en résonance.

[12] La jambe atteint la ligne moyenne du corps et passe tout droit, plie et s'enroule sur la jambe de base.

[13-14] Le pied plie et glisse vers le haut, longe l'extérieur de la jambe de base et tombe au sol en inertie. Le gros orteil atterrit au sol, quelques centimètres à côté de l'extérieur du talon.

[15] L'atterrissage du pied démarre le jeu de causalité « barque ». En causalité barque, le tronc se lève dans le puits, sur double relevé, et un huitième de pivot. À la fin du mouvement, le tronc fait face à l'oblique.

[16-19] L'arrêt du mouvement de tronc déclenche une autre barque, cette fois pour faire monter les bras en aigle. Le bras du côté de la rotation monte jusqu'à la verticale. Ce n'est pas vrai. Le port de bras en aigle ne peut atteindre la verticale, même avec les épaules les plus mobiles; alors le bras monte autant que possible sur le plan latéral et quand il n'est plus capable de monter, il déborde vers l'avant, jusqu'à ce que le bout des doigts touche la ligne de la naissance de chevaux. Simultanément, l'autre bras monte jusqu'à l'eau. Ces deux bras parcourent des distances différentes, mais on fait semblant qu'ils bougent tous les deux à la même vitesse.

[20] Quand les bras arrivent à leur ligne respective, ils changent de courbe sur point fixe du bout des doigts, vers anverso, puis ils font une ponctuation.

[21-23] À son tour, la ponctuation démarre le pivot, à proprement parler. Les jambes se déroulent, le bassin fait son fouetté/cardin, le tronc

fait face à l'oblique arrière.

[23-25] Quand les pieds se trouvent en première, les jambes recroisent, et le tronc se trouve au cinq huitièmes, une fois les jambes recroisées.

Là, il y a une pause.

[26] La jambe devant tire en dehors, sur place. Puis les orteils de la jambe arrière donnent un petit coup pour faire flotter la tour : trois huitièmes de tour avançant. La tour (et le tour) atterrit sur une première position en double relevé.

Il y a encore une pause.

[27] Le relevé descend, mais les bras restent accrochés dans l'espace, alors la ceinture et les jambes s'allongent et la tour fait une belle courbe arrière.

[28-31] L'arrivée des talons au sol cause la descente rapide de bras (causalité électronique, comme la porte automatique au supermarché). Les bras vont sur un toit très bas, à contrevent. Ils se cachent brièvement derrière le corps. Quand ils réapparaissent, ils provoquent la rentrée de la tour Eiffel dans la verticale.

Les mouvements qui composent cette séquence ne sont pas compliqués, un à la fois, mais la série est délicatement filée comme une ligne de dominos qui tombent. Elle est donc, à chaque fois, un défi à jouer.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



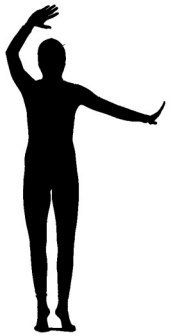
23



24



25



26



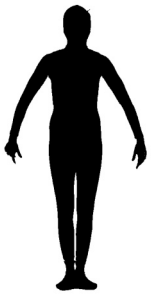
27



28



29



30



31

13.2 Pivot progressif

Pour cette étude, Denise Boulanger nous donnait l'image du port d'un chapeau de cowboy traversé par une flèche. Elle aimait qu'une fois la flèche mise en mouvement, elle n'arrête qu'en retrouvant le regard du public, de l'autre côté du pivot. Je crois que Jean Asselin aimait mieux qu'on sépare les mouvements, mais je ne sais plus si ce souvenir est fidèle à la vérité ou si je me souviens simplement du fait que les professeurs à Omnibus se contredisaient souvent, et interrogés par les étudiants ils disaient sagement : « C'est moi qui ai raison ».

[1] Sur première.

[2] Le regard part d'un côté, jusqu'à son maximum.

[3-4] La tête suit, puis le buste, donc insecte annelé progressif en rotation.

[5] Pour le bassin, par contre, au lieu d'une rotation de bassin, il y a un changement de socle, alors un changement de racines. Les pieds font un minuscule relevé, juste assez grand pour pivoter sur les deux pointes.

[6] Le pied du côté de la rotation ouvre et l'autre ferme, jusqu'à se placer sur la ligne cours-jardin, donc en profil par rapport au public.

[7] Le poids se dépose sur la jambe arrière. Pendant ce manège, le bassin est simplement porté par les jambes. À la fin du mouvement, il est de profil, en quart de tour, avec son insecte joliment installé par-dessus. Il y a un fouetté sur la tête du fémur de la jambe du côté de la rotation. Cette jambe commence en première et finit devant, mais la jambe opposée et le bassin gardent leur relation, au moins pour le changement de poids.

[8] Après, il y a une bascule en rotation, c'est-à-dire que le tronc continue son voyage dans le phonographe grâce à la torsion de la jambe de base.

[9-12] La jambe de base fait « plié » et la jambe libre fait « rond de jambe » pour aller piquer sur la ligne du sept huitièmes.

[13-15] Ensuite, il y a deux mouvements simultanés : changement de poids d'une jambe à l'autre, et fouetté/cardin qui permet au tronc de continuer à tourner. Ce mouvement arrête quand le regard retrouve le frontal. Pause dramatique.

[16-20] En contre-mouvement, supplément de flexion sur la jambe avant, puis huitième de tour et rétabli sur première verticale en double relevé. Les deux bras sont lancés en courbe « anverso » avec la corde au niveau de la naissance de chevaux. Dit autrement, c'est une cinquième de danse, mais les mains sont tournées vers l'extérieur.

[21-24] La fin est identique à celle du pivot de base.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24

13.3 Pivot dégressif

[1] Sur première.

[2-5] Rond de jambe dans la direction de la rotation.

[6] Une fois rendue en arrière, la jambe tire le bassin qui fait rotation contraire.

[7-8] Le mouvement finit avec un tchoc moteur par refus du buste, puis le buste accepte de partir.

[9-10] Quand la torsion du cou arrive à sa limite, tchoc par refus de tête. La jambe continue à tirer de l'insecte annelé en rotation et la tête accepte aussi de partir.

[11] Après, il y a le pivot à proprement parler. Le talon de la jambe qui porte le poids lève et recule, fait le tour de la pointe et atterrit directement vers le public. Pendant que les pieds font ce mouvement, en haut, la jambe arrière fait fouetté/cardin et se transforme donc en jambe avant. Sur l'autre fosse acétabulaire, le bassin et la jambe gardent leur relation. Le bassin fait alors un demi-pivot.

[12-15] L'atterrissage du talon est suivi d'une bascule en rotation et, à son tour, la bascule est suivie d'un supplément de flexion de genoux en même temps qu'un deuxième rond de jambe. La jambe libre fléchit, s'enroule sur la jambe de base et pique juste en dehors du pied posé au sol.

[16-19] Là, il y a un deuxième pivot. Les deux pieds montent en relevé, le poids se distribue sur les deux jambes, et les segments se réalignent sur le frontal, comme un torchon qui se détord.

[20-23] Les bras sont lancés à la ligne de chevaux.

[24-28] La fin est identique à celle des pivots déjà décrits.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



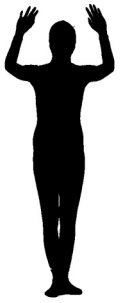
21



22



23



24



25



26



27



28

13.4 Quart de tour de la comtesse

La comtesse donne une fête aristocratique chez elle. Elle se fait interpeller par ses invités à gauche et à droite. Femme de salon, elle se tient sur une petite base; comme elle est très polie, elle fait face à ses invités pas seulement avec son visage, mais avec son tronc au complet, et même avec l'intérieur de son avant-bras. La description technique de la figure est « insecte annelé progressif en rotation, suivi de rétabli sur ondulation contraire de jambes », mais clairement « le quart de tour de la comtesse », c'est gagnant comme désignation mnémotechnique.

[1] Zéro de départ : sur la première position, rotation contraire droite de tronc et translation latérale droite de tronc. Les bras sont relaxes le long du corps.

[2] Dans un tchoc espagnol, la tête rotationne à gauche.

[3] Tchoc espagnol (diphtongue, donc les deux tchocs s'enchaînent), le buste rotationne à gauche, mais la tête garde son avance.

[4-10] Trois actions en même temps : ondulation de jambes, rétabli en rotation du tronc à gauche, pendant que les bras sont lancés par le tronc qui monte et ils retombent ensemble avec le tronc qui atterrit.

Le parcours des bras est le suivant : le bras droit monte en aigle vers l'avant, la main directement devant le cœur, tandis que le bras gauche monte en aigle vers le côté. À la descente, les deux bras changent leur courbe à « anverso », les cordes sur le niveau d'eau.

Le bras droit va toujours devant, autant sur le rétabli à gauche que sur celui à droite. Il y a un moment de tension dramatique pendant que la comtesse écoute son invité, puis les bras retombent doucement le long du corps. La comtesse a droit à une petite pause avant de se faire appeler par un autre invité de l'autre côté.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

13.5 Le pivot de Marie

Ce pivot est tout aussi austère que le précédent est coloré. C'est une série de passages de première à quatrième. Mon prof de danse appelait ce genre de changement « à pression », parce que les pieds glissent le long du sol pendant qu'ils portent encore le poids. Les jambes doivent alors porter le poids et vaincre la friction pour faire glisser les pieds.

[1] Sur première.

[2] Simultanément, huitième de rotation de tour Eiffel à droite et le pied droit glisse le long de la diagonale pour tomber en quatrième.

[3] Pause.

[4] Simultanément, le pied gauche glisse sur la diagonale pour rejoindre la droite. Huitième de tour vers la gauche pour retrouver le frontal.

[5] Pause.

[6] Le pied droit glisse sur la diagonale arrière pendant que la tour Eiffel fait un huitième de tour à gauche. Le pied droit arrive à nouveau sur quatrième.

[7] Pause.

[8] Et après le pied gauche glisse pour chercher la première pendant que la tour Eiffel retrouve l'axe frontal.
[9-17] Par la suite, les mouvements sont exécutés dans l'autre sens.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17

13.6 Pivot de la tête cambodgienne

13.6.1 Rétabli statique

[1] Sur première.

[2] Petit battement tendu devant.

[3] Changement de poids vers la quatrième avec supplément.

[4] Juste avant que le talon n'arrive au sol, fouetté/ cardin sur les deux têtes du fémur pour tomber en deuxième (quart de pivot). Seule la tête reste devant.

[5-6] À tour de rôle, chaque pied fait un petit pas pour se placer en première sans que le tronc ne bouge, et entretemps la tête s'aligne en rotation avec le reste des segments. Autrement dit, rétabli de pieds sur première et de tête sur les autres segments.

[7-11] Et la séquence recommence.

Refaire trois fois pour un tour complet, puis reprendre dans l'autre direction.

13.6.2 Rétabli sauté (page 287)

Ce sont les mêmes mouvements que dans la gamme précédent, sauf qu'ici le rétabli se fait sur un petit saut et non en deux pas. Le mouvement se divise en trois syllabes toniques de durée égale, soit le départ vers la quatrième, le pivot et le saut. On s'amuse à accélérer l'exécution autant que possible.

À noter que le nom de ces pivots révèle l'orientalisme dont souffre le mime depuis sa fondation.

Le nom de ces figures tire ses origines des sculptures de têtes khmères exposées au Musée Guimet de Paris.

Quoique la beauté de ces sculptures soit sans discussion, ce genre d'œuvres n'aurait jamais dû être objet de commerce ni être présenté hors contexte et devrait nous être accessible seulement avec l'accord des héritiers légitimes du peuple cambodgien.

Je ne peux pas changer le nom du mouvement, mais je dois au moins signaler la faute.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



1



2



3



4



5

13.7 Pivot de base, plume d'autruche

Dans une grue transportée, le segment hors axe parcourt l'espace non à cause du vertébré directement en dessous, mais à cause d'un vertébré quelque part plus loin dans la chaine.

Pour illustrer le principe, je propose un pivot de base avec plume d'autruche.

Comme le pivot de base est un transport de tronc par jambes, le tronc peut être sculpté avant d'être envoyé faire un tour. Dans la causalité « plume d'autruche », le relevé sur première provoque un insecte annelé latéral de torse (figure 15). Alors ce mouvement remplace le jeu de bras dans le pivot de base. C'est aussi possible, quoique difficile, de faire la plume avec des annelés de torse avant ou arrière.

[1] Sur première.

[2-3] Petit battement tendu devant.

[4-6] Transport de tronc par jambes pour tomber sur quatrième.

[7- 9] Transport de tronc par jambes jusqu'à libérer la jambe arrière.

[10-14] Aussitôt libérée, la jambe fait un rond de jambe, s'enroule sur la jambe de base, monte le long du péroné et vient marteler à côté du petit orteil.

[15] Causalité barque. La chute du pied provoque la levée du tronc qui, à son tour, provoque un huitième de pivot et un annelé progressif du buste (ladite plume d'autruche).

[16] Pivot jusqu'au cinq huitièmes.

[17] Trois huitièmes de tour avançant.

[18] Atterrissage encore en demi-relevé.

[19-20] Descente du relevé, rétabli dégressif du buste dans le puits.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20

14. Puits

Le puits est un quatrième axe de l'espace. En plus de faire des rotations et des inclinaisons latérales ou en profondeur, c'est aussi possible de faire des changements de niveau. Le cou et la ceinture sont appelés à bouger comme des accordéons, tandis que les jambes sont mises à l'épreuve du grand plié.

Il faut maintenant préciser que le mime est une pratique généralement sécuritaire, les blessures aux genoux sont rares, mais pas impossibles. Le grand plié peut ne pas convenir à tous les adultes. Autant Jean Asselin que Thomas Leabhart font des descentes, passés 60 ans, mais il s'agit de gens extraordinaires. Pour la plupart de nous, la prudence et possiblement l'avis d'un médecin sont nécessaires.

14.1 Promenade dans l'eau

La promenade dans l'eau est la mise en scène de la nage à la brasse, telle qu'illustrée dans le dictionnaire. Selon son propre témoignage, Decroux ne savait pas nager, mais s'était mis à composer une pièce où un personnage tombe de son canot. La résistance de l'eau est représentée par des points fixes de bras dans l'espace et par la contradiction du corps qui monte quand les bras descendent et vice-versa.

[1] Sur première, les bras en cape humide.

La séquence de montées et descentes est la suivante :

[4-5] Coup dans l'eau de haut en bas, montée sur un relevé.

[14-17] Coup dans l'eau de bas en haut, descente à demi-plié.

[23-25] Coup dans l'eau de bas en haut, descente à grand-plié.

[31-33] Coup dans l'eau de haut en bas, montée à demi-plié.

[39-41] Coup dans l'eau de haut en bas, montée sur un relevé.

[48-50] Coup dans l'eau de bas en haut, descente des talons sur terre.

[2-5] Pour le coup dans l'eau de haut en bas, les bras montent en aigle, sur le plan latéral, un peu en haut du niveau d'eau, et frappent l'eau avec transformation en anverso, sur un point fixe du bout des doigts dans l'espace. Transport vers le niveau d'eau provoquant la montée du tronc.

[6-8] Après, les bras relaxent et retombent en cape humide. Il y a un moment de repos.

[9-14] Le coup dans l'eau suivant passe par le même dessin que la grande ondulation de bras. Le dynamisme est par contre différent. Au lieu d'accentuer le haut de la montagne et d'y jouer une résistance, les bras glissent tranquillement sur la suite de dessins, accelerando.

[15-17] La seule résistance est celle de l'eau, à la fin du parcours, entre le toit et la ligne horizontale. Le coup dans l'eau avec point fixe dans les mains provoque la descente du tronc dans le puits sur un demi-plié.

[18-20] Puis, les bras descendent, relaxés, et prennent une pause avant de repartir pour un bis.

[21-25] Le troisième coup est identique au deuxième, si ce n'est que le tronc passe de demi-plié à grand plié.

[26-27] À nouveau, les bras descendent et relaxent. À Omnibus, les bras relaxaient toujours un petit peu devant le corps, mais Thomas aime cacher un bras derrière le corps.

[28-43] Pour remonter, à nouveau, deux coups dans l'eau de haut en bas comme le tout premier. Entre les deux coups, les bras correspondants relaxent.

[44-50] À partir du relevé, coup dans l'eau de bas en haut avec grande ondulation de bras et un tchoc moteur dramatique en vibrato sur le toit. Le passage des bras sur l'eau et la descente du relevé se font soudainement, comme un sablé qui casse en deux. Le corps atterrit en translation de tronc par jambes avant.

[51-57] Il y a une pause, puis un ménage de bras :

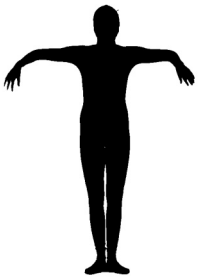
Transformation dégressive des bras vers anverso, descente sur le toit, transformation dégressive vers aigle tout en continuant à descendre. Les bras se cachent derrière le tronc, ponctuation, puis rentrée du tronc par jambes vers la verticale. Les bras font le tour des jambes jusqu'à la couture du pantalon.

À différence du demi-plié de danse, où on descend aussi bas que le tendon d'Achille le permet, sans décoller les talons du sol, dans cette figure le demi-plié est plutôt mesuré à mi-chemin entre le relevé et le grand plié. Les talons peuvent décoller du sol si nécessaire.

Aussi, les pliés se font idéalement sur la première ouverte relaxée du mime. Si une ouverture plus petite aide à garder le tronc vertical, elle peut se faire.



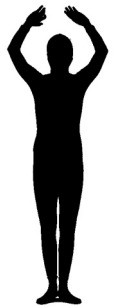
1



2



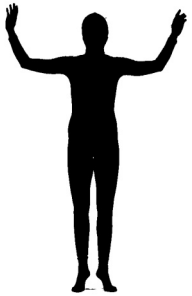
3



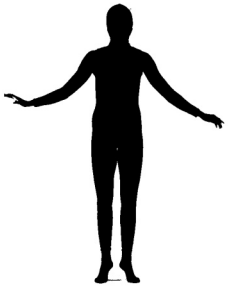
4



5



6



7



8



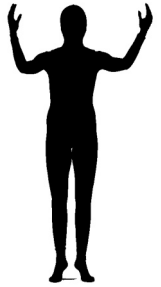
9



10



11



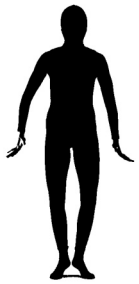
12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



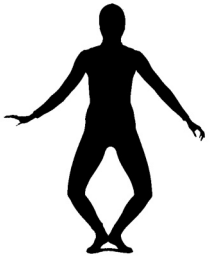
32



33



34



35



36



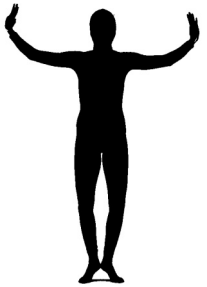
37



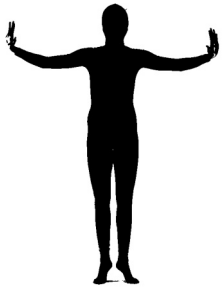
38



39



40



41



42



43



44



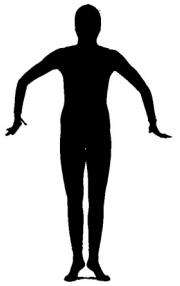
45



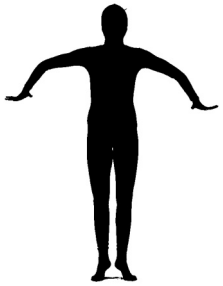
46



47



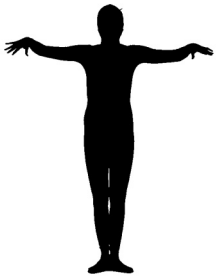
48



49



50



51



52



53



54



55



56



57

14.2 Agenouillement continu

Cette étude mélange l'axe de la profondeur avec le puits. C'est aussi une des rares études qui sont athlétiquement exigeantes, voire dangereuses. Réchauffez-vous, faites des passages très lents ou, s'il le faut, refusez de le faire. Pour la majorité des gens, il est plus efficace et sécuritaire de plier les genoux soigneusement dans la direction des skis. La descente se fait en unité dynamique, lente et à vitesse égale, jusqu'au sol et sempre legato.

[1] Sur première, bras en cape humide.

[2] Demi-plié et simultanément le tronc incline vers l'avant. L'angle de l'inclination doit être limité soit à 45 degrés, soit à l'angle qu'on est capable d'atteindre en inclinaison arrière.

[3] Les jambes continuent de plier et le tronc se verticalise. La verticale est atteinte un petit peu avant le grand plié.

Quelque part près du grand plié, les genoux tournent le coin rond et vont vers l'avant, pendant que le tronc incline vers l'arrière.

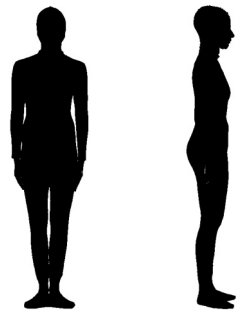
[4] Les genoux atterrissent doucement en même temps que le tronc se rétablit sur les fémurs, en demi-Eiffel incliné arrière.

[5] Il y a une pause après quoi la demi-Eiffel se verticalise. Une fois sur la verticale, encore une pause.

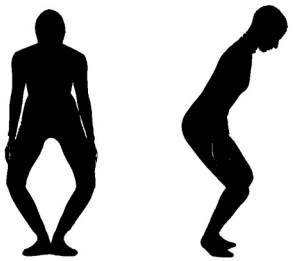
[6] La demi-Eiffel incline vers l'arrière.

[7-8] D'un coup, le bassin remonte sur les pieds à demi pliés et le tronc s'incline vers l'avant.

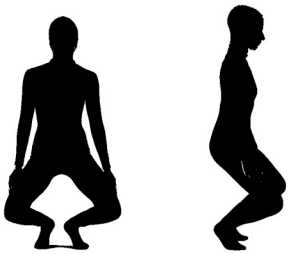
[9] Rétabli général de la tour Eiffel sur la verticale.



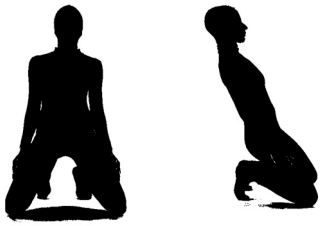
1



2



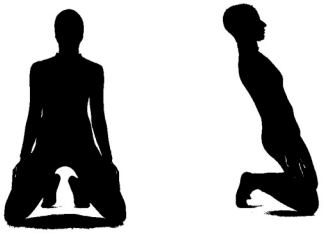
3



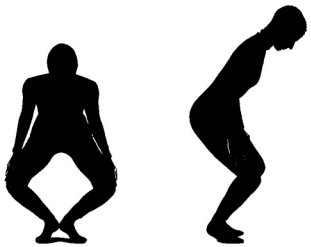
4



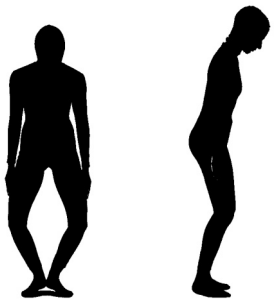
5



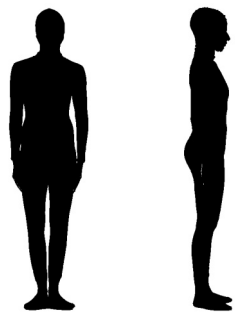
6



7



8



9

14.3 Descente dans le puits en unité dynamique

Équivalente, dans une certaine mesure, au grand plié de danse, la descente dans le puits en mime ajoute du drama en incluant aussi le relevé, ce qui rallonge le parcours dans le puits. On échange toutefois la contrainte de travailler a tempo par celles de tenir toujours la même vitesse. De plus, on remplace les bras d'harmonie de la danse par un bras « parlant » en dialogue avec le tronc... ou plutôt en monologue, car le bras dicte le trajet à faire et le tronc écoute.

D'ailleurs, en toute orthodoxie, c'est toujours le bras droit qui joue, mais j'encourage fortement tout le monde à alterner les bras, autant pour éviter les maux de dos, que pour stimuler les deux côtés du cerveau, et par solidarité avec nos collègues gauchers et ambidextres.

La fiction à laquelle on aspire dans cette étude est que le tronc ne change pas de direction, sinon qu'il avance placidement dans l'espace et revient à l'endroit où il a commencé comme par un miracle inexplicable.

[1] Sur première.

[2] Ascenseur de main. Celle-ci passe devant le cœur à une distance de 25 centimètres environ, la paume vers le haut. Cette main se trouve en forme de toucher, c'est-à-dire en « salamandre » avec le majeur avancé. Comme si le sternum était lié à la main par un fil d'araignée, la main part droit devant et le tronc la suit, avec un certain retard, en translation de tronc par jambes.

Un peu avant que le tronc n'arrive au bout de sa translation, la main tourne le coin et commence à monter vers le « pupitre », le bras en « aigle ». Au moment de tourner le coin, la main se transforme en « coquille ».

[3] En retard, le tronc aussi tourne le coin et commence à monter sur le relevé. Un peu avant que le relevé n'arrive à sa hauteur maximale, le bras fait une transformation générale sur point fixe du bout des doigts vers « anverso ». Je garde la main en coquille, mais c'est tout aussi bon de faire « marguerite ».

[4-5] Dès que le bras est transformé, il commence à descendre vers le « toboggan ». En retard, le tronc aussi change de direction. D'abord, les pieds reviennent sur terre, puis s'enchaînent le demi-plié et le grand plié.

[6] Un peu avant l'arrivée du tronc au fond du grand plié, le bras arrive au « toboggan », se transforme sur point fixe du bout des doigts vers l'« aigle » et commence à remonter à nouveau vers le « pupitre ».

[6-7-8-9] Le tronc, un peu en retard, touche fond et remonte doucement. Quand le bras arrive au « pupitre », il se transforme à nouveau en « anverso » et part vers le niveau d'eau. Un instant plus tard, le tronc arrive au relevé, change de direction et descend sur terre. Si tout s'est bien passé, le bras arrive à l'eau en même temps que les

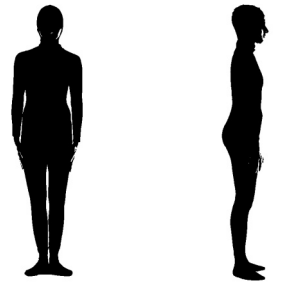
talons touchent le sol. Le tronc arrive en translation de tronc par jambes avant.

Silence.

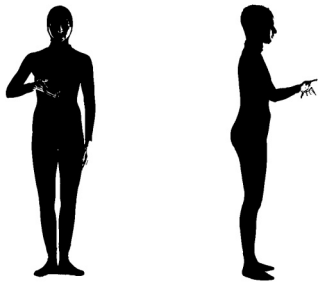
[10-11] La main fait le tour du poignet pour faire face à la poitrine, reprend sa forme de toucher et pousse le tronc de retour sur les jambes, comme un verre qu'on remet sur l'étagère.

Pause sur la verticale.

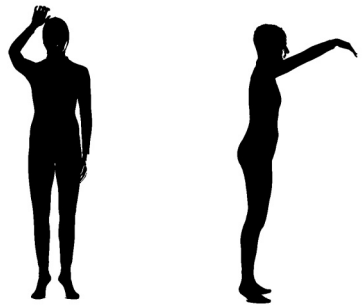
[12] Pour le ménage, la main relaxe et tourne pour faire face au public un instant minuscule, legato. À coude fixe, l'avant-bras fait le tour du coude vers le haut et vers l'extérieur. Une fois le bras et l'avant-bras rétablis ensemble, le bras relaxe et retombe en « cape humide ».



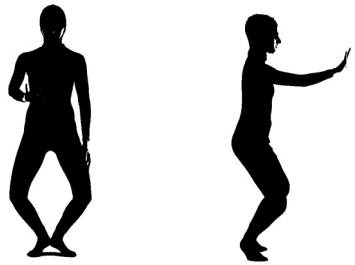
1



2



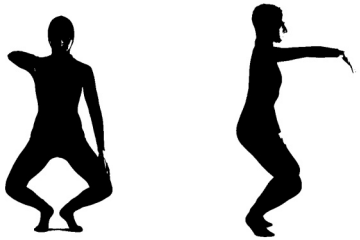
3



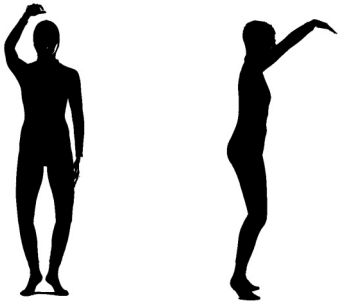
4



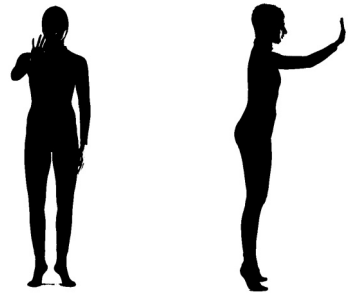
5



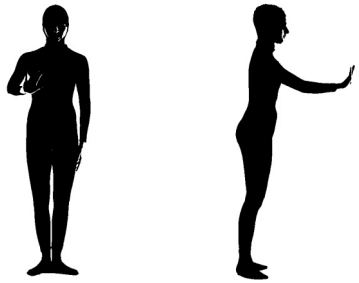
6



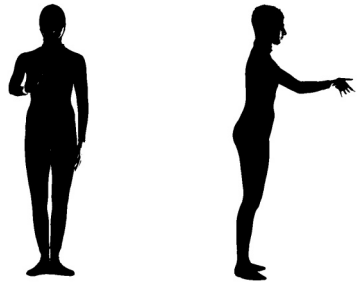
7



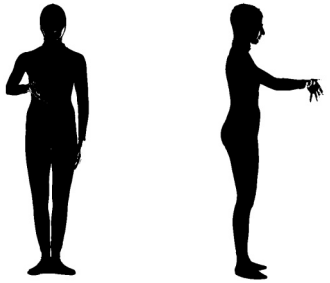
8



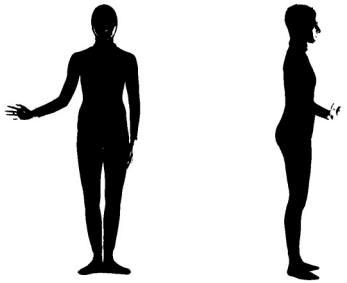
9



10



11



12

Le contenu du cahier est transmis par tradition orale dans les écoles de mime.

La forme du cahier est inspirée d'un livre de musique, la "Grande méthode complète de trompette cornet à pistons et saxhorn" de Jean-Baptiste Arban; et par le code de pointage de la gymnastique artistique.

Les textes et images du cahier de gammes sont disponibles sous license :

Creative Commons Attribution NonCommercial ShareAlike

Merci aux profs de mime :
Ramón Azueta, Héctor Gómez, Ricardo Leal, Thomas Leabhart, Francine Alepin, Jacques Leblanc, Denise Boulanger, Jean Asselin.

Montréal, 9 septembre 2022