



HAL
open science

La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images dans la seconde moitié du XIXe siècle

Arnaud Rykner

► **To cite this version:**

Arnaud Rykner. La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images dans la seconde moitié du XIXe siècle. Pierre Piret. La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Penser la représentation I, L'Harmattan, coll. " Champs visuels ", pp. 151-167, 2007, 978-2-296-02591-2. halshs-00288374

HAL Id: halshs-00288374

<https://shs.hal.science/halshs-00288374v1>

Submitted on 6 Sep 2010

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

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

A.Rykner, « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images du XIXe s. »,
in *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*,
sous la dir. de P. Piret, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2007, p. 151-167.

La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images dans la seconde moitié du XIX^e siècle

Arnaud RYKNER

Il est des associations d'idées, des superpositions d'images, qui en disent plus long qu'un vain discours, et nous éclairent mieux sur les processus de création que les plus savantes analyses. De ce point de vue, il est difficile de ne pas être frappé par l'insistance avec laquelle la figure de Pierrot est associée à la photographie dans l'imaginaire développé par cette dernière tout au long de son premier demi-siècle. La façon dont la série des Pierrots de Nadar Jeune réapparaît au long des publications contemporaines, et souvent aux premiers rangs¹, souligne au moins autant la prégnance du motif que la qualité de la série en question, comme si la pantomime nous disait quelque chose d'essentiel sur la photographie, et vice-versa. Étrangement pourtant, dans les pages

¹ Ainsi les couvertures du catalogue *Nadar. Les années créatrices : 1854-1860* (alors même que l'attribution de la série à Adrien Tournachon est la plus probable) et du numéro spécial de la revue *Romantisme* consacré à « L'imaginaire photographique » (1999, n°105, sous la direction de Daniel Grojnowski et Philippe Ortel). On remarquera au passage qu'aucune de ces deux publications ne choisit le classique « Pierrot photographe », ce qui signifie par contrecoup que même sans être explicitement « photographe » Pierrot « dit », ou montre, quelque chose qui est au cœur du dispositif photographique. En revanche, c'est bien celle où Pierrot manie l'appareil que Régis Debray met en couverture de son *Œil naïf* — tant il est vrai que le personnage de pantomime assume naturellement cette fonction d'interface qui le rapproche de la photographie (écran blanc, vierge de tout signe, où vient s'inscrire la trace lumineuse du réel). Un autre exemple, certes très différent mais pour le moins très étonnant, de la fascination pour cette mise en scène de Deburau photographe, nous est fourni par la couverture de la plaquette *Les Funambules. Farina et la Pantomime* (sans nom d'éditeur, ni lieu ni date [vers 1926]) ; ce volume, où Farina a rassemblé articles, photos et souvenirs consacrés à lui-même ou à ses « ancêtres » mimes, s'ouvre sur la fameuse photo, titrée pour l'occasion : « Farina, par Paul Icard (Étude) », évidemment choisie à dessein par Farina lui-même qui change visiblement sans vergogne le nom du sujet et celui de l'auteur de la photo (l'exemplaire en ma possession est largement annoté de la main du mime, qui n'hésite pas à corriger ou légendier telle page ou telle photo ; la couverture ne comporte elle aucune mention manuscrite particulière, venant rétablir la vérité sur le cliché...).

que lui consacre Philippe Hamon², c'est en terme de rivalité que ce dernier semble tenir à poser le problème :

Ce que nous dit le geste de Pierrot désignant la machine [l'appareil photo qu'il tient braqué sur nous], c'est quelque chose comme : « Ceci tuera cela. » La nouvelle mimésis industrielle va périmer et tuer la vieille mimésis artisanale du théâtre, la machine à produire des images fixes et multipliables va l'emporter sur le corps vivant de l'acteur en situation, en trois dimensions, en mouvement et en représentation.³

Outre que la proposition est historiquement fautive (la pantomime survivra largement à l'invention et au développement de la photographie, et remportera à la fin du siècle un succès presque aussi vif que celui des débuts de Deburau Père), elle a l'inconvénient de laisser de côté un certain nombre de paramètres essentiels qu'on aura pour une part l'occasion d'étudier ici, mais que l'on peut déjà relever rapidement :

— « Pierrot photographe » n'est qu'un élément d'une série de quinze épreuves, élément qu'il est peut-être imprudent de survaloriser. La série compte davantage en tant que telle qu'une seule des photographies qui la composent. Pour que celle-ci renvoie à un duel possible entre les deux *media* et à la défaite de la pantomime, défaite que serait supposé reconnaître — et de façon prémonitoire — Charles Deburau, il eût fallu sans doute que celui-ci s'abstînt de réapparaître magnifié et triomphant dans l'ensemble des autres clichés.

— Loin de se présenter comme un « pur œil ouvert sur le monde », Pierrot/Deburau ferme quasiment les yeux, ou plutôt regarde comme par en dessous, s'offrant davantage à notre regard complice que nous regardant « pétrifié, figé, "médusé" » comme s'il voyait « l'indicible et l'irreprésentable », « la mort », « sa mort au futur »⁴. C'est à une forme de connivence que semble bien au contraire nous inviter le mime, connivence entre lui et nous,

² HAMON (Philippe), *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*. Paris, Corti, 2001, pp. 57-77. Une première version intitulée « Pierrot photographe » était parue dans le numéro de *Romantisme* précédemment cité (1999, n°105, pp. 35-43).

³ *Id.*, p. 72.

⁴ *Id.*, p. 73.

A.Rykner, « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images du XIXe s. »,
in *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*,
sous la dir. de P. Piret, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2007, p. 151-167.

connivence entre l'appareil photographique et la chambre noire de son théâtre muet.

— S'il « semble transformé en statue de sel »⁵, ce n'est ni par hasard, ni « curieusement »⁶, mais bien parce que, maître du mouvement scénique, il est seul capable de donner sens à l'immobilité, et anticipe sur l'invention de l'instantané qui n'est que la prolongation logique de la photographie posée (tout en étant dans l'ordre du virtuel ce que celle-ci est dans l'ordre du réel).

En fait, loin de se définir en termes de rivalité, loin de reposer sur la relégation de l'une par l'autre au rayon d'une supposée « vieille mimésis artisanale du théâtre », les relations entretenues par la pantomime et la photographie me paraissent renvoyer à une véritable complémentarité, une complémentarité essentielle à notre compréhension de l'une et de l'autre — une complémentarité qui se manifeste par l'élaboration de modèles épistémologiques convergents sinon conjoints.

Deburau, Tournachon, même combat !

Ce qui les réunit d'abord de façon manifeste, expliquant leur positionnement dans le champ social et le rôle que l'une et l'autre vont jouer vis-à-vis de la littérature, c'est qu'elles constituent deux pratiques du hors-texte, ou plus précisément deux arts où le texte est mis *hors champ*. Elles sont toutes deux la marque d'un certain triomphe de l'iconosphère sur la logosphère, ou tout au moins de la relativisation des pouvoirs et de l'usage du langage dans la représentation ; du coup, elles s'inscrivent *de facto* dans les marges de ce qui jusqu'ici était seul reconnu comme art à part entière⁷. Certes, c'est à un Charles Deburau encore auréolé de la gloire de

⁵ *Id.*, p. 71.

⁶ « Curieusement, de très nombreuses pantomimes tournent autour de l'image en trois dimensions, de la *statue*. » (*Id.*, p. 71, note 53). De fait, la statue est un de ses motifs récurrents tout au long du siècle, précisément parce que la pantomime forme « système » avec la photographie et le moulage « dans le champ de la représentation et de l'image au XIX^e siècle », un système aux composantes solidaires et non antagonistes.

⁷ La peinture elle-même, au moins jusqu'au XVIII^e, ne tirait sa valeur que de sa proximité revendiquée avec les arts du discours — le *ut pictura poesis* classique renvoyant le plus souvent à un *ut poesis pictura* implicite.

son père, que les frères Nadar font appel lorsqu'il s'agit de faire la réclame de l'atelier photographique du cadet ; mais, à travers lui, c'est surtout à ce qu'on nommera encore longtemps un *paillasse*. Auraient-ils pu imaginer avoir recours aux services d'un Baudelaire, voire d'une Sarah Bernard⁸, qui se seraient vu mettre entre les mains un appareil à manipuler ? Évidemment, non, et pour cause ; l'expérience photographique est presque systématiquement dévaluée par les milieux littéraires⁹, et elle n'aura droit de cité sur scène qu'assez tardivement dans le siècle¹⁰. Seul un Pierrot pouvait prétendre endosser les habits de photographe, transformant une double relégation en une alliance bénéfique, faisant du négatif d'un négatif (Pierrot blanc sur noir, comme retourné par la chambre noire) un argument publicitaire. Ce que dit d'abord le cliché de Nadar Jeune, c'est la solidarité, et non la rivalité, de deux arts mineurs qui allient la pauvreté supposée de leurs moyens pour afficher le caractère subversif de leur démarche.

Car une même poussée caractérise les deux *media*, qui les fait participer conjointement à un mouvement d'émancipation du corps dans la représentation. Entendons-nous : ce que je vise ici, ce n'est pas la *libération* d'un potentiel érotique de la représentation du corps, qui n'a attendu ni la photographie, ni la pantomime, ni surtout la révolution sexuelle du second vingtième siècle pour voir le jour. Mais c'est la capacité du corps à se libérer de la tutelle du sujet auquel il est classiquement rattaché, sinon soumis. Plus précisément, quelque chose de semblable se joue dans les nouvelles images du XIX^e siècle et sur la scène de la pantomime : ce quelque chose, c'est, du fait même de leur émancipation vis-à-vis du langage parlé, leur capacité à faire jouer au corps sa propre partie dans « l'expression des passions ». Concrètement, et André Jammes fut,

⁸ Qu'on nous passe l'anachronisme, l'actrice n'ayant que dix ans lors de l'Exposition où triomphèrent les Pierrot, et devant attendre d'en avoir vingt pour être saisie par l'objectif du photographe.

⁹ Voir le magnifique livre de Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible* (Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. Rayon Photo, 2002) qui montre cependant comment ce modèle dévalué travaille pourtant souterrainement les grandes œuvres de la période.

¹⁰ Sur cette question, je me permets de renvoyer aux quelques pages, trop rapides, que je consacre à cette question dans *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*. Paris, José Corti, 2000, chap. IX et X.

A.Rykner, « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images du XIXe s. »,
in *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*,
sous la dir. de P. Piret, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2007, p. 151-167.

semble-t-il, le premier à le remarquer, il existe une parenté étonnante entre les photos de Nadar Jeune utilisées par Duchenne de Boulogne et celles qu'il réalise pour la série des Pierrots¹¹. De fait, il existe une continuité manifeste entre les clichés du *Mécanisme de la physionomie humaine* et les poses successives de Charles Deburau : les uns et les autres tentent de rendre « l'expression » des passions humaines, que ce soit sous forme d'analyse « électro-physiologique » ou de manifestation pantomimique. Mais ce qui me paraît le plus intéressant cependant, au-delà de cette proximité, c'est ce qui oppose les deux séries photographiques à celles qui les ont précédées dans le registre du dessin. Je pense à la fameuse conférence de Charles Lebrun sur « l'expression générale et particulière », plus connue sous le nom de « Conférence sur l'expression des passions »¹². À l'appui de la trentaine de croquis qui nous sont parvenus, Lebrun bâtit une théorie selon laquelle le cerveau tout « rempli » d'« esprits » renverrait ces derniers vers les membres afin de produire le mouvement ; dans cette perspective, l'ensemble du processus consiste donc en un déplacement d'« esprits » du dedans vers le dehors. Or, si l'on réfléchit bien au protocole de Duchenne de Boulogne, on s'aperçoit que l'on assiste à une inversion des polarités. Devenue mécanique, l'excitation part du dehors ; le corps manipulé devient le pantin de forces dont il n'a pas la maîtrise et dont l'esprit n'est plus la source¹³. Semblable à la

¹¹ JAMMES (André), « Duchenne de Boulogne, la grimace provoquée et Nadar », dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, décembre 1978, pp. 215-220. Cité par Françoise Heilbrun dans « L'art du portrait photographique chez Félix Nadar », note 84, chap. III, de *Nadar. Les Années créatrices*, op. cit.

¹² Conférence prononcée vraisemblablement en 1668, publiée une première fois en 1696 par Henry Testelin dans les *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture mis en tables de préceptes*. Le texte et surtout ses vingt-trois illustrations ont été fort opportunément réédités intégralement, et ce n'est pas un hasard, on y reviendra, par la *Nouvelle Revue de psychanalyse* (« La passion », n°21, printemps 1980, pp. 95-121, édition et notes d'Hubert Damisch).

¹³ C'est précisément ce que Piderit critique chez Duchenne de Boulogne, à qui il reproche de ne s'intéresser qu'au caractère technique du mouvement, en s'adjoignant un médium lui-même technique : « ces mouvements musculaires n'étant pas amenés par des causes intérieures, mais par des causes extérieures, non par une volonté propre, mais par une volonté étrangère, de telles grimaces artificielles ne peuvent être d'un grand secours pour expliquer le rapport qui existe entre certaines affections de l'âme et certains mouvements des muscles faciaux [...] il ne s'engage nullement dans l'étude psychologique du langage mimique. » Voir PIDERIT (Theodor), *La Mimique et la*

plaque sensible de l'appareil photo qui reçoit du dehors les informations qu'elle doit fixer, il n'est plus là que pour recueillir des signaux qu'il se contente de renvoyer passivement ; il rejoint en cela le corps du pantomime qui se contente de répondre aux sollicitations du monde extérieur, sans la médiation d'un langage articulé qui permettrait l'intériorisation du phénomène : Pierrot voit un pâté, sa bouche s'en saisit ; Pierrot voit de l'argent, il le vole ; Pierrot voit un bâton, il le prend et donne des coups. Il réagit, mais n'agit point – première étape d'un processus qui le conduira à devoir faire face à son animalité première (n'est-il pas, à son tour, comme une grenouille consentante, qui s'inflige à elle-même les secousses électriques que Duchenne applique à ses cobayes) ; première étape aussi qui mènera à la reconnaissance du caractère purement pulsionnel de *passions* qui sont moins le fait d'*expressions* individuelles et d'un positionnement du sujet dans le monde, que d'*impressions* laissées par le monde sur le sujet¹⁴ – pour tout dire : des traces.

Aussi n'est-ce évidemment pas un hasard si l'histoire de la photographie dans son premier demi-siècle épouse celle de la pantomime : tandis que la vogue extraordinaire de la pantomime réaliste coïncide avec l'apparition des premières images

physiognomonie, traduit de l'allemand d'après la deuxième édition par A. Girot, Paris, Félix Alcan, 1888, p. 6 (BnF, ASP, Farina 231). Mais inversement, c'est tout l'intérêt, sinon du travail de Duchenne du moins de son recours à la photographie et en partie au travail de Tournachon, de mettre l'accent sur la prédominance du corps et son autonomie. Voir *infra*.

¹⁴ Ayant écrit ces lignes, je tombe sur les paroles de Paul Margueritte retranscrites par Paul Hugounet dans *Mimes et Pierrots* (Librairie Fischbacher, 1889, pp. 226-227) : « Quel est l'acteur par excellence, celui qui par sa nature, son rôle, la tradition rend le plus et le mieux les *impressions* humaines ?... C'est Pierrot... » [je souligne]. Le changement de paradigme est manifeste. C'est bien « la mobilité d'impressions, cette continuelle sujétion aux accidents extérieurs » qui, selon Jules Lemaître, caractérise le pantomime (*Le Journal des débats*, 23 mai 1887, cité par Raoul de Najac dans *Souvenirs d'un mime*. Paris, Emile-Paul éditeur, 1909, p. 9). Dans *L'Homme blanc. Souvenirs d'un Pierrot*, Séverin écrira quant à lui : « Il [Pierrot] n'est pas une vie, il est la vie. Il n'est pas un Pierrot, il est Pierrot. Il doit inscrire sur son masque toutes les impressions, toutes les passions des hommes. » (Plon, 1929, p. 169). La passion n'appelle plus tant l'*expression* que l'*impression*. L'*impressionnisme* pictural, né une dizaine d'années avant le renouveau de la pantomime, n'est certes pas pour rien dans ce glissement, et nous invite, au passage, à souligner, à travers la peinture et ses nouveaux modèles optiques, un autre type de parenté entre la pantomime, la photographie et la peinture.

A.Rykner, « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images du XIXe s. »,
in *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*,
sous la dir. de P. Piret, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2007, p. 151-167.

enregistrées, le développement de la photographie instantanée et de ses avatars (comme la chronophotographie) accompagne les succès de la pantomime épileptique. Cette coïncidence rend en fait compte d'un progressif déplacement des regards : dans un premier temps le daguerréotype a obligé l'art à se focaliser sur un corps à la fois réel (et non plus symbolique comme le corps énoncé par le langage) et privé de parole (contrairement au corps évanescant et bavard de la dramaturgie traditionnelle) ; la maniabilité permise par le négatif au collodion et les émulsions au gélatino-bromure a, à son tour, rendu possible une saisie *brutale* du corps, libéré du souci de toute pose, accompagnant le glissement d'un corps social en représentation à un corps animal saisi au vol (c'est le premier objet d'étude de Marey) ou à un corps pulsionnel saisi en pleine crise (c'est la tâche assignée à Bourneville et Régnard puis à Londe)¹⁵. En même temps, de Lebrun à Duchenne de Boulogne puis de Deburau au *Pierrot fin-de-siècle*, c'est à un mouvement continu de mécanisation et de déshumanisation que l'on assiste, comme si le corps désarticulé du Charlot des temps modernes était inscrit en puissance dans l'association de la machine à voir qu'est la chambre photographique et de la machine à faire voir qu'est le corps du pantomime.

Un corps objet

On n'a, me semble-t-il, pas assez insisté sur l'importance et la fonction de la série, qui réunit dans un même geste de collation répétitive les cobayes de Duchenne et Tournachon et le Pierrot de Tournachon et Nadar. Jusqu'à preuve du contraire¹⁶, il semblerait bien que la série des « Têtes d'expression de Pierrot » soit en effet la première du genre, c'est-à-dire la première *série* de photographies d'*un seul* et même acteur jouant *un seul* personnage saisi dans des situations multiples. Or, cette « sérialisation » du Pierrot participe d'un travail à la fois de banalisation et de réification du corps donné en spectacle. Lorsque l'on sait combien la photographie elle-même

¹⁵ Darwin associera à son tour photographie, corps, humanité et animalité en 1872, dans *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, illustré par les clichés d'Oscar Gustav Rejlander.

¹⁶ Je n'ai en effet rien trouvé dans la critique ou dans l'histoire de la photographie qui invalide cette proposition.

(initialement le tirage d'une seule image en un seul exemplaire) a été vilipendée pour sa façon de réduire les individus à des objets manipulables, on mesure *a fortiori* la force et la portée du geste qui multiplie les vues d'un même individu et le réduit à l'état de pur objet visuel. Deburau, interprète d'un « type » dramatique qui est déjà une version plate et répétitive du « personnage » théâtral, est ici, lui-même, littéralement aplati en cliché : reproduction de reproduction (et non « imitation d'imitation » comme le dit Ph. Hamon) Deburau/Pierrot se métamorphose en bibelot (suprême victoire de ce champion du jeu des statues¹⁷ ?). Manipulable à l'envi, la « photographie sérielle » (si l'on veut bien me passer l'expression), rabat la pantomime vers son versant sinon le plus déshumanisé du moins le plus mécanique – qui est aussi le plus moderne. Faut-il dès lors s'étonner de la fortune publicitaire de Pierrot, qui, lorsqu'il aura fini de triompher sur les scènes, entamera une nouvelle carrière dans les produits dérivés ? On sait en effet que dès les années 1860 la figure de Pierrot servit de support aux premières tentatives de *marketing* généralisé, conduisant par exemple deux fabricants de Niort à l'utiliser pour exhiber fièrement leur « encre Deburau »¹⁸. Mais il est intéressant de souligner que l'extraordinaire fortune publicitaire de l'enfariné, jusqu'aux années 1950, doit notamment beaucoup à une photographie de Raoul de Najac par Nadar. Najac, mime et auteur d'un *Petit traité de pantomime à l'usage des gens du monde*¹⁹, est ainsi devenu, via

¹⁷ Voir *supra* note 6.

¹⁸ Voir BORDET (Daniel), *Les 100 plus belles images de Pierrot*. Paris, Dabecom, 2003, p. 12. Saluons au passage la magnifique iconographie pierrotique de cet ouvrage, qui fait largement oublier les approximations du texte qui l'accompagne (où Jean-Gaspard vient obstinément prendre la place de son fils Charles). Notons aussi, grâce à ce petit livre, que Pierrot, dont on connaît l'amour du vin, ne s'est pas contenté de vanter l'alcool sous toutes ses formes (il est vrai que le volume pioche essentiellement dans le fonds d'affiches du musée Cointreau...) ; il semble avoir été aussi inspiré par les bienfaits de l'encre (dût-il, telle une page blanche où ne pourrait s'inscrire que la tache de ses balbutiements, se voir souillé par celle que Colombine lui verse dans le dos, comme sur cette boîte d'encre Antoine des années 1890 (*ibid.*, p. 15)). Qu'il sache aussi, en plus d'une occasion, attirer l'amateur de photographie est, par ailleurs, dans la logique des choses (*ibid.*, p. 69 : affiche pour un Concours international de photographie sur tissus et papiers artistiques et publicité pour les plaques et papiers photographiques Guilleminot : Pierrot regarde un négatif qui lui renvoie son image noir sur blanc).

¹⁹ Paris, Hennuyer, 1897. BnF ASP : RO 11558.

A.Rykner, « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images du XIXe s. »,
in *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*,
sous la dir. de P. Piret, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2007, p. 151-167.

l'appareil de Nadar puis la plume de Tamagno²⁰, l'icône à tout vendre, et corollairement le summum de l'objet kitsch à collectionner sous toutes ses formes²¹.

Comme Deburau face à Tournachon, ce qu'il exhibe ainsi c'est la nature même du corps pantomimique, destiné autant à reproduire qu'à être lui-même reproduit mécaniquement, pris dans une circulation perpétuelle à laquelle lui fait accéder son statut d'objet, corps mobile, jamais fixé, et du même coup irrémédiablement séparé du principe spirituel auquel les corps stables et soumis des acteurs parlants demeurent rattachés. Très littéralement *objectivé* par l'œil de l'appareil photo, le corps blanc de la *série* de 1855 se trouve ainsi avoir le premier désigné le lieu où convergent résolument les deux pratiques. Trace d'un sujet, il est paradoxalement la marque de la disparition dudit sujet, dont le corps s'autonomise, dans une coupure radicale sinon définitive (le corps saisi par l'œil du peintre n'a, lui, jamais cette indépendance ; il est toujours le fruit d'un travail et d'un regard totalement subjectifs auxquels il reste lié). Que Deburau-fils soit ainsi transformé en icône par l'appareil de Nadar-frère n'est donc décidément pas un hasard. L'exhibition du corps pantomimique le rapproche profondément du *ça a été* dont Barthes fait le « noème » de l'art nouveau, parce que ce *ça a été* est toujours un *ça a été sans moi*, un *ça a été à distance* ; de même que devant l'objectif du photographe le monde gagne, fût-ce momentanément, une liberté proprement fascinante, de même le corps du pantomime suppose cette autonomisation d'un corps-objet, c'est-à-dire d'un corps cultivé pour lui-même et pour ses propres capacités, qui ne doivent plus rien aux catégories du langage. Comme les funambules auxquels il emprunte leur théâtre, comme les clowns dont il partage l'agilité, comme les danseurs dont il sait imiter la grâce, mais aussi comme le peintre et le sculpteur dont il épouse à sa façon le *métier*, le pantomime s'astreint à une technique, se soumet à des

²⁰ BORDET, *op. cit.*, p. 4.

²¹ Voir, sur ce point, le mini-catalogue qui clôt l'ouvrage de D. Bordet (*ibid.*, pp. 86-87). Une recherche sur internet nous livre d'autres trésors du genre (Pierrot cendrier, Pierrot lampe, etc.) dont beaucoup ne sont que des transformations de la photo de Najac par Nadar.

entraînements, difficiles, rigoureux, parfois douloureux²², dont la passion n'est paradoxalement plus le moteur mais parfois bien le résultat. Et l'on retrouve encore, quoique par un autre biais, ce qui réunit le *Mécanisme de la physiologie humaine* et la série des *Pierrot* de Nadar Jeune, tout en les opposant au mouvement même de l'« expression des passions » qui intéressait Lebrun. Un renversement s'est opéré, qui met la mécanique (des corps, des machines, et bientôt des pulsions) en tête du principe de représentation.

C'est si vrai que dans le dernier quart du XIX^e siècle le corps lui-même semble perdre à son tour toute maîtrise (celle-là même dont il avait dépossédé l'*esprit* classique), poussé jusque dans ses limites les plus extrêmes, comme chez les Hanlon-Lees, mais également dans certaines pantomimes françaises parfois tout aussi *épileptiques*. On pourrait presque s'étonner, d'ailleurs, que dans son chapitre sur « l'épilepsie dans la pantomime » (*Mimes et pierrots*. Paris, Librairie Fischbacher, 1889, chap. X), Paul Hugounet n'ait pas mentionné le *Pierrot assassin de sa femme* de Paul Margueritte. Tous les comptes rendus de la reprise au Théâtre libre (mars 1888) insistent sur le caractère effrayant du corps de Pierrot, désarticulé par le rire puis par l'agonie. Quelques années plus tard, *Le Mort*, pantomime tirée du roman éponyme de Camille Lemonnier par ce dernier et le mime Martinetti, placera de nouveau le corps au centre du processus provoqué par le remords. Une fois le crime accompli, les mains du meurtrier continuent de jouer toutes seules leur macabre partition ; une mécanique corporelle se substitue ainsi à la classique analyse des passions. Le corps du pantomime est semblable à la cire du phonographe où l'aiguille passe et repasse jouant toujours le même morceau ; il est semblable à la rétine imaginée par les criminologues où doit venir s'inscrire le visage de Jack l'éventreur sur le mode de l'image photographique : il n'est plus que la trace des pulsions qu'il ne cesse de rejouer sous les yeux médusés et ravis des spectateurs. Le spectacle qu'il donne n'est plus le fruit d'un travail d'écriture, à la fois cérébral et littéraire, mais le

²² Sur l'entraînement sportif du mime et l'importance des exercices physiques dans sa formation, voir notamment les souvenirs du mime Séverin, *op. cit.*

A.Rykner, « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images du XIXe s. »,
in *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*,
sous la dir. de P. Piret, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2007, p. 151-167.

résultat d'une possession qui se donne en spectacle dans l'instant de son actualisation.

Un corps écran

De ce point de vue, l'avènement de la « pantomime moderne » (opposée à la pantomime traditionnelle héritière de Deburau) est symptomatique (au sens littéral du terme) ; il coïncide parfaitement avec l'évolution des sciences de l'homme dans le dernier quart du XIX^e siècle : de même que l'on peut faire de l'étude méthodique de Duchenne de Boulogne, avec son protocole expérimental, le répondant photographique de l'art de Baptiste, avec son ordre mimétique encore très cadré, de même l'enregistrement des crises subies — et non plus provoquées — par les patients de la Salpêtrière correspond à l'avènement, dans la représentation pantomimique, d'un corps lui-même en *crise*. Victime de pulsions impossibles à maîtriser, ce corps en crise doit ainsi être intégré non plus dans une structure (qui suppose l'assignation d'une place, la construction d'un ordre stable, dont étaient encore garantes les électrodes de Duchenne), mais bien dans un dispositif qui redonne à la représentation sa part d'aléatoire et d'imprévisible²³. Le désordre s'empare d'êtres alors réduits à l'état de pantins dérisoires, et qu'on ne peut saisir que dans l'instantanéité d'une vision cadrée mais non vectorisée (d'une vision *non protocolaire* pour le coup, où la part

²³ Chez Duchenne de Boulogne, le patient pose, comme Baptiste, sous l'œil de Tournachon. Chez Bourneville puis Charcot, c'est la crise qui commande à la photographie. Celle-ci se doit du coup d'être en permanence prête à entrer en action, selon le bon vouloir des corps qui lui imposent leur propre temps, sinon leur propre lieu. Voir ce que dit Bourneville dans la préface de *Iconographie photographique* (vol. 1, 1876-1877, pp. III-IV : « Pour réaliser le but que nous poursuivions, ce qu'il fallait avoir sous la main, à la Salpêtrière même, c'était un homme qui connût la photographie et fût assez dévoué pour être prêt chaque fois que les circonstances l'exigeraient, à répondre à notre appel. » (je souligne)). Sur le dispositif, voir RYKNER (Arnaud), *Paroles perdues. Représentation et faillite du langage*. Paris, Corti, 2000 ; PANS. *Liberté de l'œuvre et résistance du texte*. Paris, Corti, 2004 et surtout LOJKINE (Stéphane), *La Scène de roman*. Paris, Armand Colin, 2002, *Image et subversion*, Paris, Ed. Jacqueline Chambon, collection « Rayon Philo », 2005, et ORTEL (Philippe), *La littérature à l'ère de la photographie, op. cit.*, ainsi que les conclusions de ce dernier aux volumes *La Scène* et *L'Incompréhensible*, dir. Marie-Thérèse MATHET. Paris, L'Harmattan, 2001 et 2003 ; voir enfin *Penser la représentation II : Discours, images, dispositifs*. Actes du colloque de Toulouse. Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, à paraître.

d'improvisation devient maximale et où le sens s'abîme plus vite qu'il ne s'élabore) :

Pierrot, dans la rouge clarté, tord son corps pris de folie.
Il tourne sur lui-même, trois fois : ses bras errent, ses doigts griffent le vide. Voici que la trépidation ancienne, que l'horrible chatouillement secouent frénétiquement ce corps, et que, dans le sanglot funèbre et dernier de sa gorge, passe le rire ancien, exactement le rire des affres de Colombine... Brusque alors, aux pieds de sa victime peinte qui rit toujours, tout d'un grand coup, en arrière et bras en croix, le cadavre de Pierrot s'abat.²⁴

Les Pierrots hystériques qui s'exposent ainsi sur les scènes des années 80-90, rappellent en plus d'un point les patients crucifiés que s'attache à capter l'objectif d'Albert Londe et de ses confrères de la Salpêtrière²⁵, comme s'ils se renvoyaient mutuellement l'image de cette fin de siècle où, dans les convulsions d'un Dieu qui meurt, s'épanouit l'inconscient moderne. Car, tout comme les précédentes, cette coïncidence est loin d'être fortuite : la pantomime récupère réellement les *symptômes* de son temps, qu'elle inscrit à même le corps du pantomime, comme le « Zig, zag, paf ! » dont Tombre, le mime de Richepin dans *Braves Gens*, fait à la fois la synthèse de son art et la cause de sa propre perte (puisqu'il mourra d'une crise qu'il aura imitée) :

Zig, zag, paf ! te rappelles-tu ? [...] C'était ma formule de pantomime, la formule qui agaçait tant la pauvre chérie, aux répétitions de L'Âme de Pierrot. Eh bien ! cette formule-là, elle contient tout. Je m'en suis aperçu un beau jour [...]. Je jouais à moi seul une scène initiale : le delirium tremens mimé. Je quêtai ensuite. Nous vivions ainsi. Et soudain, je fus illuminé. Ça, cette synthèse, cette imagerie en action par des postures

²⁴ MARGUERITTE (Paul), *Pierrot assassin de sa femme*. Paris, Paul Schmidt, 1882, p. 23.

²⁵ Le motif du Pierrot en croix est d'ailleurs un leitmotiv de la littérature pantomimique de l'époque, pas seulement parce que, comme le montre Starobinski, il permet de poser implicitement une équation : artiste = saltimbanque = Christ, mais aussi parce qu'il répond à une exhibition christique des corps dans la maladie fin de siècle (ce qui suppose une autre équation : Pierrot = hystérique = inspiré, etc. Plus largement, comme la maladie mentale, Pierrot donne accès à des zones inconnues de la psyché humaine, interdites au profane qu'est le bourgeois supposé en bonne santé).

A.Rykner, « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images du XIXe s. »,
in *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*,
sous la dir. de P. Piret, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2007, p. 151-167.

brusquement immobilisées, ce raccourci de la pantomime, ça,
c'était l'art absolu, l'aboutissement suprême de mes théories.
Zig, zag, paf ! tout un drame fulgurant, passant comme un train
express, surgissant comme un paysage à la lueur d'un éclair.²⁶

On voit en même temps, par ce jeu des images, comment le
pantomime peut s'offrir comme modèle ultime de ces hystériques
qui imitent l'hystérie et ne cessent de se donner en spectacle, saisis
par ce « démon de l'imitation » que Georges Didi-Huberman se
plaît à souligner en eux :

L'imitation hystérique fonctionne non seulement
comme un tout-imiter [...], mais encore elle s'excède, s'épuise,
s'achève dans un trop-imiter.²⁷

Tout-imiter ou *panto-mimer*, c'est toujours peu ou prou
s'exposer au désordre d'une représentation impossible à maîtriser,
d'une mimesis *brutalisée* par ce réel qui lui échappe, exactement
comme la photographie est toujours menacée d'être débordée par
celui dont elle est la trace. Le fait que Charcot lui-même ait eu
recours aussi bien à la photographie qu'à la pantomime pour rendre
compte des symptômes qu'il s'était donné pour tâche d'explorer
scientifiquement²⁸ confirme aussi, à sa façon, la parenté des
processus ; pareillement utilisés pour dépasser l'ordre du visible
(qui reste l'objet premier et de la photographie — écriture par la
lumière — et du théâtre — lieu d'où l'on voit), ils donnent accès à
cet espace nouveau, cette autre scène, qu'on nommera bientôt
inconscient, et qui n'est peut-être d'abord — tout comme le corps
blanc du Pierrot ou le papier photographique — qu'un écran blanc à
même d'accueillir la virtualité d'un *sens en souffrance*. Je ne
gloserai pas trop longuement sur cette prégnance du blanc qui, y

²⁶ RICHEPIN (Jean), *Braves Gens. Roman parisien*. Maurice Dreyfous, 1886, p. 477.
On pense par ailleurs à Gervaise mimant le *delirium* de Coupeau dans *L'Assommoir*. Le rapprochement avec ce passage est d'ailleurs explicitement fait par Paul Hugounet (*Mimes et Pierrots, op. cit.*, p. 236), non à propos du Trombe de Richepin mais à propos de *Le Ventre et le cœur de Pierrot*, de Léo Rouanet, autre exemple significatif du symptôme fin de siècle.

²⁷ DIDI-HUBERMAN (Georges), « Charcot, l'histoire et l'art », postface aux *Démoniaques dans l'art* de Charcot et Richer, Paris, Macula, 1984, p. 147.

²⁸ Voir MEIGE (Henri), *Charcot artiste*, Paris, Masson, 1925, pp. 10-11, cité dans *Les Démoniaques dans l'art, op. cit.*, annexe 16, p. 202.

compris lorsqu'il revêtit la livrée macabre des années 1890, restera toujours l'apanage de l'enfariné ; mais on n'insistera pourtant jamais assez sur une de ses spécificités majeures : cette capacité, qu'il partage avec la photographie, à être le support indifférent de la totalité du réel qui voudra bien s'y déposer — pour ainsi dire sans sélection ni retouche. On ne s'est en effet jusqu'ici jamais interrogé sérieusement (sinon pour faire jouer la métaphore du négatif et du positif photographique, comme le fait joliment Philippe Hamon) sur la parenté quasi épistémologique entre le corps vierge et immaculé du Pierrot *panto-mime* et le fonctionnement même de la plaque photographique et de ses différents avatars (pellicule et papier). Or il s'avère que c'est peut-être justement par cette capacité à tout recevoir ou à tout *réfléchir* que les deux pratiques renvoient à une démarche médiatique commune. Comme la plaque supposée se trouver dans son appareil, et tout au moins comme la plaque sur laquelle sa propre image vient s'inscrire dans celui de Nadar Jeune, Pierrot-Deburau (du père au fils et à tous leurs descendants directs ou indirects) a fasciné les foules par son pouvoir de cristalliser la multitude des représentations qu'auteurs, acteurs ou spectateurs souhaitaient projeter sur lui. Endossant tous les rôles (l'évolution de la pantomime au monomime est sur ce plan intéressante), toutes les fonctions (il rend inopérant la plupart des schémas actantiels en remplissant à lui seul la totalité des places possibles dans lesdits schémas), dans tous les milieux (il a occupé toutes les positions de l'échelle sociale et exercé tous les métiers), dans tous les registres (on l'a souvent, lui le grotesque paillasse, comparé à Hamlet), il périmé la totalité des catégories où l'on voudrait l'enfermer — appelant, là encore, une critique des dispositifs pour pallier la faillite de la structure²⁹. Ce n'est pas de la « vieille mimesis artisanale du théâtre »³⁰ qu'il est le représentant, mais bien au contraire d'une mimesis théâtrale moderne, ouverte à la virtualité des possibles et à la diffraction du sens.

Un corps virtuel

²⁹ Voir ci-dessus note 22.

³⁰ HAMON, *op. cit.*

A.Rykner, « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images du XIXe s. »,
in *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*,
sous la dir. de P. Piret, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2007, p. 151-167.

Faut-il dès lors s'étonner qu'une pantomime de 1894, qui ne passa apparemment pas inaperçue (même si une étude précise de sa réception reste à faire), mette précisément en valeur les associations précédentes ? *Instantanés*, pantomime en deux actes de F. Boussenot et F. Beissier³¹ a en effet l'immense intérêt de nous permettre d'explicitier certaines des articulations existant entre pantomime et photographie³², tout en étant une réponse manifeste de la première à la démocratisation de la seconde.

La fable de l'ouvrage n'est certes pas nouvelle. *Instantanés* n'est que l'une des innombrables variations sur les infidélités de Pierrot, qui trompe Mme Pierrot avec Colombine. Ce que Pierrot n'a pas prévu, c'est que sa voisine, outragée de ne pas subir le même sort que Colombine a décidé de photographier les deux amants en pleine action :

« Comment ! il l'embrasse... et moi ! Rien !... Oh !
rage !... Ah ! une idée ! oui ! (elle regarde de leur côté d'un air
menaçant) attendez ! » Elle rentre vivement chez elle. [...] La
voisine paraît au fond [...] tenant un appareil photographique ;
elle le prépare, regarde Pierrot et Colombine, et attend, la poire
à la main, le moment propice. (p. 33-35)

La voisine prend ainsi trois « épreuves » en cachette. Pour la première, Colombine, qu'elle ne voit que de dos et vêtue du peignoir de sa patronne qu'elle était censée réparer, lance des fleurs à Pierrot ; la seconde est l'occasion d'un long baiser de Pierrot à Colombine, toujours regardée de dos ; quant à la troisième... elle

³¹ BnF, Arts du spectacle : Fonds Rondel 11201 : « Mise en scène et scénario d'*Instantanés* » manuscrit, avec indications des phrases musicales de Louis Grehg. La première page de titre précise : Théâtre d'Application, 8 février 1894. La « Nomenclature chronologique des œuvres mimées créées à Paris de 1890 à 1908 » parue dans *L'Album comique, dramatique et musical*, n°8, octobre 1908, p. 27, donne la date du 2 février 1894 (mais rajoute un *e* inopiné au titre) et précise le nom des interprètes : Simon Max, Daynes-Grassot, Berny, Danmarie.

³² La revue *L'Univers illustré* du 6 août 1864 (p. 498) mentionne un *Pierrot photographe* attribué à Paul Legrand et Etienne Carjat dont l'auteur de l'article (qui signe Gérome [*sic*]) fait « le chef d'œuvre du genre ». Je n'ai malheureusement pu retrouver le canevas de cette pantomime, d'autant plus intéressante qu'elle est apparemment le fruit d'une collaboration entre un photographe et son modèle (Carjat ayant photographié Legrand) à moins qu'il ne s'agisse d'une collaboration entre un mime et son modèle...

surprend ni plus ni moins les deux partenaires dans la chambre conjugale qui nous reste invisible mais où se déroule une scène qui fait « suffoquer » la jalouse photographe...

En soi, le dispositif proposé ne fait donc, dans un premier temps, qu'accommoder une intrigue conventionnelle à l'outil technique qu'il met en scène ; il rend cette intrigue plus piquante par le voyeurisme qu'il explicite. Mais sa fonction change lorsque la voisine annonce qu'elle va dénoncer les amants à l'aide des trois photographies ; car l'ingénieux Pierrot va s'arranger pour reprendre très exactement les trois poses enregistrées par la voisine, mais en changeant de partenaire ; autrement dit, il va rejouer les trois moments, y compris le celui du spasme final, avec celle dont on aurait pu attendre qu'elle soit autre chose que la doublure de Colombine, c'est-à-dire sa propre femme... Cette deuxième série de clichés, entièrement virtuels puisque la voisine n'est plus là pour les prendre, permet ainsi au mari volage d'annuler la première, l'épreuve imaginaire se substituant en effet à ce qui voulait être une preuve par l'image : si la voisine montre ses clichés, Pierrot prétendra à sa femme qu'elle n'a fait que surprendre leurs ébats conjugaux... et légitimes !

On voit comment ce simple livret conjoint, finalement, les effets des deux arts qu'il parvient à articuler magistralement, comme pour mieux en montrer la parenté : voyeurisme et rapport au réel, qu'il ouvre en outre vers un rapport au virtuel (on n'est pas loin de l'idée de « photographie absolue » qui sera au cœur de l'écriture durassienne). Il est d'ailleurs tout à fait symptomatique que ce soit une pantomime qui permette, peut-être une des toutes premières fois, ce glissement au cœur d'une certaine pratique contemporaine de l'image. Peut-être parce que sur le corps de Pierrot tout peut s'inscrire : le réel le plus trivial, les rêves les plus fous (que Mallarmé y ait vu un luxe suprême de l'art n'est pas un hasard), la virtualité d'un monde en puissance... le tout au prix d'un sacrifice radical de la parole³³.

³³ Faut-il s'étonner que le scénario d'*Instantanés* accentue encore cette mise au pas de la logique discursive ? Toujours est-il que le livret conservé à la BnF frappe aussi par la réduction des « répliques » (muettes évidemment) à un sabir on ne peut plus régressif et qui tranche avec le caractère souvent très écrit de la plupart des livrets de

A.Rykner, « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images du XIXe s. »,
in *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*,
sous la dir. de P. Piret, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2007, p. 151-167.

Loin de se présenter comme le négatif l'une de l'autre ou comme deux princesses rivales destinées à se succéder dans le temps³⁴, pantomime et photographie apparaissent ainsi résolument comme deux *media* complices. Mieux : en étant à sa façon une réponse théâtrale à l'avènement des nouvelles images, la pantomime pourra bientôt passer (notamment via le praxinoscope, « pantomime lumineuse » de Reynaud) pour l'origine directe, bien que largement méconnue, du cinéma des premiers temps : pantomime en deux dimensions et photographie en mouvement, celui-ci héritera des codes muets (et souvent des acteurs) de la première, comme si le cinéma n'était d'abord que la résolution dialectique d'un échange longuement entretenu depuis la naissance de l'idée de photographie.

l'époque : « Cigarette fait tousser moi. Jetez », « — Vous ! croisez vos bras !— Moi !
bras ! deux ! quatre ! non !— Vous... poil dans la main ! ».

³⁴ Cf. HAMON, *op. cit.*