



**HAL**  
open science

## La pantomime comme dispositif fin-de-siècle

Arnaud Rykner

► **To cite this version:**

Arnaud Rykner. La pantomime comme dispositif fin-de-siècle. Philippe Ortel. Discours, Image, Dispositif. Penser la représentation II, L'Harmattan, collection "Champs visuels", pp.161-173, 2008, 978-2-296-05643-5. halshs-00354484

**HAL Id: halshs-00354484**

**<https://shs.hal.science/halshs-00354484>**

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.

## ***La pantomime comme dispositif fin-de-siècle***

Ni pur théâtre silencieux, ni simple discours imagé, la pantomime, telle qu'elle s'est développée en France avec Deburau et ses descendants, et surtout telle qu'elle a été revivifiée au tournant des XIXe et XXe siècles, ne se contente pas d'articuler des éléments hétérogènes qui seraient mis sur le même plan. Elle constitue un objet complexe qui fait *dispositif* en ce qu'il repose sur la co-existence d'éléments contradictoires, perpétuellement mis en tension, tension qui, de son côté, met en crise la *structure* proprement théâtrale du spectacle. Pour comprendre le fonctionnement de ce dispositif, et le renversement scénique qu'il provoque entre discours et image, il convient, une fois n'est pas coutume, d'effectuer un très rapide survol historique.

Ce qui frappe, dès que l'on s'intéresse à cet art, presque unanimement considéré comme mineur, c'est l'importance considérable qu'il a pu avoir, dans la France du XIXe siècle, pour plusieurs générations de spectateurs et de littérateurs. Des années 1820 à la fin des années 1850, Baptiste et ses successeurs font la prospérité du Théâtre des Funambules et de ses concurrents. Quasiment érigé au niveau d'un mythe, l'« homme blanc » s'échappe à l'occasion de la scène qui l'a vu naître ; on le retrouve alors aussi bien sous la plume des poètes qu'entre les pages des romanciers, sous l'œil des photographes, voire sous le pinceau des peintres ; bientôt, même, réincarné en son fils Charles, photographié par Nadar-Jeune, puis prenant le visage de dizaines de mimes dont celui de Raoul de Najac, photographié, lui, par Nadar aîné, il deviendra le motif publicitaire par excellence<sup>1</sup>. La traversée du désert que

---

<sup>1</sup> Voir ma contribution au premier volume de *Penser la représentation*, « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images dans la seconde moitié du XIXe siècle » (*La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Penser la*

constitue la vingtaine d'années précédant le dernier quart du siècle ne fait d'ailleurs qu'enraciner plus profondément le mythe ; elle lui donne les couleurs d'un âge d'or regretté, que certains aspireront avec d'autant plus d'ardeur à faire renaître qu'ils ne l'auront pas vraiment connu. Le tournant des années 1880-1890 marquera ainsi son retour en force, tout en faisant s'affronter discrètement « mimes d'école » (tels Séverin ou Farina...) et « mimes d'instinct » (tels Paul Margueritte ou George Wague). Cette apogée d'un « Pierrot fin-de-siècle », Jean de Pallacio l'a analysée d'un point de vue comparatiste et littéraire, au fil d'une enquête dont on peut tenir les conclusions pour acquises<sup>2</sup>. Ce n'est donc pas la prégnance du motif, et les variations auxquelles il donne lieu, qu'il s'agit à présent d'aborder ; c'est en revanche la façon dont Pierrot et ses diverses incarnations à la fois pointent le lieu d'une résistance (du logos face à l'image, et vice-versa) et se constituent en point de basculement permanent d'une logique vers une autre. Le modèle que propose alors l'enfariné s'avère constamment mobile. En cela, il déstabilise des structures que l'on croyait pérennes et pose les conditions épistémologiques de l'avènement d'arts qui, comme le cinéma, seront au cœur de la création du XXe siècle.

Pierrot, donc, n'est pas simplement un motif. Il s'offre comme un support polyvalent (à la fois surface et écran), dont la blancheur même, tout aussi métaphorique que concrète, permet l'inscriptibilité polymorphe. En effaçant les signes d'un ancrage trop absolu dans un temps, un espace, une classe, un registre, ou une catégorie quelle qu'elle soit, il déconstruit ce qui sert de pivot à l'ensemble de la tradition théâtrale. De ce point de vue, il ne se contente pas de participer à la crise du drame moderne ; il en synthétise les données, et au premier chef la

---

*représentation II*, sous la direction de Pierre Piret, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007).

<sup>2</sup> Voir *Pierrot fin de siècle*, Paris, Séguier, 1990.

crise du langage dramatique lui-même, en jouant l'espace contre le mot<sup>3</sup>, le corps contre le langage<sup>4</sup>. Et ce faisant, elle permet l'épiphanie de ce qui, derrière le langage, restait jusque là maintenu (voire englué) dans une logique purement discursive. En relativisant les effets du langage<sup>5</sup>, elle fait remonter à la surface de la représentation tout ce que le langage tendait à ordonner trop sagement ; elle participe ainsi explicitement du mouvement qui, dans le théâtre de la fin du siècle, tend à mettre l'inconnu (ou « l'inconnaissable » à la Spencer) au premier plan. On comprend aisément qu'elle ait partie liée avec les expériences de la Salpêtrière<sup>6</sup>, mais aussi qu'elle traverse certaines des œuvres majeures de la période, y compris les textes « symbolistes » qui paraissent le plus valoriser les effets de l'écriture. Le paradoxe n'est, en effet, qu'apparent. Certes, on se souvient de la phrase programmatique de Pierre Quillard, en 1891 (« la parole créé le décor comme le reste<sup>7</sup>. ») ; on connaît aussi les positions de principes radicales de Maurice Maeterlinck, sur les dangers de la représentation et plus particulièrement de l'incarnation qui « tue » le Poème<sup>8</sup>. Mais, ce théâtre qui revendique explicitement une focalisation sur la parole est également travaillé implicitement par un retour sinon du corps du moins de l'image dans la représentation. La scène, fût-elle

---

<sup>3</sup> Je reprends ici la très juste proposition de Philippe Ortel dans la présentation du colloque dont ce volume rassemble les communications.

<sup>4</sup> Sur ce dernier point, je me permets de renvoyer à ma communication au colloque « Le jeu du hors-texte : transparence et opacité de la pantomime » (Toulouse, mai 2006, actes en préparation), « Le corps imprononçable de la pantomime fin-de-siècle ».

<sup>5</sup> Ou tout au moins en se donnant les moyens de le faire ; car il existera toujours une pantomime purement discursive, un peu comme une peinture qui continuerait à ambitionner de raconter des histoires – voire l'Histoire avec majuscule.

<sup>6</sup> Voir « Le corps imprononçable de la pantomime fin-de-siècle », *op. cit.*, ainsi que ma contribution, déjà évoquée, au volume *Penser la représentation I : La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique*, sous la dir. de Pierre Piret, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels ». On voudra bien par ailleurs excuser ces nombreux renvois personnels, qui tiennent au fait que l'ensemble de ces textes a été conçu dans une continuité et dans une globalité qui leur donne leur cohérence.

<sup>7</sup> « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'art dramatique*, 1<sup>er</sup> mai 1891, t. XXII, p. 181.

<sup>8</sup> Voir « Menus propos. Le théâtre », *La Jeune Belgique*, septembre 1890, p. p. 335-336 (une première version de cet article se trouve dans l'agenda de Maeterlinck dont Evelyne Capiou-Caureys a publié le contenu sous le titre originel : « Un Théâtre d'Androïdes », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tome 23, 1977, p. 23).

« prétexte au rêve »<sup>9</sup>, ou justement parce qu'elle est prétexte au rêve, appelle cette prégnance de l'image et cet effacement du discours. Une étude précise montre que tous les dramaturges importants de ce quart de siècle sont hantés par des dispositifs optiques en tous genres ; faut-il s'étonner que plusieurs soient également marqués en profondeur par le modèle pantomimique, comme si l'exaltation du verbe nécessitait son préalable effacement ? Je ne prendrai ici que deux exemples, particulièrement significatifs, celui de Maeterlinck et celui de son ami Van Lerberghe. Ce dernier a beau dire que c'est en contradiction flagrante avec le théâtre qu'[il] rêve tout de suggestion », ce qui le hante dans les années 1888-1889, c'est bien la figure de son *Pierrot martyr*<sup>10</sup> ; autrement dit une figure pantomimique prend le pas sur tout le reste, et pas n'importe laquelle : celle d'un Pierrot qui meurt précisément d'avoir vu (ni lu ni entendu...), et d'avoir vu quoi ? le Verbe fait chair (à savoir le Christ en personne, dont il recueille le sang rouge comme des stigmates sur ses mains blanches.) Quant à Maeterlinck, l'édition récente de ses carnets de travail<sup>11</sup> a montré de la même façon ce qu'une étude attentive des pièces, au rebours de bien des idées reçues sur le « Symbolisme » suggérait déjà : pour lui, la pantomime est bien le modèle possible du « théâtre de l'avenir » (comme le dit de son côté Gustave Kahn dans l'article du même titre<sup>12</sup> et qui arrive aux mêmes conclusions). Certes, il ne réalisera jamais, par exemple, la « grande pantomime, par décors », qu'il ambitionnait d'écrire à partir des *Curiosités esthétiques* de Baudelaire<sup>13</sup>. Mais l'ensemble d'une pièce comme *Intérieur* articule la pantomime muette de la famille (« à l'intérieur » de la maison) et le

---

<sup>9</sup> Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue... », op. cit.

<sup>10</sup> Charles Van Lerberghe, *Journal*, I, f°84-100, Archives et Musée de la Littérature [Bruxelles], cote 6949/1.

<sup>11</sup> *Carnets de travail (1881-1890)*, édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, AML éditions / Editions Labor, 2002

<sup>12</sup> Gustave Kahn, « Un théâtre de l'avenir », in *Revue d'art dramatique*, t. XV, 15 septembre 1889, p. 333-352.

<sup>13</sup> Voir *Carnets de travail*, op. cit., t. II, juillet 1886, p. 276.

discours de l'étranger et du vieillard à l'extérieur<sup>14</sup>. Autrement dit, pour ceux-là mêmes qui la placent au-dessus de tout, la parole théâtrale ne se conçoit pas sans son envers visuel et silencieux. L'union des deux est tellement poussée chez Maeterlinck qu'il serait vraisemblablement possible de relire dans ses œuvres la plupart des modèles supposés textuels comme des modèles en réalité pantomimiques. Au-delà de la présence récurrente (et fantomatique) d'*Hamlet* (qui suppose déjà une articulation complexe entre pantomime et dialogue), ce sont des éléments aussi typiquement « symbolistes » (croit-on) que la lune qui pourraient ainsi passer pour des modèles « pierrotiques ». Si la proposition reste à vérifier, on notera tout au moins que le premier (et hélas unique) décor imaginé par Maeterlinck pour sa « grande pantomime » propose ainsi des « personnages réunis *comme dans une lune* à travers la lentille d'un télescope énorme »<sup>15</sup>. Comment mieux souligner que ce qui travaille cette écriture tout entière centrée sur la parole c'est à la fois le corps de Pierrot (et de tous ses comparses lunaires) et la pulsion scopique qui s'y attache ? En fait, pour toute une génération, la pantomime est une sorte de filtre absolu qui permet de passer le discours au crible du hors-texte. Jean Jullien traduit une telle impression :

« Prenez une comédie quelconque, faites-la jouer en pantomime et alors vous apparaîtra toute la grossièreté des procédés que masque souvent un dialogue poncif, pimpant ou simplement pleurnicheur<sup>16</sup>. »

On retrouve, en négatif, la réflexion baudelairienne qui voyait la pantomime comme une « épuration de la comédie<sup>17</sup> ». Et c'est également

---

<sup>14</sup> On a pu montrer ailleurs que le lien entre les deux espaces relevait d'un second modèle visuel, celui de la photographie (voir A. Rykner, *Paroles perdues*, chap. IX, Paris, José Corti, 2000), elle-même intimement liée avec la pantomime (voir A. Rykner, « La pantomime comme réponse littéraire aux nouvelles images dans la seconde moitié du XIXe siècle », in *Penser la représentation I*, *op. cit.*).

<sup>15</sup> *Carnets*, *op. cit.*, t. I, juillet 1886, p. 277. Philippe Ortel nous fait remarquer très justement que la présence du télescope fait parfaitement le lien entre le modèle technique purement « scopique » et la pantomime : le télescope est ce qui nous rapproche de ce qui est loin, tandis qu'en un sens la pantomime est ce qui est trop loin pour qu'on l'entende... Méliès saura, en tout cas, faire son profit de l'alliance des différents éléments.

<sup>16</sup> « La comédie-mime », article paru en 1890 dans la revue *Art et critique* et repris dans le volume de l'auteur, *Le Théâtre vivant*, Bibliothèque Charpentier, 1892, p. 69.

une idée proche que développe de son côté Mallarmé, commentant le *Pierrot assassin de sa femme* de Paul Margueritte et évoquant le « milieu pur » de la pantomime<sup>18</sup>. Pur espace, en même temps que milieu épuré, libéré de toute fiction qui préexisterait à l'avènement du corps en représentation, la pantomime est bien cette représentation lavée de tout discours qui prétendrait la conduire, la contenir, ou la résumer. C'est le cas de la pantomime classique, depuis Deburau, qui déconstruit le théâtre en en récupérant les schèmes récurrents. Il s'agit de l'user jusqu'à la trame, à partir de stéréotypes tout de suite reconnaissables (parce que le discours sous-jacent en est tellement connu qu'il en devient inutile). On reconnaît l'héritage de la Foire et le profit qu'elle a su faire de la censure dont elle était victime au XVIIIe<sup>19</sup>. On ne s'étonne pas du coup qu'elle se soit longtemps contentée de mettre en images codées des récits connus (*Les Quatre Fils Aymon*, 1779 ; *Macbeth*, 1817 ; *Clarisse et Lovelace*, 1816 ; *Daniel ou la Fosse au lion*, 1817 ; etc.). Le discours, rejeté à l'arrière-plan, se constitue ainsi en arrière-monde de la pantomime, tandis que sur le devant de la scène ne s'agitent plus que des corps muets, partagés entre l'hyper-symbolisation (gestes codés à l'excès) et la perte de toute capacité à symboliser (corps désarticulés par leurs pulsions).

C'est en effet une telle tension entre les deux pôles opposés de la pantomime que l'on voit à l'œuvre à partir des années 1830-1840 et qui l'emporte sur tout le reste dans les années 1880-1890. D'un côté, certains tentent de maintenir le contact avec le langage en constituant une grammaire du geste<sup>20</sup> ; de l'autre, on ne peut que constater le caractère archaïque de ce qui subsiste du discours, et qui fait de la représentation

---

<sup>17</sup> « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 540.

<sup>18</sup> « Milieu, pur, de fiction » ou « milieu pur de fiction » selon les versions du texte, la seconde étant la plus fréquente (« Mimique », in *Crayonné au théâtre*).

<sup>19</sup> Voir les travaux de Nathalie Rizzoni.

<sup>20</sup> Tel Charles Aubert (voir ci-dessous) ou le mime Séverin. L'exemple du « château fort », constitué de deux segments indépendants (un geste pour « château », un geste pour l'idée de force), est à la fois l'acmé et la caricature d'une telle tendance.

A.Rykner, « La pantomime comme dispositif fin-de siècle », in *Discours, Image, Dispositif. Penser la représentation II*, dir. P. Ortel, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 161-173

pantomimique un mouvement régressif par lequel remontent les émotions les plus primitives. Ne pouvant s'abandonner aux délices et subtilités du langage parlé, elle se réduit presque toujours à l'expression de passions ou de besoins primaires, que nombre de livrets traduisent tels quels. C'est ainsi qu'*Instantanés* de Boussenot et Beissier (1894) réduit les relations entre les personnages à de quasi-balbutiements du désir :

La voisine : Vous et moi !... Tromper votre femme, voulez-vous ?  
Pierrot : Impossible !  
La voisine : Pourquoi ?  
Pierrot : Moi ! Marié !  
La voisine : Ça ne fait rien ! Moi... mariée, non ! *Elle met la main à sa ceinture et en tire [...] un bouquet d'oranger qui a une tige démesurément longue*<sup>21</sup>.

Les auteurs ne font en cela que mettre en pratique les préceptes que formulera explicitement Aubert dans son *Traité de la pantomime*, tout en mâchant le travail aux interprètes :

« Les mots d'une phrase écrite ne sont pour un auteur que les moyens d'expliquer sa pensée à ses interprètes.

Mais il ne s'ensuit pas que la mimique doive exprimer scrupuleusement chacun de ces mots ; le plus souvent, c'est en modifiant plus ou moins la phrase littéraire que le mime interprètera le mieux l'idée contenue dans cette phrase.

Traduire une phrase littéraire en langage mimique, c'est :

1° La résoudre aux seuls mots qui seront effectivement mimés ;

2° Déterminer l'ordre dans lequel ces mots devront se succéder.

[...] *Pendant qu'au bal tu dansais, seule, ici, je pleurais.*

Pour le mime cette phrase se réduit à ces mots :

*Toi – là-bas – danser – seule – ici – moi – pleurer.*

Remarquons que cette phrase est traduite presque mot pour mot précisément à cause de sa sécheresse qui la rapproche sensiblement du langage mimique<sup>22</sup>. »

Mais ce qui compte dans ce processus de « traduction », c'est qu'une fois supprimés les longs et intelligents discours du théâtre il ne subsiste plus qu'une sorte de « Moi vouloir toi » primitif autant que primordial, dont Pierrot est évidemment l'incarnation suprême. Le corps déborde ainsi le discours de tous côtés, tandis que ce dernier se condense en une

---

<sup>21</sup> F. Boussenot et F. Beissier, *Instantanés*, Paris, Louis Gregh, 1894 (BnF, Arts du spectacle, Fonds Rondel, RO 11206), p. 19-20..

<sup>22</sup> Charles Aubert, *Traité de la pantomime* [précédé de *L'Art mimique*], chapitre VII, « De la traduction », Paris, E. Meuriot, 1901, p. 213.



formule synthétique qui détermine toutes les images : c'est le mouvement même du « Zig, zag, paf ! » dont Richepin fait la formule magique de son mime Tombre, dans *Braves gens* :

« Ça, cette synthèse, cette imagerie en action par des postures 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 paysage à la lueur d'un éclair<sup>23</sup> ! »

On notera au passage que l'image finale est à la fois partie prenante de l'imaginaire photographique et image même de la pulsion fulgurante. Qui plus est, trois ans plus tard, ce sera pour Zola à la fois l'image de la modernité et celle des forces obscures qui font mouvoir la « bête humaine » (la bête étant autant l'homme agi par ses pulsions que la machine qui traverse l'espace dans un éclair). Autrement dit, en refoulant le discours dans l'arrière-monde de la scène, la pantomime ne s'en débarrasse pas pour autant : elle en fait l'espace anarchique et inquiétant qui menace à chaque instant de renverser l'espace symbolique dominant (le corps maîtrisé du pantomime) en rappelant que celui-ci ne tient que par ce tiers invisible et en même temps toujours présent.

Une pratique apparemment inverse de celle d'une pantomime populaire comme *Instantanés* va dans le même sens, et souligne la prégnance paradoxale qu'acquiert un discours entièrement tu ; c'est la pratique propre aux écrivains qui s'adonnent à la pantomime tout en cultivant une écriture hyper-travaillée destinée à n'être jamais oralisée. A l'opposé des balbutiements régressifs du Pierrot de Bousenot et Beissier, on trouve en effet un grand nombre de livrets qui multiplient les effets de langage et valorisent un discours très élaboré. Ainsi le *Pierrot assassin de sa femme* de Margueritte, qui joua un rôle considérable dans le renouveau du genre à la fin du XIXe siècle. La didascalie initiale est particulièrement représentative de cette attention portée, jusque dans la

---

<sup>23</sup> Jean Richepin, *Braves Gens*, Paris, Maurice Dreyfous, 1886, p. 477.

typographie, à un discours pourtant destiné à s'effacer totalement à la scène :

« Obscure la chambre avec ses cloisons de vieux chêne assombries ; adossés ici, un bahut, là, une étagère ; une chaise à droite, une table à gauche, des bouteilles par terre, le goulot cassé. Et tirant et accrochant l'oeil, dans le fond, là-bas, un portrait de Colombine, un lit. Lit et portrait dans l'ombre se détachent avec un étonnant relief et donnent, bien que choses mortes, l'impression de *vie*. La Colombine en son cadre d'or, tout en chair, les seins nus, rit à belles dents, *vivante* : il y a de ces portraits dans Hoffmann. Le lit, lui, *inquiète* par les draperies de ses rideaux clos comme aux catafalques, rougeâtres. MUSIQUE bizarre et douce qu'on dirait l'harmonie chantante d'un tel intérieur. Le rire de la Colombine, la respiration du lit rouge y passent imaginairement<sup>24</sup>. »

Un tel discours ne se contente pas de jouer le rôle d'indication scénique ; il se constitue en véritable « point aveugle » de la représentation (il faudrait ici parler plutôt d'un « point sourd »...). Bien réel, mais en même temps absent de la réalisation scénique, il revient sans cesse comme pour hanter cette dernière de sa présence fantomatique. A y regarder de plus près, Marguerite Duras ne traitera pas différemment ses propres didascalies, comme si, dans le silence d'un texte extrêmement élaboré et impossible à illustrer, se donnait à entendre l'essentiel de la représentation. Comme dans *La Musica Deuxième, Savannah Bay* ou *Agatha*, comme dans les spectacles de Claude Régy (lui-même premier metteur en scène de Duras, qui influença autant cette dernière qu'elle l'influença de son côté), comme dans ceux de François Tanguy et du Théâtre du Radeau, le texte se voit assigner un rôle nouveau, proprement *inouï*. Un tel dispositif lui confère en effet une capacité à virtualiser ses effets ; ce faisant, il l'inscrit dans la représentation moins comme un outil destiné à tracer les contours de celle-ci que comme ce qui, au contraire, en illimite les potentialités. A l'abri de l'image, derrière les corps, il s'agite à sa façon, ouvrant les sens à une infinité de possibles.

Plus concrètement, ce qu'il s'agit de pointer ici, c'est la capacité de la pantomime à retourner les structures textuelles sens dessus dessous, et à inventer par là notre modernité la plus contemporaine. Ce n'est plus le

---

<sup>24</sup> Paul Margueritte, *Pierrot assassin de sa femme*, Paris, Paul Schmidt, 1882, p. 13.

texte qui fait écran au corps (en encadrant celui-ci dans une structure *logique* qui le rend inoffensif, sinon innocent), mais le corps qui tend à faire écran au texte, dans une tension permanente qui préserve les pouvoirs et de l'un et de l'autre. Car derrière cet écran du corps pantomimique, le discours fait retour d'une manière d'autant plus prégnante qu'elle est oxymorique : véritable « ode tue », comme le dit Mallarmé du livret de *Margueritte*<sup>25</sup>, il propose le « luxe<sup>26</sup> » d'un discours muet qui conjugue les antonymes et préserve l'espace d'une contradiction permanente (à l'opposé du principe de non-contradiction qui organise l'espace et la pensée logiques). Certaines œuvres de la période cultivent même ce double « luxe » de la rime *et* du silence, tel le *Pierrot macabre* de Théo Hannon, créé le 18 mars 1886 au théâtre de la Monnaie de Bruxelles<sup>27</sup> :

LE FOSSOYEUR, *il creuse la tombe de Colombine* :

Le fossoyeur, homme de terre,  
en rigolant, creuse le trou  
qui doit servir au grand mystère  
admis par Monsieur de Rotrou :

“La dure est tendre, la pioche  
y pénètre avec volupté,  
on jurerait de la brioche,  
ce défunt n'est pas dégoûté !  
Creusons gaîment, hardi la bêche !  
Après, nous irons sans remords,  
quand viendra Pierrot, ce bobèche,  
boire à la santé des chers morts<sup>28</sup>.”

Que peut signifier l'acte d'écrire en vers un texte destiné, par définition, à ne jamais être dit sur scène mais bien à être joué ? Une telle stratégie d'écriture du corps et de l'espace, à partir de l'effacement d'un

---

<sup>25</sup> « Mimique » [1886], in *Crayonné au théâtre, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 310.

<sup>26</sup> « Le silence, seul luxe après les rime. » *Ibid.*

<sup>27</sup> Le rôle de *Pierrot* devait même à l'origine être tenu par Paul Legrand, successeur de Deburau père. Je dois ces informations au mémoire d'Ingrid Mayeur, soutenu en 2004 sous la direction de Paul Aron, à l'Université Libre de Bruxelles : *Voies du théâtre sans paroles. Aspects de la pantomime bruxelloises (1884-1914)*.

<sup>28</sup> *Pierrot macabre*, ballet-pantomime, musique de P. Lanciani, A Bergame chez Pierrot Aîné (*sic*), [Bruxelles, 1886].

discours présent seulement en filigrane, pose évidemment problème. Elle marque une volonté manifeste d'excentrer le texte, pour lui permettre de faire retour par des voies aussi improbables qu'ardemment rêvées par les auteurs de la période : la virtualisation du texte-source.

Dans la continuité de cette association entre rime et geste, d'autres pratiques pantomimiques jouent sur une prégnance absolue du texte en même temps que sur sa disparition : s'impose alors un dispositif entièrement fondé sur une mobilité permanente (système de diastole et systole qui articule apparition et disparition) où silence et langage s'affrontent et se rencontrent dans un art du geste qu'on veut croire absolu ; ainsi la « conférencemime » [sic] de Jean Richepin, qui sert d'ouverture à la pantomime de René Maizeroy, *Le Miroir*, créée en février 1892<sup>29</sup>. Richepin allie la puissance rhétorique du verbe à l'infinie allusion du silence, comme dans ce passage où le Pierrot-conférencier engage le « dialogue » avec le public ; un monsieur de la salle s'écrie ainsi, plein d'enthousiasme :

Bravo ! Est-ce beau ! Ah ! m..., alors !  
*Je vous entends [sic] , monsieur, vous voulez sans doute faire allusion au mot le plus beau de nos glorieuses annales [sic]*<sup>30</sup>.

De la même façon et sur le même registre, jeux de langage et jeux de corps sont au cœur de cette autre œuvre inclassable qu'est la *Lulu* pantomime de Félicien Champsaur, créée au Nouveau Cirque par les clowns Agoust et Footit en 1888<sup>31</sup>. Le personnage éponyme, qui a perdu son cœur en le laissant tomber dans la rue, le cherche de par la ville :

*Elle furète partout, inspecte les pavés ; un moment, comme elle va à reculons, cherchant toujours, elle heurte le baquet plein d'eau. Surprise, peureuse, elle n'ose plus bouger.*  
*Puis [...] elle renverse sa fine tête, casquée de blond, en arrière, pour voir ce qui l'a effrayé ; et, dans ce mouvement, saillie élégamment sa croupe, en éventail au bas des reins cambrés.*

---

<sup>29</sup> *Le Miroir*, Paris, Paris, Ollendorf, 1892.

<sup>30</sup> *Le Miroir*, op. cit., « préface », p. XV.

<sup>31</sup> Ce n'est évidemment pas par hasard que Champsaur insèrera, et sur un papier spécial, cet objet hybride au cœur de l'autre monstre qu'est le roman du même titre, paru en 1901, si important pour la pensée des relations entre texte et image à la fin du XIXe.

A.Rykner, « La pantomime comme dispositif fin-de siècle »

*Lulu tintinnabule d'un éclat de rire ; elle aperçoit, dans le baquet, la Lune,  
que l'eau réfléchit*<sup>32</sup>.

Des Annales de l'un à la lune de l'autre, le corps traverse ainsi la représentation lesté du poids de jeux de mots silencieux, autres formes de cette « ode tue » dont Mallarmé faisait l'essence de la pantomime. Au même moment, on est très significativement à l'opposé de l'art mimique que propose et codifie Aubert, lequel affirme :

« Il est bien entendu que ce serait se donner une peine bien inutile, et même encombrante, que d'émailler votre manuscrit de mots spirituels, de néologismes, de qualificatifs nouveaux, et de ces délicates recherches de sonorités qui parent si joliment une phrase<sup>33</sup>. »

Mais telle est peut-être la ligne de démarcation majeure entre une pantomime « plate », qui se réduit à un système clos de signes décodables, organisés en une structure à deux dimensions, et le véritable dispositif pantomimique, qui préserve l'intégrité des deux systèmes en les faisant se rencontrer, parfois se court-circuiter, dans l'imaginaire du public. Chez Richepin comme chez Champsaur, le dispositif s'impose en ne se contentant pas de calquer l'espace du texte sur l'espace de la parole, l'un et l'autre étant supposés fonctionner de manière transparente et immuable. Il ne donne la prépondérance au corps que pour mieux virtualiser le discours et ses effets : l'ordre le plus archaïque et l'ordre le plus élaboré se côtoient ainsi et interagissent dans ce tiers médian qu'est la conscience du spectateur, comme se côtoient l'indiciel et le symbolique en un rapport instable médiatisé par le dispositif.

De ce point de vue, *Instantanés*<sup>34</sup>, la pantomime déjà citée, de F. Boussenot et F. Bessier (le préfacier du *Pierrot assassin de sa femme*

---

<sup>32</sup> *Lulu*, pantomime en un acte, Paris, E. Dentu éditeur, 1888, sans pagination. (scène 2).

<sup>33</sup> *Traité de la pantomime*, précédé de *L'Art mimique*, op. cit., p. 211.

<sup>34</sup> Le fonds Rondel de la BnF (Département des Arts du spectacle) conserve un manuscrit « Mise en scène et scénario de *Instantanés* » mentionnant la création de la pièce le 8 février 1894 au Théâtre d'Application, et portant la mention d'éditeur « Paris, Louis

de P. Margueritte) est exemplaire de cette instabilité permanente qu'implique le processus de virtualisation au cœur de la pantomime fin-de-siècle. Car ce dernier ne se limite pas aux effets du discours, qui fait retour de façon fantomatique ou fantasmatique dans la représentation muette. Il touche aussi bien la logique iconique que la logique discursive. *Instantanés* repose ainsi entièrement sur le jeu entre un discours trompeur mais jamais énoncé et des images censés faire *preuve* mais qui finissent par être elles-mêmes contaminées par la virtualisation du discours. Reprenant le canevas d'un conte<sup>35</sup> de La Fontaine (« La servante justifiée »), lui-même tiré des nouvelles de Marguerite de Navarre, les auteurs mettent à profit le dispositif de l'observation par effraction<sup>36</sup> tout en lui donnant un support technique et visuel a priori imparable, mais que le discours parvient en fait à déconstruire et à décredibiliser.

Quatre personnages s'y affrontent : Pierrot, Madame Pierrot, Colombine (la servante) et la Voisine. Pierrot fait la cour à Colombine, qui n'est pas insensible à ses avances. La Voisine fait la cour à Pierrot, qui refuse de céder à ses charmes. Pour se venger de celui qui la dédaigne, la Voisine photographie les trois étapes de l'idylle entre lui et sa rivale :

- Pierrot lance amoureusement des fleurs à Colombine (p. 35)
- Pierrot « donne un long baiser » à Colombine (p. 36)
- Pierrot emmène Colombine dans la chambre conjugale. La scène typiquement « téichoscopique » (vue comme à travers un mur) ne nous est accessible que par la médiation du cadre de la fenêtre devant lequel la Voisine place son appareil. Une fois la photo prise, ladite voisine est « suffoquée » (p. 37), nous laissant

---

Gregh », ce dernier étant aussi l'auteur de la partition. C'est ce document (cote RO 11206) que j'ai consulté et auquel je renverrai désormais.

<sup>35</sup> Merci à Philippe Ortel de m'avoir indiqué cette source qui donne un éclairage nouveau au rôle de la photographie dans le dispositif moderne.

<sup>36</sup> Voir sur ce point la base de données *Utpictura18* et particulièrement les notices que S. Lojkine consacre et au tableau de Fragonard (notice A0403) et au dessin de Cochin (notice A0461).

A.Rykner, « La pantomime comme dispositif fin-de siècle »

pressentir la nature de ce qui vient de se produire sous ses yeux  
mais loin des nôtres.

Une fois les photos développées, la jalouse menace Pierrot (qui s'y trouve fort à son avantage) de les montrer à Madame Pierrot. Mais, remarquant que Colombine est de dos ou peu visible sur chaque cliché, l'infidèle va s'arranger pour revivre exactement les trois situations avec son épouse. Au final, l'image photographique censée servir de preuve pour contrer un discours mensonger se retrouve explicitement réduite à l'état virtuel : à l'heure de la dénonciation, les ébats légitimes des époux, en réalité jamais photographiés, et n'existant donc qu'à l'état de « photographie absolue<sup>37</sup> », se substitueront, dans l'esprit de Madame Pierrot, à ceux effectivement immortalisés par l'indiscret objectif de la Voisine. Comme chez Duras, mais presque cent ans avant *L'Amant*, la photo qu'on n'a pas prise a plus de force que celle qu'on a prise, de même que, dans un retournement profondément pantomimique, le discours qu'on n'énonce pas a beaucoup plus de force que celui qu'on fait entendre.

Par ce jeu complexe et continu de retournement des logiques, le dispositif, qui fait jouer ensemble des ordres contradictoires, modifie profondément les enjeux de la représentation. Théâtre du hors-texte, la pantomime fait remonter dans le corps un texte rendu efficace du fait de son effacement, et fait remonter dans l'image un réel à la fois anarchique (non stabilisé, non maîtrisable) et archaïque (fondateur et essentiel), comme les spasmes qu'il met perpétuellement en jeu dans l'image.

Arnaud Rykner,

Institut Universitaire de France / Université de Toulouse-Le Mirail

---

<sup>37</sup> Qu'on me permette de détourner honteusement la belle formule durassienne, dont j'ai par ailleurs tenté d'analyser les enjeux à l'occasion du colloque « Marguerite Duras : desseins de mémoire et d'oubli », à l'Université Catholique de Louvain (2-4 mars 2005), éd. Peter Lang 2010.