



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 9, n° 8, Septembre 2008
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.4545>

Le théâtre tu

Gilles Bonnet

Ariane Martinez, *La Pantomime, théâtre en mineur 1880-1945*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, 322 p.



Pour citer cet article

Gilles Bonnet, « Le théâtre tu », Acta fabula, vol. 9, n° 8, Notes de lecture, Septembre 2008, URL : <https://www.fabula.org/revue/document4545.php>, article mis en ligne le 26 Août 2008, consulté le 01 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.4545

Le théâtre tu

Gilles Bonnet

Théâtre *à quatre sous* selon Jules Janin ; théâtre *en mineur*, propose aujourd'hui Ariane Martinez : mais théâtre *quand même*. L'historien de la pantomime des années 1830, incarnée par le grand Deburau, prévenait ses détracteurs : « ne dédaignons aucune face de l'art »¹. À ceux des historiens du théâtre désireux de restreindre leur champ d'investigation au seul « théâtre parlé », Arnaud Rykner avait déjà opposé l'étude du silence comme acteur central d'une « progressive libération du théâtre » du diktat classique du logos². L'ouvrage d'Ariane Martinez vient donc avec brio combler une lacune, en offrant la première étude synthétique de ce théâtre du geste, qui s'étire de la pantomime fin-de-siècle à la cruauté d'Artaud³. L'auteur démontre d'ailleurs que bien que mineur, ou *parce que* mineur, le genre de la pantomime s'est trouvé au cœur d'un faisceau d'interrogations qui ont fondamentalement transformé la scène française. Pierrot, qui réapparaît au début des années 1880 après une éclipse d'une vingtaine d'années, prend en effet part aux réflexions qui bouleversent alors le champ dramatique et qui portent sur la mise en scène, l'art de l'acteur, la crise de la représentation ou sur ce que l'on nommera plus tard la crise du drame.

L'ouvrage articule deux moments historiques autour d'une plière explicative. La première partie explore ainsi la pantomime noire, volontiers macabre, de la fin du XIX^e siècle ; la troisième dissèque l'entre-deux guerres à travers le prisme de ce « mime corporel » cher à Decroux et Barrault. Comment ceci a-t-il tué cela : c'est ce qu'analyse la deuxième partie, centrée sur « l'impasse logocentriste » d'une sémiotique du geste qui finit par nécroser tout un genre.

Ariane Martinez retrace donc tout d'abord la renaissance de cette pantomime ébranlée par la mort de Deburau puis la destruction du théâtre des Funambules. Une effervescence nouvelle, en partie due au succès de la troupe anglaise des Hanlon Lees saluée par le Tout-Paris littéraire (« Faisons tous des pantomimes ! » s'exclame même Zola en 1879), marque les années 1880. C'est ensuite dans le cadre

¹ Jules Janin, *Histoire du théâtre à quatre sous, pour faire suite à l'histoire du Théâtre-Français*, Paris, Librairie des bibliophiles, [1832] 1881, p. 8.

² Voir A. Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996, p. 16.

³ Signalons la thèse d'Isabelle Baugé, qui s'attachait à la période précédente : *Pantomime, littérature et arts visuels : crise de la représentation (1820-1880)*, Université Paris 3, direction Ph. Hamon, 1995.

du Cercle Funambulesque, association d'écrivains, peintres et journalistes, que vont principalement s'épanouir ces pièces muettes mais dotées d'un accompagnement musical objet de tous les soins. Salons privés et scènes marginales (Eden-Théâtre, Folies-Bergère...) conviennent à ce genre impur, né de la *Commedia dell'arte* et de la Foire, puis nourri de féerie, de danse comme de cirque. Supprimer la parole, c'est bien sûr imposer la présence spectaculaire du corps en scène, dont Ariane Martinez dégage la Trinité décadente : corps féminin dénudé, ancêtre apéritif du strip-tease ; inquiétante étrangeté du corps artificiel, mannequin ou sculpture ; corps spectral d'un Pierrot affrontant de la sorte ses démons intimes. L'auteur démontre par ailleurs très clairement les parallèles patents entre la mise en scène d'un corps pathologique qui *fascine*, dans les pièces d'un Paul Margueritte⁴, et la réflexion menée, *via* l'image d'ailleurs, par Charcot à la Salpêtrière sur les attaques hystériques. Or, l'exhibition confine à l'effacement : « Plus le corps est décrit, écrit, montré, plus il semble échapper, non seulement à celui qui l'observe, le spectateur, mais encore à celui qui est censé l'incarner, l'acteur » (p. 77). Une telle mise en cause de la mimésis frappe également le geste paradoxal de l'*écriture* du texte pantomimique. Mots du livret, qui d'eux-mêmes se retireront de la scène : l'équation, complexe, lance les mimographes dans la passionnante quête d'une « poétique de l'indicible et du silence » (p. 41). Selon Ariane Martinez, le livret de pantomime se complaît alors dans la fracture fondamentale qui sépare le discours de l'écrivain du mutisme du mime, en multipliant dialogues ou jeux de mots, qu'il soit intraduisibles sur scène, ou en s'abandonnant à une iconographie envahissante. Tel était déjà le diagnostic de Guy Ducrey au sujet du livret de ballet⁵. Peut-être pourrait-on réévaluer cette antinomie apparente : l'image, confiée aux Chéret, Morin ou Willette parvient parfois, semble-t-il, à dépasser une telle conception duelle (texte *vs* image ou livret *vs* scène) en jouant avec la typographie du texte qu'elle avoisine ou avec sa fonction de prescription au sein d'une relation transesthétique⁶.

Là résident la folle ambition et l'amère finitude de la pantomime fin-de-siècle, comme le démontre nettement l'auteur dans le deuxième mouvement de son ouvrage. Comment réconcilier l'arbitraire du signe qui fonde le langage et le rapport analogique qui caractérise le jeu mimique ? L'orientation logocentriste répond, au tout début du XIX^e siècle, en « calqu[ant] la structure de la langue sur le geste

⁴ Dans *Pierrot assassin de sa femme*, notamment : P. Margueritte y évoque un Pierrot coupable d'avoir chatouillé à mort Colombine, et qui subit finalement le même sort, dérisoire et terrifiant.

⁵ Voir Guy Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Paris, Champion, 1996, pp. 583-584 ; également Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Champion, 2001.

⁶ Les livrets de Félicien Champsaur comme *Lulu* ou *Les Éreintés de la vie* (1888) témoignent d'une telle recherche plurielle qui ne me semble pas relever aussi nettement d'une démission du texte pantomimique face à sa fonction de prescription.

mimé » (p. 128). Deux théorisations structurent alors le champ. Pour Charles Aubert, auteur de *L'Art mimique*, le geste l'emporte, comme « langage immédiat, spontané, identique », sur la parole, « moyen purement conventionnel »⁷. Un tel primitivisme, souvent confus, aboutit paradoxalement, par exemple chez Hacks⁸, à un étrange compagnonnage, le geste adoptant une « séméiologie » voire une grammaire directement empruntées au signe linguistique et à la phrase. Voilà sclérosées pour quelque temps les potentialités expressives de l'art du geste, puisque tout peut être dit, croit-on, avec « six gestes, trois positions du corps et quatre temps des pieds »⁹. C'est à une telle illusoire lisibilité que prétendait le mime Séverin (1863-1930), Pierrot marquant du tournant du siècle et adepte d'un espéranto gestuel proche d'un langage pour les sourds-muets, dont on montre l'incompatibilité avec le mime expressif revendiqué par Georges Wague (1874-1964), autre mime célèbre qui devait diriger la première classe de pantomime créée en 1916 au Conservatoire. Enferrée dans de telles querelles, la pantomime peine à se renouveler, contrairement à la danse qu'une Loïe Fuller par exemple déporte avec bonheur du geste vers le mouvement.

Comme le montre enfin Ariane Martinez dans la troisième partie de son ouvrage, la pantomime comme genre meurt dans les premières années du XX^e siècle. Si elle requiert l'attention de quelques-uns des grands praticiens et théoriciens de l'entre-deux guerres, c'est désormais au titre de précieux contrepoint ou de composante intégrée dans un système plus large. La vogue du théâtre japonais, Nô et Kabuki – Sada Yacco subjugué Paris en 1900 – ou celle des ballets suédois, qui influencèrent le Claudel de *L'Homme et son désir* (1921) par exemple, enrichissent la pantomime d'une réflexion sur le rythme et son essentielle plasticité. Au ralenti japonais va s'opposer la recherche menée par le Futurisme sur le raccourci scénique, notamment grâce au Théâtre de la Pantomime futuriste fondé en 1927. Mais si le décor devient un actant central, fait encore défaut une appréhension novatrice de l'art de l'acteur. L'auteur déploie ici avec soin l'enchaînement (chrono)logique qui prépare l'avènement du *mime corporel*, qui devait occuper le devant de la scène dans les années 1930-1940. Élève de Copeau, Decroux joint ses efforts à ceux de Jean-Louis Barrault, dès 1931, pour façonner un modèle corporel athlétique, ostensiblement distinct du corps pathologique de la pantomime fin-de-siècle. Les deux compagnons se retrouvent au générique des *Enfants du Paradis* de Marcel Carné, film qui contribue, avec les déclarations de Decroux opposant diamétralement la pantomime du XIX^e au mime corporel, à faire de 1945 « à la fois l'apogée d'une mythologie de la pantomime, et sa déréliction comme forme

⁷ Charles Aubert, *L'Art mimique, suivi d'un traité de la pantomime et du ballet*, Paris, Meuriot, 1901, p. 175.

⁸ Auteur en 1893 d'un essai sur *Le Geste* (Paris, Marpon & Flammarion).

⁹ Charles Hacks, *op. cit.*, p. 402.

artistique, celle-ci étant définitivement reléguée dans le passé » (p. 242). Ariane Martinez, qui avait postulé dès son introduction qu'« à travers ses poussées mimiques successives, le théâtre fait advenir l'ère de l'iconsphère dans les arts scéniques » (p. 18) prouve tout le bien-fondé d'une telle hypothèse en analysant les travaux d'Artaud et Vitrac sur la notion d'« image scénique », au cœur de leur expérience commune au Théâtre Alfred Jarry.

Une nouvelle fois, la pantomime, genre « situé plus près de principes qu'aucun », selon la belle formule de Mallarmé qui accompagne A. Martinez tout au long de son essai, apparaît comme un laboratoire où auront précipité les questions majeures du texte de théâtre et de son actualisation scénique, comme ce maillon indispensable à l'appréhension des recherches dramatiques menées aux XIX^e et XX^e siècles: elle « s'est infiltrée dans le théâtre en le minorant », conclut l'auteur, « elle a imposé le jeu corporel comme une donnée centrale du spectacle et, dans le même mouvement, elle s'est perdue, progressivement diluée dans l'art majeur qu'elle avait ressourcé » (p. 288). Il y a là du panache.

PLAN

AUTEUR

Gilles Bonnet

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : bonnetgilles@wanadoo.fr