



Daniel Cohen éditeur  
[www.editionsorizons.fr](http://www.editionsorizons.fr)

*Universités*  
sous la direction de Peter Schnyder  
[www.orizons-universites.com](http://www.orizons-universites.com)

MOTS-CLEFS DU PRÉSENT VOLUME :

Pantomime  
Tableau vivant  
Dispositif  
Représentation  
Zola (Émile)  
Lemonnier (Camille)  
Maeterlinck (Maurice)  
Barker (Howard)  
Mouawad (Wajdi)

ISBN : 978-2-336-30021-4  
© Orizons, Paris, 2014

# Corps obscènes

Pantomime, tableau vivant,  
et autres images pas sages

## *Comparaisons*

Série dirigée par :

Florence Fix (Université de Lorraine)

Frédérique Toudoire-Surlapierre (Université de Haute-Alsace)

Comité scientifique : • Antonio Dominguez-Leiva (UQAM, Québec) ; • Vincent Ferré (UPEC, Université Paris Est Créteil) ; • Sébastien Hubier (Université de Reims) ; • Bertrand Westphal (Université de Limoges).

La collection « Comparaisons » comprend des essais, des ouvrages collectifs et des monographies ayant trait au comparatisme sous toutes ses formes (démarches transdisciplinaires, théorie de la littérature comparée, croisements entre littérature et arts, mais aussi sciences humaines et sciences exactes, histoire culturelle, sphères géographiques). L'esprit se veut également ouvert aux transferts culturels et artistiques, aux questionnements inhérents aux différentes modalités de la comparaison.

Arnaud Rykner

# Corps obscènes

Pantomime, tableau vivant,  
et autres images pas sages

suivi de  
Note sur le dispositif

## Déjà parus

*Écrire la danse ?* Dominique Bagouet, Bengi ATESÖZ-DORGE, 2012.

*À la conquête du Graal*, Alicia BEKHOUCHE, 2012.

*Le Théâtre historique et ses objets*, Florence FIX (dir.), 2012.

*Musique de scène, musique en scène*, Florence FIX, Pascal LÉCROART et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dirs), 2012.

*Maniérisme et Littérature*, Didier SOUILLER (dir.), 2013.

*L'Invisible théâtral*, Yannick TAULIAUT, 2013.

*Notre besoin de comparaison*, Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2013.

*Les Mondes de Copi*, Isabelle BARBÉRIS, 2014.

*Le Parasite au théâtre*, Isabelle BARBÉRIS et Florence FIX (dirs), 2014.

*L'Amour Singe*, Antonio DOMINGUEZ LEIVA, 2014.

*La Plume et le ballon*, Alain MONTANDON, 2014.

*Théâtre et Politique*, tome I : THÉÂTRE POLITIQUE — *Modèles et concepts*, Muriel PLANA, 2014.

*Théâtre et Politique*, tome II : THÉÂTRE POLITIQUE — *Pour un théâtre politique*, Muriel PLANA, 2014.

*Corps obscènes, Pantomime, tableau vivant, et autres images pas sages*, Arnaud RYKNER, 2014.

## Du même auteur

Aux éditions José Corti (coll. « Les Essais »)

*Théâtres du Nouveau Roman*, 1988

*L'Envers du théâtre. Dramaturgies du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, 1996 (prix Georges Jamati)

*Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, 2000

*Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, 2004

Aux éditions du Seuil (coll. « Les Contemporains »)

*Nathalie Sarraute*, 1991 (rééd. grand format, 2002)

Aux éditions Memini

(coll. « Bibliographie des écrivains français »)

*Maurice Maeterlinck*, 1998

Aux Presses Universitaires du Mirail

*Les Mots du théâtre*, 2010

Aux Presses Universitaires de Rennes (coll. « Le Spectaculaire »)

*Pantomime et théâtre du corps*.

*Transparence et opacité du hors-texte*, 2009 (dir. d'ouvrage)

Aux Presses Universitaires de Pau (revue *Figures de l'art*)

*Entre code et corps*.

*Tableau vivant et photographie mise en scène*, 2012 (co-direction avec C. Buignet)

Aux éditions du Rouergue/Actes Sud

*Mon Roi et moi*, coll. « La Brune », 1999

*Je ne viendrai pas*, coll. « La Brune », 2001

*Blanche*, coll. « La Brune », 2004

*Nur*, coll. « La Brune », 2007 (rééd. coll. « Babel », 2008)

*Enfants perdus*, coll. « La Brune », 2009

*Le Wagon*, coll. « La Brune », 2010 (rééd. coll. « Babel », 2013) (Prix  
Jeand'heurs)

*Lignes de chance*, mis en image par Frank Secka, 2012

*La Belle Image*, coll. « La Brune », 2013

Aux éditions Les Solitaires Intempestifs

*Pas savoir*, 2010

Il y a plus de raison dans ton corps que dans ta  
meilleure sagesse.

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

Le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps  
va suivre ses propres idées — car mon corps n'a  
pas les mêmes idées que moi.

Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*



L'auteur remercie l'Institut de Recherche en Études  
Théâtrales (IRET) pour son aimable soutien.

## Introduction

« Sage comme une image » expression fallacieuse, pur jeu de langage pour imposer silence à l'image, et pour stériliser le silence lui-même.

Rien de moins sage au contraire que certaines images qui, du XVIII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècles, semblent s'être *donné le mot* pour inquiéter le discours, et, le faisant trembler, vaciller sur ses bases, l'obligent à lâcher prise, à se repenser non plus comme vecteur de transmission du monde mais comme écran entre le monde et nous. Quand le langage se tait, quand l'écran se fissure, quelque chose apparaît qu'on ne soupçonnait pas toujours, quelque chose non pas d'indicible ou d'ineffable — tout peut toujours se dire, et peut-être est-ce justement le problème — mais de difficile à regarder. Une chose — *LA Chose ?* — dont il nous faut en retour soutenir le regard.

Ce travail de sape, certaines gravures et certains écrits érotiques du XVIII<sup>e</sup> siècle en avaient à coup sûr posé les bases, faisant traverser le système discursif et symbolique classique par les fulgurances du corps muet (qui ne sont peut-être que la fulgurance propre de l'image). Mais il appartient à une autre scène d'en exposer les lignes de force, la scène théâtrale elle-même — qu'elle se niche dans les salons mondains ou sur les tréteaux des boulevards, sur les plateaux des théâtres officiels ou sur ceux des « théâtres à côté », cafés-concerts, music-halls, salles de bal, cabarets. Une autre histoire du théâtre s'écrit alors, moins « noble de lignes », pour reprendre une expression d'époque, une histoire parfois affolante parce que liée à la folie même des corps ou à ce que les corps expriment de la folie — ou peut-être tout simplement de la psyché — humaine, mais une histoire passionnante pour l'esprit autant que pour les sens.

Vécue souvent comme une forme de régression, parce que résolument située hors des grands genres, cette forme de spectacle à laquelle nous convient tout particulièrement la pantomime et le tableau vivant au XIX<sup>e</sup> siècle, se présente d'abord comme une façon de remonter à un niveau fondateur (a-logique, sinon a-sémiotique ; stade primaire, d'avant le langage ; stade du désir non contrôlé par la parole, grand ouvert sur la psychanalyse en devenir, laquelle

pourrait dès lors, à l'inverse, passer pour une sorte de réappropriation du corps par le langage, sinon une véritable « O.P.A. » du second sur le premier). Le paradoxe est que les images ainsi proposées ne cessent de faire référence à la culture, qui fonctionne alors le plus souvent comme un alibi à l'abri duquel une réalité plus brutale, moins codée, peut se faire jour. En cela aussi elles font symptôme de la modernité. Elles inaugurent un constant jeu de va et vient entre sens et hors sens, entre rationalité supposée du discours et résistance de la matière, entre transparence du signe et opacité du corps. L'ob/scénité de ce qui se donne à voir, tant dans le corps provocant de Pierrot que dans l'extase inquiétante des « poses plastiques », ne serait ainsi qu'une manière de désigner l'endroit de la vraie *scène*, celle qui vient nous bousculer en bousculant nos représentations les plus sages, celle qui vient réveiller notre regard en le libérant d'un certain savoir que nous pensions avoir sur nous-mêmes. Car, dans ces *petits* genres au *mauvais* genre, il y a beaucoup à voir et beaucoup à apprendre.

I  
Vertiges de la pantomime



Les gens sont fatigués d'entendre parler. Ils éprouvent un dégoût profond pour les mots : car les mots font écran aux choses. [...] Nous sommes en possession d'un procédé épouvantable qui nous permet d'étouffer la pensée sous les concepts. Il n'y a presque plus personne qui soit capable de rendre compte de ce qu'il comprend et de ce qu'il ne comprend pas, de dire ce qu'il ressent et ce qu'il ne se ressent pas. C'est pourquoi on voit s'éveiller un amour désespéré pour toutes les formes d'art qui peuvent se passer de la parole : la musique, la danse et tous les arts exercés par les acrobates et les forains.

Hugo von Hofmannsthal<sup>1</sup>

**D**e tous les types de théâtre connus, voire de tous les « genres » théâtraux puisqu'elle en est aussi un, la pantomime est un de ceux qui mettent en jeu de la manière la plus fructueuse le rapport du corps à la scène, en même temps que la façon dont le premier excède toujours les dispositifs par lesquels la seconde veut s'en saisir. Ainsi, au-delà d'une pratique circonscrite à quelques époques ou quelques théâtres précis, elle est en fait un carrefour

1. “Die Leute sind es nämlich müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. [...] Wir sind im Besitz eines entsetzlichen Verfahrens, das Denken völlig unter den Begriffen zu ersticken. Es ist beinahe niemand mehr imstande, sich Rechenschaft zu geben, was er versteht und was er nicht versteht, zu sagen, was er spürt und was er nicht spürt. So ist eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler.” (*Eine Monographie*, in *Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1930, p. 244.)

de la presque totalité des pratiques scéniques, dont elle tend, ingénument, à pervertir les catégories.

On sait qu'elle fut pourtant souvent considérée comme un genre mineur<sup>2</sup> par bon nombre de critiques qui y voyaient essentiellement un spectacle pour le peuple, sinon un spectacle primaire, parce que *non verbal* et par là supposé accessible à tous. Également, souvent comparée, par ses partisans, à la musique, dont elle aurait l'universalité (et qui l'accompagne fréquemment en scène), elle peut en fait passer pour une sorte de Plus Petit Commun Dénominateur du théâtre, sinon du spectaculaire en général. Car en tant que spectacle primaire, direct, immédiat (c'est-à-dire qui se passe de la médiation du langage articulé et frappe directement, par sa *brutalité*<sup>3</sup>, celui qui la regarde), elle échappe à la seule sphère du théâtre et circule à travers les représentations et les scénographies les plus variées. Capable de préserver la part informelle (non codable) du réel, qui échappe aux lois des genres et des *media*, elle est par nature à même de se constituer en véritable espace matriciel, plus accueillant à l'universelle réalité que la plupart des genres constitués. Comme le dit Maurice Lefèvre dans une conférence faite au Théâtre d'Application le 29 avril 1892, elle « est de tous les temps, elle est de tous les âges, elle est de tous les moments » :

On peut définir la vie un scénario de pantomime (*sic*), que la civilisation met en scène et dont l'instruction et l'éducation écrivent le texte [...]. La science de la parisienne [...] ne se compose-t-elle pas entièrement de pantomime ? Pantomime alerte et gracieuse cette démarche unique au monde, qui tient à la fois du trotinement menu de la souris et du gai sautilllement de la bergeronnette. Ce langage muet du regard et des gestes, qui se joue au cours d'une soirée mondaine [...]. N'est-il pas éloquent, mesdames les mamans, le langage des chérubins roses et blancs, et n'en faites-vous pas l'expérience quotidienne ? N'êtes-vous pas avec eux de merveilleuses pantomimistes, et ne direz-vous pas comme moi que leurs premiers gazouillements qui les rapprochent plus de l'oiseau que de l'homme, sont un adieu à la pantomime primitive, grâce à laquelle ils se sont fait si bien comprendre ? N'y a-t-il point aussi un peu de pantomime dans votre salon le jour de votre « jour » ? Au moment précis où fait son entrée « *l'amie très intime* » dont la toilette ou dont le caractère, ou dont les légers défauts faisaient l'objet d'une conversation animée, tout se tait, un profond silence règne, et la pantomime est souveraine maîtresse. [...] En une seconde, chacun s'est tout dit et, pour explication, il a suffi d'un seul coup d'œil. C'est de la pantomime et de la meilleure. Mais

2. *La Pantomime, théâtre en mineur*, est le titre donné par Ariane Martinez à sa thèse soutenue fin 2006, et parue en 2008 aux Presses de la Sorbonne Nouvelle.
3. Sur la brutalité comme concept, dont il sera souvent question dans les pages qui suivent, voir le collectif *Brutalité et représentation*, dirigé par Marie-Thérèse Mathet, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2006.

elle a aussi ses heures tristes, la pantomime. Elle a ses heures tragiques, elle a ses larmes, et si je n'insiste point sur cette forme particulière, c'est qu'elle nous rappellerait à tous une heure terrible, où devant nous s'est jouée cette pantomime poignante dont nous gardons le souvenir en quelque coin du cœur. Car la mort est aussi une pantomime, et tous tant que nous sommes, une fois au cercueil, quand l'agonie aura barbouillé notre visage de neige immaculée qui ne fond jamais plus, ne ressemblerons-nous pas à de grands Pierrots prêts pour la dernière parade<sup>4</sup> ?

Au moment même (les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle) où la pantomime renaît avec éclat avant d'accompagner l'avènement du cinéma, l'intérêt de ce texte, sous ses allures légères et mondaines, est de souligner en quoi elle relève à la fois des « rites d'interaction », étudiés par Goffman, et de la « dimension cachée », étudiée par Edward T. Hall. Englobant la quasi-totalité des relations interhumaines (dont elle fonde la dimension proxémique), elle n'appartient pas en propre au domaine du spectaculaire, tout en étant la vie elle-même dans sa composante spectaculaire. Aussi est-ce logiquement qu'elle contribue à déjouer les *cadres* traditionnels de la représentation et mérite pour cela qu'on s'y intéresse avec le plus grand sérieux, quitte à s'arrêter plus longuement, le moment venu, sur la seule pantomime « fin-de-siècle » qui cristallise, en les mettant à nu, bien des enjeux propres au genre, par-delà les spécificités de telle ou telle pratique. On s'aperçoit alors que, capable de se remplir d'à peu près tous les contenus, elle condense à elle seule la presque totalité des paradigmes qui fondent le spectaculaire de la période ; elle réconcilie les contraires, en accueillant les contradictions non résolues. Comme le « vertige » que lui prête Baudelaire<sup>5</sup>, comme le « sens obtus » barthésien, elle se vide et se remplit en un mouvement continu qui lie transparence absolue et opacité totale. Si elle peut être aussi excitante (pour l'écrivain, le spectateur ou le critique), c'est qu'elle est une sorte de non-lieu et de partout (une *utopie* de théâtre), le point d'articulation majeur qui permet peut-être de comprendre les bouleversements de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et l'avènement de la représentation moderne. Située au cœur même du « carrefour naturalo-symboliste<sup>6</sup> », elle est perméable aussi bien à l'outrance, à la caricature ou à l'idéalisation, qu'à l'expression la plus directe de la réalité. Le corps qu'elle exhibe, qui est pour elle à la fois moyen d'expression et matériau, se présente ainsi comme un véritable *terrain de jeu* où se donne à voir le travail des pulsions, la confrontation permanente du réel, de l'imaginaire et du symbolique.

4. Maurice Lefèvre, « La pantomime », *Revue d'art dramatique*, mai 1892, p. 257-268.
5. Voir *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. 538.
6. Cf. J.-P. Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », in *Le Théâtre en France*, sous la direction de J. de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1988.





## Pantomime et photographie

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 rangs<sup>1</sup>, souligne au moins autant la prégnance du motif que la

1. Notamment les couvertures du catalogue *Nadar. Les années créatrices : 1854-1860*, RMN, 1994 (alors même que l'attribution de la série à Adrien Tournachon et non à son frère 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 *Ceil 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 plaquette *Les Funambules. Farina et la Pantomime* (sans nom d'éditeur, ni lieu ni date) où Farina a rassemblé articles, photos et souvenirs consacrés à lui-même ou à ses « ancêtres » mimes : la couverture de l'exemplaire en ma possession comprend 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 question est largement annoté de la main du mime, qui n'hésite pas dans le corps du volume à corriger ou légender telle page ou telle photo ; la couverture comporte à l'origine un emplacement vide où doit venir s'insérer l'« étude » attribuée à Paul Icard et qui se trouve ici comblé par 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 que lui consacre Philippe Hamon<sup>2</sup>, c'est en termes de rivalité que ce dernier pose 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<sup>3</sup>.

Outre que la proposition est historiquement discutable (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 avant d'ouvrir la voie au cinéma, comme on aura l'occasion de le voir plus avant), elle a l'inconvénient de laisser de côté un certain nombre de paramètres essentiels 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<sup>4</sup> ». C'est à une forme de connivence que semble bien au contraire nous inviter le mime, connivence entre lui et nous, connivence entre l'appareil photographique et la chambre noire de son théâtre muet.

photographie de Deburau fils par Nadar frère, découpée depuis un autre support (le dos est imprimé comme dans un magazine) et collée sans qu'aucune mention manuscrite particulière ne vienne rétablir la vérité sur le cliché...).

2. Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 2001, p. 57-77. Une première version intitulée « Pierrot photographe » était parue dans le numéro de *Romantisme* précédemment cité (1999, n° 105, p. 35-43).
3. *Ibid.*, p. 72.
4. *Ibid.*, p. 73.

— S'il « semble transformé en statue de sel<sup>5</sup> », ce n'est ni par hasard, ni « curieusement<sup>6</sup> », 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 renvoient à une véritable complémentarité, essentielle à notre compréhension de l'une et de l'autre — 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'une relativisation croissante 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 entière<sup>7</sup>. Certes, c'est à un Charles Debureau encore auréolé de la gloire de 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*. Aurait-ils pu imaginer avoir recours aux services d'un Baudelaire, voire d'une Sarah Bernhardt<sup>8</sup>, qui se seraient vu mettre entre les mains un appareil à manipuler ? Évidemment, non, et pour cause ;

5. *Ibid.*, p. 71.

6. « Curieusement, de très nombreuses pantomimes tournent autour de l'image en trois dimensions, de la *statue*. » (*Ibid.*, p. 71, note 53). De fait, la statue est un de ses motifs récurrents tout au long du siècle, comme on le verra à plusieurs reprises au cours de ce livre, 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<sup>e</sup> siècle », un système aux composantes solidaires et non antagonistes. Voir aussi *infra*, note 18, p. 102.

7. La peinture elle-même, au moins jusqu'au XVIII<sup>e</sup>, 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.

8. Qu'on me 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.

l'expérience photographique est presque systématiquement dévaluée par les milieux littéraires<sup>9</sup>, et elle n'aura droit de cité sur scène qu'assez tardivement dans le siècle<sup>10</sup>. 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 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 commun se joue dans les nouvelles images du XIX<sup>e</sup> 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, semble-t-il, le premier à le remarquer, on constate une parenté étonnante entre les photos de Nadar Jeune utilisées par Duchenne de Boulogne et celles qu'il réalise pour la série des Pierrots<sup>11</sup>. 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

9. Voir le magnifique livre de Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible* (Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon Photo », 2002) qui montre cependant comment ce modèle dévalué travaille souterrainement les grandes œuvres de la période.
10. Sur cette question, je me permets de renvoyer aux quelques pages, trop rapides, que je lui consacre dans *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000, chap. IX et X.
11. André Jammes, « Duchenne de Boulogne, la grimace provoquée et Nadar », dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, décembre 1978, p. 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.*

et particulière », plus connue sous le nom de « Conférence sur l'expression des passions<sup>12</sup> ». 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 source<sup>13</sup>. Semblable à 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 répond 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'ex-

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, p. 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 Theodor Piderit, *La Mimique et la physiognomonie*, traduit de l'allemand d'après la deuxième édition [première édition allemande en 1867, deuxième édition en 1886] par A. Girot, Paris, Félix Alcan, 1888, p. 6. 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*.

*pressions* individuelles et d'un positionnement du sujet dans le monde, que d'*impressions* laissées par le monde sur le sujet<sup>14</sup> — 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 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 évanescent et bavard de la dramaturgie traditionnelle) ; la maniabilité permise par le négatif au collodion puis les émulsions au gélatino-bromure a, à son tour, rendu possible une saisie *brute* 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<sup>15</sup>). 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.

14. Ayant écrit ces lignes, je tombe sur les paroles de Paul Margueritte retranscrites par Paul Hugounet dans *Mimes et Pierrots* (Paris, Librairie Fischbacher, 1889, p. 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, Émile-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. » (Paris, 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.
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, spécialiste de tableaux vivants photographiques.