



De la mimique codifiée au visage individualisé dans la pantomime fin-de-siècle

Catherine Mazellier-Lajarrige

Université Toulouse-Jean Jaurès, Centre de Recherches et d'Études germaniques (CREG-EA 4151)

Abstract

Das lange Zeit durch die Verwendung von Masken geprägte „stumme Spiel“ erlebt Ende des 19. Jahrhunderts eine Renaissance, als die Theaterkunst durch Aufwertung der Körpersprache erneuert werden soll, wobei der Ausdruckskraft der Gesichter eine neue Bedeutung beigemessen wird. Der vermeintlich universelle Charakter der Körpersprache führt zu einer Kodifizierung von Gestik und Mimik, von der sich Künstler*innen in Theorie und Praxis der Pantomime wie Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal und Grete Wiesenthal lösen wollen. Vor allem bei den beiden letztgenannten gilt die Sprache des Körpers als höchst persönlich und authentisch, und der Gesichtsausdruck als Spiegel der Seele. Andere Autoren, die sich an der literarischen Pantomime versuchen, wie Arthur Schnitzler oder Robert Walser, stellen diese postulierte Authentizität jedoch in Frage: Ihre reflexiven Pantomimen decken die Masken- und Illusionsspiele in Gesellschaft und Theater auf.

Longtemps marqué par l'usage du masque, le « jeu muet » a connu une renaissance à la fin du XIX^e siècle, dans une aspiration à renouveler l'art théâtral par la valorisation du langage corporel, qui accorde une importance nouvelle à l'expressivité des visages. Le caractère supposé universel du langage corporel conduit à une codification des gestuelles et des mimiques, dont cherchent à se détacher des théoriciens et des praticiens de la pantomime comme Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal et Grete Wiesenthal, dans une quête d'authenticité où l'expression du visage serait le reflet de l'âme. D'autres auteurs qui ont expérimenté la pantomime littéraire, tels Arthur Schnitzler ou Robert Walser, mettent toutefois en doute ce postulat d'authenticité, dans un geste réflexif et métathéâtral qui dévoile les jeux de masque et révèle l'illusion, dans la société comme au théâtre.

The 'silent play', which had long been characterised by the use of masks, experienced a renaissance at the end of the 19th century, when the art of theatre was to be renewed through the revaluation of body language, with a new significance being attached to the expressive power of faces. The supposedly universal character of body language led to a codification of gestures and facial expressions, from which artists in the theory and practice of pantomime such as Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal and Grete Wiesenthal wanted to break away. The latter two in particular regarded the language of the body as highly personal and authentic, and facial expressions as a mirror of the soul. However, other authors who experimented with literary pantomime, such as Arthur Schnitzler or Robert Walser, questioned this postulated authenticity: their reflexive pantomimes reveal the mask and illusion games in society and theatre.

Keywords

Pantomime • Gesicht • Maske • Mimik • Moderne

Pantomime • visage • masque • mimique • fin de siècle

Pantomime • face • mask • mimic • fin de siècle

Art hybride, qui relève de différents genres – théâtre, ballet¹, cirque –, la pantomime a été reléguée au rang de genre ou d'art mineur en vertu d'un modèle logocentrique, mais ce « théâtre en mineur » (Martinez 2008) est revalorisé à la fin du XIX^e siècle, dans le cadre d'une rénovation de l'art théâtral. La pantomime met en avant le spectaculaire au sens premier

du terme, par le renoncement au langage. Vision et visage y occupent une place centrale, reliant ces termes à l'instar de l'étymologie du substantif allemand *Gesicht*, qui renvoie tout à la fois au sens de la vue, à une apparence ou une physionomie générale, au visage, voire à une vision ou une hallucination. Si le spectacle pantomimique n'est pas complètement silencieux, puisqu'il suppose généralement un accompagnement musical, il se déroule sans paroles et met en avant le corps de l'acteur, soulignant la dimension performative des arts de la scène. Cet art mobilise le corps tout entier, et tout particulièrement le visage à travers la mimique,

¹ En Autriche, dans les bibliothèques et archives, comme celles du Theaternmuseum de Vienne, les pantomimes sont souvent rattachées au genre du ballet, au sein duquel se développe le ballet-pantomime. Toutefois, dans ce dernier, la musique détermine la gestuelle, alors qu'elle ne fait que l'accompagner ou la souligner dans la pantomime (Simon 1960 : 69-70).

prise dans la tension entre l'aspiration à un langage universel, les réflexes de sociabilité et l'unicité de chaque visage. Pourtant, évoquer le visage dans la pantomime ne va pas de soi, puisque le masque a longuement dominé la pratique de cet art dès l'Antiquité :

Im römischen Pantomimus wurde die Praxis, dass ein Akteur während des Spiels die Masken wechselte, auf die Spitze getrieben. Ein einziger Schauspieler übernahm sämtliche Rollen (Masken) einer Tragödie oder einer mythologischen Handlung. Die verschiedenen Personen wurden vom Akteur, im schnellen Austausch von Masken und Kostümen, allein mit tänzerischem Körperspiel vorgeführt – mit Musikbegleitung, doch ohne Text. [...] Zwischen der Maske und dem Gesicht des Schauspielers besteht keinerlei Beziehung, so konnte die Maske auch ohne weiteres das Geschlecht der Figur kodieren. (Weihe 2004 : 138-139)

Les masques sont également utilisés dans la *commedia dell'arte*, qui se développe à partir du XVI^e siècle en Italie, puis dans le reste de l'Europe, et constitue l'une des sources de la pantomime moderne. La formation des acteurs y inclut la jonglerie, le mime et l'acrobatie. Le demi-masque – ou bien le maquillage – domine chez les personnages masculins, alors que les personnages féminins (à l'exception de la sorcière, qui n'apparaît qu'au XX^e siècle) ne sont pas masqués, tout comme les personnages nobles et la jeunesse. Les demi-masques, mêlant nature et artifice (Weihe 2004 : 219), sont ici le signe et l'enveloppe visible du caractère, dans une croyance physiognomoniste : pommettes saillantes, orbites étirées vers l'extérieur et narines larges censées suggérer la rouerie de Brighella, ou encore demi-masque noir et mentonnière noire pour Arlequin, évoquant les charbonniers de Bergame, sa ville d'origine. Le front et les sourcils nettement arqués font ressortir les joues creusées de ce valet toujours affamé, tandis que ses yeux minuscules évoquent la ruse ou la gourmandise. Ce sont alors la gestuelle et les dialogues qui peuvent pointer une individualité.

La pantomime moderne, celle qui se développe à Paris autour du Cercle Funambulesque, puis, peu de temps après, à Vienne et Berlin, renonce généralement au masque pour exposer les visages, mais leur expression reste souvent codifiée. Il est significatif que l'article « Pantomime », rédigé par Yves Lorelle pour le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, souligne d'emblée la codification dans la seconde acception du terme : « genre théâtral utilisant des langages corporels ; art mimique codifié, dont les codes varient avec les cultures. » (Corvin 2008 : 1030) Le terme d'art mimique s'entend au sens large, puisque cet art, langage de l'action, engage le corps tout entier, les gestes et les mouvements, même si la présente contribution choisit de se concentrer sur les expressions du visage.

On peut ainsi s'interroger, suivant une perspective d'histoire culturelle, sur l'évolution de la mimique dans l'art muet et sur la place qu'elle occupe dans la pantomime moderne,

entre codification et authenticité, entre quête d'un langage universel et individualisation. Comment cette aspiration à l'authenticité d'une expression individuelle est-elle réfléchie, voire relativisée, dans la pantomime littéraire qui se développe autour de 1900 ? Pour répondre à ces interrogations, un bref rappel de quelques jalons historiques permettra de cerner les enjeux du jeu muet à travers ses évolutions, avant de montrer comment le visage tend à s'émanciper dans la théorie et la pratique pantomimiques de l'espace germanophone, puis de concentrer l'attention sur sa place dans la pantomime littéraire, à partir de textes d'Arthur Schnitzler et de Robert Walser.

JALONS HISTORIQUES ET CODIFICATION DES MIMIQUES

La pantomime est d'abord un art avant de devenir un genre : le mime antique², considéré comme étant à l'origine du théâtre occidental, naît en Grèce avec les cérémonies cultuelles, où la vie des dieux est mimée – comme dans d'autres cultures : Égypte, Inde, Japon... –, un seul acteur endossant différents rôles. Puis il se développe à Rome dans les rites dionysiaques et autres fêtes, avant d'être utilisé pour des scènes comiques de la vie quotidienne et d'évoluer vers l'obscénité. Le genre périclité et, soumis à la censure, mis à l'index par les Conciles et banni par Charlemagne, s'éteint vers la fin du VI^e siècle.

Le jeu muet se fonde sur un principe d'universalité du langage corporel. C'est ce principe qui resurgit à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle à Paris, lorsque les acteurs du théâtre de la Foire doivent composer avec une nouvelle réglementation : après l'expulsion de la Comédie-Italienne par Mme de Maintenon en 1697, ils reprennent certaines techniques des Italiens, les masques et les canevas. Mais, pour protéger les troupes permanentes, les troupes itinérantes sont interdites de parole. Elles doivent alors jouer « à la muette », donnant naissance au genre de la pantomime-arlequinade, avant que n'émerge le ballet-pantomime, développé en France par Noverre à partir de 1760 (Corvin 2008 : 1031). Le mime s'enrichit d'acrobaties, avec la naissance du cirque à Londres en 1768, et, lorsque les troupes s'installent Boulevard du Temple au début du XIX^e siècle, la pantomime-arlequinade suscite un nouvel engouement au théâtre des Funambules, en particulier autour du mime franco-tchèque Jean Gaspard Debureau (dit « Baptiste »), premier « mime blanc », à l'origine du Pierrot moderne, lunaire et mélancolique.

Le corps est de plus en plus exposé, voire dénudé, tel celui de Colette jouant dans la pantomime *La Chair* (1910), de Georges Wague et Léon Lambert, ou bien la nudité évoquée de Colombine, mourant littéralement de rire sous les chatouilles d'un Pierrot macabre dans *Pierrot assassin de sa femme*, de Paul Margueritte (Bonnet 2008 : 64-70) : si l'auteur, qui endosse lui-même sur scène le rôle de Pierrot

² Le terme allemand *Mimus*, issu du grec *mimos*, désigne à la fois la forme théâtrale et l'acteur lui-même.



et celui de Margueritte, ne fait que suggérer la nudité, les dessins de Willette qui accompagnent la parution de la pantomime dans la *Revue Illustrée* montrent l'obscénité d'un corps nu et l'érotisme d'un visage parcouru de spasmes.

À la fin du XIX^e siècle, des tentatives de codification du geste visent à élaborer une « grammaire du geste » (Martinez 2008 : 125), sensible dans les traités de Charles Hacks et Charles Aubert. Dans *Le Geste* (1892), Hacks oppose à une pantomime trop gesticulatoire et décadente l'exigence de gestes clairs et précis. Dans sa sémiologie du geste, le visage n'est évoqué qu'à la marge, alors qu'il occupe une large place dans le traité d'Aubert, *L'Art mimique* (1901). S'inspirant des séries photographiques du médecin et photographe Duchenne de Boulogne dans son *Mécanisme de la physiologie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions* (1862), qui montrait différentes expressions d'un même visage en fonction des émotions³, Aubert propose des croquis légendés où l'expression des visages est interprétée en lien avec des ressentis psychologiques portés à leur paroxysme. Il va jusqu'à proposer une traduction en geste pour chaque catégorie de mots, à l'exception des articles, certes accessoires dans le mime (Aubert 1901 : 183), prenant ainsi pour modèle la grammaire française selon un présupposé à la fois logocentriste et ethnocentriste (Martinez 2008 : 131). Cette recherche d'équivalence entre le langage gestuel, régi par une analogie entre signifiant et signifié, et le langage verbal, fondé sur des signes arbitraires et des systèmes qui varient d'une langue à l'autre, revient *in fine* à nier la spécificité du langage corporel. Plus généralement, il est difficile d'établir une méthodologie rigoureuse pour observer les gestes ou les mimiques dans les sociétés humaines, comme le rappelle le sociologue David Le Breton : « L'obstacle majeur consiste à faire d'un geste ou d'une mimique, par essence étrangers à la parole, un fait descriptible par le langage, c'est-à-dire à les transférer d'un registre à un autre où ils perdent leur spécificité de n'être justement pas matière d'oralité. » (Le Breton 2022 : 33)

Sur scène, le mime marseillais Louis Rouffe (1849-1885), connu pour sa devise et son épitaphe « Tout dire sans parole », est sans doute le premier à avoir tenté de mettre en pratique une grammaire gestuelle, attribuant à chaque geste un équivalent verbal⁴. À cette codification s'oppose le jeu plus libre des mimes dit « d'expression », comme Georges Wague (1874-1965), qui recourt à un nombre réduit de gestes⁵. Le Cercle Funambulesque, créé en 1888, a d'ailleurs affirmé son objectif « de supprimer dans la pantomime tous les gestes conventionnels qui la rendent obscure, de mettre à l'écart tout un alphabet incompréhensible pour le public [...] », selon Paul Hugounet, l'un de ses cofondateurs, dans son ouvrage *La Musique et la pantomime* (Martinez 2008 : 129). Mais les membres du Cercle Funambulesque sont partagés entre

la persistance de codes, la tentation logocentriste (Hacks, Mourès), et le désir de renouveler la gestuelle (Margueritte, de Najac, de Goncourt). Par ailleurs, il convient de relativiser l'influence des arguments logocentristes, puisque le célèbre traité de Charles Aubert paraît en 1901, à un moment où la pantomime a déjà commencé son déclin sur les scènes parisiennes.

Le désir d'un renouvellement théâtral de et par la pantomime se propage également dans l'espace germanophone et conduit à repenser la place de la gestuelle et de la mimique dans l'art de l'acteur.

INDIVIDUALISATION PROGRESSIVE DU VISAGE : THÉORIE ET PRATIQUE DE LA PANTOMIME DANS L'ESPACE GERMANOPHONE

La résurrection de la pantomime dans l'espace germanophone au tournant du siècle part de l'Autriche sous l'impulsion de Hermann Bahr, avec l'ambition d'expérimenter de nouvelles formes théâtrales inspirées de la pantomime parisienne, notamment du Cercle Funambulesque. Le transfert culturel s'opère d'abord à Vienne, où le Pierrot fin-de-siècle, belge et français, vient se greffer sur la tradition pantomimique du théâtre populaire viennois et ses masques issus de la *commedia dell'arte*. La survivance d'une gestuelle et d'une mimique stéréotypées est regrettée par certains critiques de l'époque, tel Oskar Bie, lorsqu'il commente les représentations du mimodrame *Jean Mayeux*⁶ de Pierre-Armand Blanchard de la Bretesche. Le spectacle est accueilli en novembre 1894 au Theater in der Josefstadt, le plus ancien théâtre viennois, sous le titre *Der Buckelhans*. Bie déplore que la pantomime moderne continue d'être dominée par la tradition et le schématisme. (Bie 1894 : 178). La gestuelle qui reste encore tributaire des anciens types : exprimer l'amour, la faim, le désespoir « avec les mêmes sempiternels moulinets de la main, rapides et schématiques » ne lui semble pas digne de l'individualisation à laquelle doit tendre la pantomime nouvelle (Bie 1894 : 179).

Toutefois, à la différence de la France, on n'observe pas de recherche d'équivalence rigoureuse entre le geste, ou la mimique, et le mot, qui reviendrait à nier la spécificité du mime. Le langage mimique se veut l'expression directe de sentiments ou d'actions, par le court-circuitage de la pensée analytique et de sa formulation verbale. Cette aspiration s'inscrit dans le contexte plus large de la crise du langage et d'un renouvellement des arts de la scène, où le visuel affirme pleinement ses droits et son primat sur le texte (Mazellier-Lajarrige 2022 : 9-29). Recourir à la pantomime, c'est retourner aux sources, à une authenticité dont le modèle serait l'enfance. Dans une délicieuse conférence sur la pantomime datée de 1892, l'écrivain Maurice Lefèvre rappelle que la vie tout entière est un scénario de pantomime, depuis le premier

3 Duchenne de Boulogne avait recours à une stimulation électrique de certaines zones du visage pour documenter le lien entre expression, contraction musculaire et émotions.

4 Si le mime Charles Deburau (fils de Jean Gaspard Deburau) utilisait des gestes de convention, ils n'étaient apparemment pas calqués sur le langage.

5 On peut observer le jeu de Georges Wague dans le film de Michel Carré, *L'enfant prodigue* (1907).

6 Ce mimodrame s'inspire du personnage comique du bossu Mayeux, imaginé en 1831 par le caricaturiste Traviès.

langage corporel du nourrisson jusqu'au masque immaculé de la mort :

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? (Rykner 2009 : 11)

Cette conception renvoie à un double « mythe » au sens barthien du terme, à la vision de l'enfance comme paradis perdu et à celle de la pantomime comme enfance du théâtre. Le visage devient alors page blanche, le texte théâtral, ou pantomimique, n'étant plus que la trace du corps perdu. Revenir à la pantomime, ce serait retrouver le corps premier, dont le texte, « miroir véritable de l'absence de visage », ne serait que la trace, tel un simulacre de présence, pour faire écho aux thèses de Christiaan Hart Nibbrig dans son essai *Die Auferstehung des Körpers im Text* (Hart Nibbrig 1985 : 25). Pour cela, il convient de se libérer des codes et stéréotypes. À l'opposé de la persistance de gestes codifiés, quelques pantomimes expérimentales, plus tardives, cherchent à déconstruire la typisation et à décroquer les arts. On songe en particulier à *Der gelbe Klang* de Kandinsky (1909) ou encore à *Die vier Toten der Fiametta*, du critique d'art et metteur en scène William Wauer, dont la première a lieu le 15 juin 1911 au Kleines Theater de Berlin, où Wauer se met lui-même en scène. Le texte et la partition sont perdus, mais on peut s'en faire une idée à travers le compte rendu rédigé par Alfred Döblin (1911) et les extraits de presse – certes globalement peu élogieux – qu'Herwarth Walden a scrupuleusement reproduits dans sa revue *Der Sturm*. Walden, qui a composé la partition de cette pantomime, loue dans sa revue le jeu de Wauer qui, selon lui, « déstéréotypise » le langage gestuel pour lui redonner un sens entièrement neuf (Walden 1911 : 533).

C'est aussi une quête d'authenticité qui anime Hugo von Hofmannsthal lorsqu'il voit dans la pantomime l'expression la plus immédiate de l'intériorité et le sésame d'un renouveau théâtral. Ses remarques sur l'acteur Friedrich Mitterwurzer sont l'occasion, dès 1895, avant même la célèbre *Lettre de Lord Chandos*, d'un constat sur les limites du langage verbal :

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. (Hofmannsthal 1979 : 479)

Dix ans après une première pantomime, *Der Schüler* (1901), conventionnelle et très largement inspirée de son ami

Beer-Hofmann, Hofmannsthal renoue avec le genre à travers plusieurs pièces et un essai intitulé *Über die Pantomime* (1911). La pantomime « nouvelle » qu'il réclame est une danse-pantomime⁷. Sa rencontre décisive avec la danseuse et chorégraphe Grete Wiesenthal donne lieu à une collaboration féconde dont sont issues les pantomimes *Amor und Psyche*, *Das fremde Mädchen* ou *Die Biene*.

Grete Wiesenthal, formée au ballet de l'opéra de Vienne, s'est elle-même libérée du formalisme compassé du ballet classique et puise dans le tourbillon de la valse l'expérimentation d'un mouvement qui jaillit de l'énergie intérieure, un mouvement sphérique, entrecoupé de moments de suspension, pour aller vers la pure expression d'une vibration (Wiesenthal 1919 : 92 ; Mourey 2017 : 157)⁸. Par la conscience du rythme intérieur, la danse surgit des profondeurs de son être dans une joie vibrante dont l'expression du visage est le reflet. Sur les photos de la danseuse, on est frappé par son visage rayonnant et son sourire irrésistible. La danse-pantomime qu'elle développe recherche l'authenticité sans être improvisée ; chaque geste relève d'un langage individuel authentique qui enchante Hofmannsthal par sa capacité à exprimer l'indicible, les mouvements de l'âme. Elle se démarque à la fois de la tradition viennoise du ballet – où de longues parties mimées alternent avec des passages dansés – et des tendances logocentristes.

De même, Hofmannsthal souhaite rompre avec une conception encore trop théâtrale, « non épurée » de la pantomime, centrée sur l'action dramatique, telle que la pratique Reinhardt. Dans une lettre de juillet 1910 à Grete Wiesenthal au sujet d'*Amor et Psyché*, l'écrivain lui détaille sa conception de la pantomime :

Es handelt sich um eine Folge *reiner* Stellungen und Geberden. Die Geberden, die das Schauspielerische begleiten, sind alle unrein, weil vermischt; sie gehen ineinander über; auch ihrer Natur nach sind sie unrein, zum geringen Teil wahrhaft ausgebildete mimische Geberde, zum großen Teil bloße conventionelle Zeichen, wie die Buchstaben, die ja aus wahrhaften Bildern, den Hieroglyphen, entstanden sind. (Hofmannsthal 2006 : 362).

Il s'agit donc de rendre visible des flux d'énergie, de conserver le mouvement dans l'image, selon des modalités que Hofmannsthal qualifie d'éminemment individuelles dans son essai sur la pantomime : « Kein Neigen des Hauptes, kein Heben des Fußes, kein Beugen des Armes gleicht dem andern; hier ist Kunst, und wie Natur ist sie 'nach unendlichen Arten unendlich' » (Hofmannsthal 1911 : 37). Dans le langage du corps, en apparence universel, mais en vérité beaucoup plus personnel que le langage des mots, Hofmannsthal voit se dévoiler l'âme, ainsi mise à nu (Hofmannsthal 1911: 38).

Lorsqu'il veut rompre avec une gestuelle « mêlée » ou « impure », Hofmannsthal ne s'oppose pas seulement aux signes conventionnels, mais à une conception de la

⁷ Hofmannsthal n'opère pas de distinction conceptuelle entre la pantomime, le ballet et le ballet-pantomime.

⁸ Dans la « danse sphérique » de Grete Wiesenthal, le corps se déporte de son axe vertical et cherche la cambrure dans le tournoiement.



pantomime centrée sur l'action dramatique, telle que la pratique Max Reinhardt, et non sur un langage symbolique, en écho au texte littéraire qui en est le substrat (Hofmannsthal 2006 : 358)⁹.

Toutefois, Reinhardt est mû par le même désir de renouveler l'art théâtral et la pantomime en est l'un des outils au service de la mise en scène (Silhouette 2017). Avec Reinhardt, le texte dramatique perd sa place prééminente au profit des éléments visuels, proprement spectaculaires. Il appelle de ses vœux un théâtre joyeux et festif, où les corps exultent, où le plaisir du jeu doit se communiquer au public. Pour cela, les deux « aptitudes essentielles » qu'il exige d'un comédien sont « l'expressivité de son corps et de son visage (notamment à travers la pantomime) et son caractère dansant » (Mourey 2017 : 162). Contrairement à Hofmannsthal, le jeu mimique ne l'intéresse donc pas en tant qu'expression supposée authentique de la psyché humaine, mais il est un passage obligé dans la formation de l'acteur et sa maîtrise en est fondamentale. Reinhardt est lui-même monté sur la scène de son cabaret « Schall und Rauch » déguisé en Pierrot. Dans ses mises en scène de pantomimes où prime la dimension spectaculaire, c'est avant tout l'individualité du comédien ou de la comédienne et leur virtuosité dans l'art mimique, au sens large, qui se trouvent mises en valeur. C'est aussi le plaisir du jeu que souligne l'acteur et écrivain Victor Arnold lorsqu'il évoque son rôle de bossu dans le film d'Ernst Lubitsch tiré de la pantomime *Sumurûn*, de Friedrich Freksa (1910). Selon lui, c'est le genre idéal pour les comédiens, car il leur permet de défouler leur corps et de faire jouer les muscles de leur visage :

Keines kommt so sehr ihren geheimsten Wünschen entgegen, ihrer Lust, den Körper austoben zu lassen, ihrem Drang, mit allen Muskeln des Gesichts erleben zu können. [...] Wir fühlen unseren Körper, der unser eigentlichstes Material ist, und fühlen ihn durch den Rhythmus der Musik um so stärker. Wir erleben dadurch, daß sich jeder Affekt sofort dem Gesicht mitteilt, um so kräftiger. (Arnold 1911/1012 : 235-236)

L'acteur sent ainsi chacun des affects se communiquer aussitôt à son visage. De fait, lors des représentations parisiennes de la pantomime de Freksa, où Reinhardt fait jouer les meilleurs acteurs de sa troupe, et non des mimes professionnels, les critiques louent la puissance d'expression des visages, en particulier celui de Leopoldine Konstantin dans le rôle de la danseuse (Mazellier-Lajarrige 2017 : 176). On peut lire alors dans le visage « comme dans un livre ouvert ». Mais, à l'opposé de l'authenticité recherchée par Hofmannsthal, le visage peut être de composition, voire mensonger, et renvoyer à la mascarade sociale. C'est sans doute au sein de la pantomime littéraire, définie par Hartmut Vollmer comme un genre à part entière caractéristique de la modernité (Vollmer 2011), que s'incarne le mieux cette dialectique.

LE VISAGE DANS LA PANTOMIME LITTÉRAIRE DU TOURNANT DE SIÈCLE : DIMENSIONS CRITIQUE ET MÉTATHÉÂTRALE À L'EXEMPLE D'ARTHUR SCHNITZLER ET DE ROBERT WALSER

Par son caractère hybride et intermédial, entre texte littéraire et performativité, la pantomime littéraire permet, peut-être mieux que toute autre forme, de pointer les frictions entre l'intention, la parole et les actes, le conscient et l'inconscient, le langage des mots et celui du corps, le visage étant la plaque sensible qui vient révéler ces frictions. C'est particulièrement sensible chez deux auteurs qui ont ponctuellement expérimenté le genre de la pantomime pour y analyser le jeu social : Arthur Schnitzler et Robert Walser.

Die Verwandlungen des Pierrot (1908) est l'une des deux pantomimes écrites par Arthur Schnitzler¹⁰. Structurée à la manière d'une pièce de théâtre parlé, en un prologue et six tableaux, elle montre les ruses de Pierrot, mime dans une troupe de saltimbanques qui se produit au Prater pour séduire Katharina, jeune fille de la bourgeoisie viennoise. Katharina s'ennuie de son prétendant Eduard, jeune homme bien élevé, et se laisse enivrer par les paroles mimées de Pierrot jusqu'à lui accorder ses faveurs. Les tableaux se déroulent au Prater, lieu de promenade et de distraction des Viennois sur les bords du Danube. Alors que Katharina va s'y promener en famille, Pierrot lui apparaît successivement sous divers accoutrements, au gré des attractions visitées : dans son rôle muet de Pierrot sur la scène d'une guinguette, il dispute au clown une Colombine jouée par sa propre fiancée, Anna (premier tableau) ; puis il prend la place d'un pousseur de balançoire (deuxième tableau), catapulte dans la chambre noire le photographe censé immortaliser la famille de Katharina (troisième tableau), emprunte au diseur de bonne aventure ses accessoires « mystiques » (la robe, la barbe et les longs cheveux blancs) pour prédire à Katharina son avenir (quatrième tableau). Il finit par devenir la cible d'un stand de tir, que Katharina vise et touche avant de s'enfuir, terrorisée (cinquième tableau). À chaque métamorphose, l'incompréhension et l'effroi de Katharina s'accroissent. Elle finit par comprendre que ce visage qu'elle a vu partout, dans toutes les attractions, n'était qu'une mystification, et non le fruit d'une hallucination amoureuse, comme Pierrot tente de le lui faire croire au sixième tableau.

Si le visage concentre le potentiel d'expression du mime, il n'est pas étonnant que Schnitzler ait modifié la première version du texte pour y introduire le terme de *Gesicht*. Ainsi, dans le tapuscrit conservé aux archives de Marbach, on peut lire cette crypto-réplique de Katharina, qui s'interroge sur la ressemblance entre Pierrot, le pousseur de balançoire et le photographe : « Der Pierrot, der Hutschenschleuderer und

⁹ « Reinhardt'sche ungereinigte Pantomime », dans sa lettre du 18 juin 1910 à Grete Wiesensthal.

¹⁰ La première pantomime de Schnitzler, *Der Schleier der Pierrette*, dont Schnitzler entreprend la rédaction dès 1892, est éditée et représentée pour la première fois en 1910. En revanche, *Die Metamorphosen des Pierrot* ne fut jamais portée à la scène du vivant de l'auteur (Mazellier-Lajarrige 2022).

dieser Photograph, sind die nicht sehr ähnlich? » (Fonds Schnitzler, HS.NZ85.0001.00056 : 16).

Schnitzler a introduit une modification manuscrite dans cette première version en remplaçant « sind die nicht sehr ähnlich? » par « war es nicht immer das gleiche Gesicht? ». Cet ajout, invitation au geste scénique de montrer le visage, suggère que la singularité de la personne vient s'y concentrer, en même temps qu'elle brouille encore davantage l'identité de Pierrot. De plus, il souligne l'importance du geste littéraire dans ce texte, alors même qu'il s'agit d'un crypto-dialogue, qui n'a pas vocation à être prononcé sur scène, mais seulement mimé. Et sur le stand de tir, c'est aussi le visage de Pierrot qui surgit à la place de celui du joueur de tambour, sur lequel Katharina s'apprête à tirer. Chez Schnitzler, le visage n'est pas la révélation de l'âme ni l'accès à une vérité. Comme le langage, il est mensonger, ne dit que la « transparence impossible », comme l'évoque le titre donné par Pierre Deshusses à son recueil d'aphorismes de Schnitzler (Schnitzler 1990). C'est précisément au moment où il dupe Katharina au stand de balançoire que Pierrot regarde Katharina dans les yeux, d'un air parfaitement candide : « Pierrot sieht ihr mit vollkommener Harmlosigkeit in die Augen » (Vollmer 2012 : 175). Plus généralement, les tableaux de la pantomime, et tout particulièrement les poses chez le photographe, offrent une transposition visuelle des « poses » sociales que Schnitzler n'a eu de cesse de démasquer dans son théâtre. Bourgeoisie, petites gens, artistes : tous sont avides de paraître, tous nourrissent en secret le désir d'être autre chose que ce qu'ils sont ou croient être. Mais c'est aussi un texte métathéâtral qui met en abyme l'illusion théâtrale en pointant son parallélisme avec les masques du jeu social. Leur dénominateur commun est signifié par le terme *Verwandlung*, qui désigne à la fois une transformation, une métamorphose et un changement de décor sur une scène de théâtre. Lorsqu'elle comprend l'illusion dont elle a été victime, Katharina ne démasque pas seulement un imposteur, elle le renvoie à son assignation sociale parmi les saltimbanques : « Du bist Pierrot, den ich dort im Wirtshaus komödienspielen gesehen habe, und zu diesen hier gehörst du » (Vollmer 2012 : 180)¹¹. Le verbe « être » ne renvoie pas ici à une identité ontologique, mais au rôle joué, sur scène et dans la vie.

Ce sont également le jeu et l'illusion que Robert Walser place au cœur du texte *Der Schuss*. L'écrivain suisse est davantage connu pour son œuvre en prose, où se pose la question du jeu des apparences, des identités et masques du sujet (Gees 2001), dévoilés dans le langage non verbal, mais il a également rédigé des dramuscules et une pantomime, retrouvée seulement en 2003 dans le fonds Otto Julius Bierbaum¹² et publiée avec d'autres textes édités par Bernhard Echte (Walser 2003), puis reprise dans l'anthologie *Literarische Pantomimen* (Vollmer 2012 : 156-159). Cette pantomime littéraire rédigée autour de 1902 est singulière,

à la fois parce qu'elle est unique dans l'œuvre de Walser et parce qu'elle est étonnante de modernité. Elle reflète l'importance accordée par Walser à la gestuelle et à la mimique dans sa conception de la théâtralité, ainsi qu'il l'a exposée dans *Beantwortung einer Anfrage* (1907), lettre fictive à un acteur, sur le modèle de la *Lettre à un jeune poète*, de Rilke. Elle s'ouvre sur des conseils invitant l'acteur à cultiver la métamorphose : « Legen Sie sich Masken zu, ein halbes Dutzend Nasen, Stirnen, Haarbüschel und Augenbrauen und zwanzig Stimmen. » (cité d'après Vollmer 2011 : 251), avant de dériver vers l'absurde et le grotesque.

Der Schuss, pantomime courte de trois pages environ, illustre parfaitement le jeu de Walser avec les conventions théâtrales et ici plus particulièrement avec le genre du vaudeville, autour d'un triangle amoureux constitué de « Monsieur, un vieillard », « Madame », sa jeune épouse, et Charles, l'amant, un « mufle ». La scène se déroule dans un salon bourgeois, éclairé à la lueur de bougies, où Monsieur semble remarquer, sans l'observer pour autant, le petit jeu des amants occupés à échanger des œillades et à se faire du pied sous la table :

Er sieht zwar nicht hin, was die beiden anderen machen, die es sehr heimlich und lustig miteinander zu haben scheinen, er sieht nicht hin, sage ich, aber er scheint doch auf alles acht zu geben, was um ihn vorgeht. Madame bietet Charles lächelnd noch eine Zigarette. Sie wird lächelnd und dankend angenommen. Nun scheint sich das Lächeln beider innig zu küssen, wenigstens dauert es eine Weile und bleibt gegenseitig haften. Ob es der Greis merkt? Der Zuschauer muss das seltsam beängstigende Gefühl bekommen, dass es bemerkt wird. (Vollmer 2012 : 156)

La littérarité de cette pantomime est manifeste dans les interventions du « je » de l'auteur (« sage ich »), les commentaires ironiques à propos de la scène qui se joue et de son caractère éminemment conventionnel et le glissement vers l'imaginaire dans l'évocation de sourires se transformant en baisers, bien au-delà d'une simple indication scénique pour le jeu des acteurs. La raideur des gestes doit indiquer que tout n'est qu'un jeu de faux-semblants, de conversations faussement anodines dont le vieillard n'est pas dupe et dont le lecteur-spectateur doit également percevoir le caractère factice (Vollmer 2012 : 157). Sur un guéridon est posé un pistolet dont le vieillard va s'emparer avec une agilité étonnante pour son âge :

Plötzlich erhebt sich der Alte mit einer anscheinend ungereimten Gelenkigkeit, nimmt die Pistole zur Hand, tut, als ob er mit ihr nur so spielte (er möchte doch auch spielen, da es sein Gegenüber tut) und senkt dann die Waffe sanft wieder dem Tischchen zu, wo er sie wieder hinlegt, indem er krankhaft lächelt (also Lächeln allerseits). (Vollmer 2012 : 156)

La description ironique des visages au sourire forcé, des battements de cils et du frottement des pieds contre les rotules évoque indubitablement l'univers des automates et

¹¹ Le verbe *komödienspielen* est un ajout manuscrit dans le tapuscrit de Marbach et a été retenu pour la version publiée en avril 1908 dans le journal viennois *Die Zeit*.

¹² Otto Julius Bierbaum a dirigé entre 1899 et 1902 la revue *Die Insel*, où Walser avait souhaité faire publier la pantomime *Der Schuss*. On peut songer également à la pantomime de Karl von Levetzow, *Die beiden Pierrots* (1902), fondée sur un triangle amoureux et empreinte de métathéâtralité (Mazellier-Lajarrige 2023).



la « mécanique de l'amour » dépeinte par Büchner dans *Leonce und Lena* :

Nun treiben die Füße und Kniescheiben der Verliebten, nämlich Kniescheibe und Kniefüßchen von Madame sowohl als von Charles, dem Flegel, der zwar nicht gerade ganz so feine Füße hat, ein interessantes Spiel, das mit Augenaufleuchten und schließen begleitet wird. (*ibid.*)

L'autonomisation des parties du visage, des genoux ou des pieds annonce d'ailleurs l'étonnant « Entwurf zu einem Vorspiel », publié en 1907 dans la revue *Die Schaubühne*. Walser imagine dans ce « prélude » métathéâtral une immense gueule en fond de scène, grande ouverte, d'où s'échappe une grosse langue qui dépose sur la scène un couple de personnages, matière de la pièce à venir¹³. Dans *Der Schuss*, les visages sont fragmentés en un blason des amoureux, qui s'adonnent à une danse lascive, tandis que le mari somnole : « Es wird mehr mit Lippen, Augen und Nasennüstern getanzt als mit Füßen, Armen und Körpern ». Le vieillard met fin à cette danse en tirant un coup de pistolet sur l'amant, dont il vise précisément le visage, ce masque de jeunesse : « Jetzt zielt der Greis ruhig auf des Trinkenden Gesicht, drückt ab, ein Schuss, ein Rauch, ein Schrei (oder vielleicht besser kein Schrei) » (Vollmer 2012 : 158-159). Après ce meurtre, mari et femme se regardent longuement, les yeux écarquillés, avant que Monsieur n'enlève ses cheveux blancs, sous lesquels apparaissent des « boucles d'or », et qu'il n'ôte « son visage » : « Hierauf zieht er sich von seinem Gesicht ein Gesicht ab: das Gesicht des alten Mannes. Ein blühender Jünglingskopf ist nun sichtbar. » Les masques tombent à plus d'un titre : ce qui aurait pu être une énième variation sur le triangle amoureux se métamorphose en déconstruction de l'illusion

théâtrale, pleine de fantaisie. Les visages sont ici le support de la métathéâtralité du texte, à l'image du caractère éminemment réflexif de l'œuvre dramatique de Robert Walser (Borchmeyer 1987).

Par le renoncement au langage verbal, l'art hybride de la pantomime valorise le spectaculaire en faisant fond sur le potentiel expressif des gestes et des visages. La pantomime moderne renonce au masque, signe et enveloppe visible du caractère, tel qu'il était porté dans l'Antiquité et dans la *Commedia dell'arte*, avant qu'il ne soit redécouvert dans le théâtre de Giorgio Strehler, Jacques Copeau, Ariane Mnouchkine ou à travers les créations de Werner Strub pour les spectacles de Benno Besson à la Comédie de Genève, dans les années 1980. Le masque est relayé par le maquillage blanc, inauguré dans la première moitié du XIX^e siècle par Jean-Gaspard Debureau, qui met en valeur la mobilité du visage en renonçant au chapeau couvrant du Pierrot de la *Commedia* et en faisant contraster la face blanche, d'une part, et les sourcils et la bouche, d'autre part, dont l'expressivité est ainsi soulignée. À la fin du XIX^e siècle, la revalorisation de la pantomime, qui l'extrait de son statut d'art mineur, va de pair avec la libération des corps, dans la danse et au théâtre, et une « rethéâtralisation » du théâtre, qui s'émancipe de plus en plus du texte pour évoluer vers la performance.

À l'opposé d'une pratique de la pantomime qui cherche à se libérer des gestuelles et mimiques codifiées, telles qu'elles ont pu être répertoriées dans *L'Art mimique* de Charles Aubert, pour aller vers l'expression d'une individualité singulière et d'une authenticité dont Grete Wiesenthal est sans doute l'incarnation la plus aboutie, la pantomime littéraire interroge parfois l'authenticité et la met en doute, dans un geste réflexif. Le visage n'est plus ici le reflet de l'âme, la sincérité est feinte, le visage nu devient masque et renvoie à l'illusion théâtrale : le langage verbal, banni sur scène, pointe alors dans le texte littéraire les apparences trompeuses, celles du jeu social et celles du dispositif théâtral.

¹³ Mandana Covindassamy propose une traduction de ce « prélude » et y analyse le « déploiement de la langue » (Covindassamy 2017 : 77-78).

Bibliographie

- Arnold, Victor (1911/1012), « Pantomime », in *Blätter des deutschen Theaters* 1 Heft 15, 235-236.
- Aubert, Charles (1901), *L'Art mimique, suivi d'un Traité de la pantomime et du ballet*, Paris, E. Meuriot.
- Bie, Oskar (1894), *Über Pantomimen*, in *Der Kunstwart* 7, Heft 12, 177-180.
- Bonnet, Gilles (éd.) (2008), *Pantomimes fin-de-siècle*, Paris, Kimé.
- Borchmeyer, Dieter (1987), « Robert Walsers Metatheater. Über die Dramolette und szenischen Prosastücke », in Chiarini Paolo / Zimmermann Hans Dieter (éd.), « *Immer dicht vor dem Sturze...* ». *Zum Werk Robert Walsers*, Frankfurt a. M., Athenäum, 129-143.
- Corvin, Michel (2008), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas.
- Covindassamy, Mandana (2017) « Jouer sur la scène de la langue. Le théâtre de Robert Walser », in *Études Germaniques*, n° 285(1), 75-89.
- Döblin, Alfred (1911), « Pantomime », in *Der Sturm* 67, 531-532. Traduction française par Catherine Mazellier-Lajarrige in *La Main de Thôt*, 6 (2018).
- Gees, Marion (2001), *Schauspiel auf Papier. Gebärde und Maskierung in der Prosa Robert Walsers*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- Hart Nibbrig, Christian L. (1985), *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Hofmannsthal, Hugo von (1979 [1895]), *Eine Monographie. "Friedrich Mitterwurzer" von Eugen Guglia*, in Hofmannsthal Hugo von, *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze I*, Frankfurt a. M., Fischer, 479-483.
- Hofmannsthal, Hugo von (1911), *Über die Pantomime*, in *Grete Wiesenthal in Amor und Psyche und Das fremde Mädchen. Szenen von Hugo von Hofmannsthal*, Berlin, Fischer, 31-39.

- Hofmannsthal, Hugo von (2006), *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Band XXVII : *Ballette, Pantomimen, Filmszenarien*, Gisela Bärbel Schmid / Klaus-Dieter Krabiel (éd.), Frankfurt a. M., Fischer.
- Le Breton David (2022), *Sourire. Une anthropologie de l'énigmatique*, Paris, Métailié.
- Martinez, Ariane (2008), *La Pantomime, théâtre en mineur 1880-1945*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle.
- Mazellier-Lajarrige, Catherine (2017), « Max Reinhardt et la pantomime : entre esthétique et stratégie, à l'exemple de la réception de *Sumurun* en France », in Silhouette Marielle (éd.) et al., *L'art et la technique à la conquête de l'espace. Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes*, Bern, Peter Lang, 169-181.
- Mazellier-Lajarrige, Catherine (2022), *Pantomimes fin de siècle en Autriche et en Allemagne. Textes et contextes*, Paris, Classiques Garnier.
- Mazellier-Lajarrige, Catherine (2023), « Theorie und Praxis der Pantomime zwischen Frankreich und Österreich/Deutschland: Aspekte eines Kulturtransfers », in *Orbis Litterarum*, numéro spécial dirigé par Matthias Meert, <https://doi.org/10.1111/oli.12423>
- Mourey, Marie-Thérèse (2017), « Danse, pantomime et langage du corps dans le théâtre de Max Reinhardt : l'apport de Grete Wiesensthal (1885-1970) », in Silhouette Marielle (éd.) et al., *L'art et la technique à la conquête de l'espace. Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes*, Bern, Peter Lang, 153-168.
- Rykner, Arnaud (éd.) (2009), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, PUR.
- Schnitzler, Arthur (1990), *La Transparence impossible. Aphorismes*, traduit par Pierre Deshusses, Marseille, Rivages poche.
- Silhouette, Marielle (2017), *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, Paris, PUPS.
- Simon, Karl Günter (1960), *Pantomime. Ursprung – Wesen – Möglichkeiten*, München, Nymphenburger Verlag.
- Walser, Robert (2003), *Feuer. Unbekannte Prosa und Gedichte*, Bernhard Echte (éd.), Frankfurt a. M., 11-16.
- Weihe, Richard (2004), *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München, Fink.
- Vollmer, Hartmut (2011), *Die literarische Pantomime: Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*, Bielefeld, Aisthesis.
- Vollmer, Hartmut (éd.) (2012), *Literarische Pantomimen. Eine Anthologie stummer Dichtungen*, Bielefeld, Aisthesis.
- Walden, Herwarth (1911), « Noch einige Töne » in *Der Sturm* 67, 532-533.
- Wiesensthal, Grete (1919), *Der Aufstieg. Aus dem Leben einer Tänzerin*, Berlin, Rowohlt.