



Pantomimes

La pantomime, art d'exprimer une histoire mais aussi des idées et des émotions sans le recours des mots, s'appuie sur l'expression du corps. Cet art très ancien, présent déjà dans l'Antiquité gréco-romaine, est fondamental. Ne suffit-il pas en effet d'observer l'homme dans sa vie quotidienne pour déceler les multiples possibilités expressives d'un alphabet humain muet ? Autre particularité de la pantomime, en faisant un artifice précieux pour la scène : la rapidité de sa manifestation. « En une seconde, chacun s'est tout dit, et pour explication, il a suffi d'un seul coup d'œil », ainsi Maurice Lefèvre évoque-t-il dans la *Revue d'art dramatique* de 1892 un instant de pantomime dans une pièce de théâtre.

1. Pantomime et danse

Il semble logique que la danse, art du mouvement du corps humain, croise le chemin de la pantomime. La première apparition de la pantomime en France, au 17^{ème} siècle, se trouve d'ailleurs dans un genre spectaculaire chorégraphique, le Ballet de Cour ; cependant des moments de paroles y ponctuent les entrées de danse. Au cours du 18^{ème} siècle, la présence de la pantomime s'accroît sur les scènes françaises, où, au sein de la concurrence acharnée entre théâtres officiels et scènes foraines privées, les comédiens de celles-ci, interdits de paroles, inventent des pièces « à la muette ».

C'est en 1760, avec ses *Lettres sur la danse*, que Noverre opère une sorte de fusion entre danse et pantomime, en théorisant le « ballet-pantomime », genre chorégraphique autonome. À partir du livret, ce nouveau genre de ballet prend totalement en charge la narration.

Désormais, seuls les mouvements du danseur expriment les sentiments du personnage qu'il interprète et aident à la compréhension du récit. Pour l'interprétation, Noverre recommande aux danseurs de s'inspirer de la nature. Lui-même a été fortement influencé par le jeu de l'acteur anglais David Garrick, qu'il a vu jouer à Londres : « (...) il fait éprouver dans le tragique les mouvements successifs des passions les plus violentes, et si j'ose m'exprimer ainsi, il arrache les entrailles du spectateur, il déchire son cœur, il perce son âme (...) » (9^{ème} Lettre). Avec ce basculement vers une danse expressive, qui bouscule les règles formelles du ballet, la porte s'ouvre vers l'expression des passions, exacerbée dans le ballet romantique du 19^{ème} siècle.

2. Pantomime classique, pantomime moderne

Au 19^{ème} siècle, la pantomime dans le ballet se codifie en un ensemble de gestes définis et transmis aux générations suivantes. Le ballet académique de Marius Petipa continue le ballet- pantomime, cependant il privilégie la virtuosité au détriment de l'expressivité



chère à Noverre. Mais, en tant qu'art autonome, la pantomime évolue de son côté et trouve un écho dans la danse moderne, ainsi que dans le cinéma naissant de l'avant film parlant—avec notamment ses deux représentants géniaux que sont Charlie Chaplin et Buster Keaton. Comme le remarque Arnaud Rykner, dès la fin du 19^{ème} siècle la pantomime s'affirme en creusant son propre terrain, celui d'une corporéité primordiale : la danse moderne naît de ce même lieu. Pantomime moderne, danse moderne : désormais le corps s'émancipe du langage verbal et devient lui-même le lieu silencieux du théâtre et de la danse.

Les petits riens - Noverre

Marie-Geneviève Massé, chorégraphe de la compagnie de danse baroque l'Éventail, a recréé en 2006 le ballet *Les petits riens*, dont il restait très peu de traces, à l'origine composé en 1778 par Noverre. Celui-ci est surtout célèbre comme théoricien du ballet-pantomime, grâce à ses *Lettres sur la danse*, où il prône dans le ballet un jeu naturel exprimant les sentiments. La musique est d'un jeune compositeur à l'époque peu connu : Mozart. *Les Petits riens* témoignent d'un moment de l'histoire du ballet où celui-ci cherche à devenir un art autonome : l'histoire se raconte uniquement par des gestes, grâce à la pantomime expressive. Créé dans le style anacréontique, ce ballet s'inspire de la mythologie gréco-romaine en privilégiant l'aspect fantaisiste et galant. Thème cher à Mozart, les différentes figures de l'Amour y apparaissent. Cet extrait, nommé « pantomime », fait partie du troisième tableau : *Espièglerie* ou *Le Travesti*. Après *l'Amour en cage* et *Colin-maillard*, il raconte la farce faite par l'Amour fou, qui intervertit le costume d'un homme et d'une femme allongés à terre après s'être assommés dans le jeu du colin-maillard. L'Amour fou présente la jeune femme travestie en homme à deux Bergères, en la faisant bouger comme une marionnette ; opérant de magie sur celles-ci, il les rend folles amoureuses du travesti, qui devra, par la suite, leur découvrir son sein pour les détromper.

La Fille mal gardée - Ivo Cramèr

La fille mal gardée est le premier ballet français à appliquer les idées de Noverre, notamment le choix d'un sujet réaliste. Composé en 1789 par Jean Dauberval, ce ballet alterne passages dansés et moments de pantomime ou d'action, dans une succession de séquences souvent humoristiques et très rythmées, la musique (mélange de nombreux airs populaires français à la mode) ponctuant les gestes et renforçant l'intensité dramatique. À l'occasion de la reconstitution de ce ballet, deux cents ans plus tard par le choréologue Ivo Cramer, Laurence Louppe disait qu'il marquait le passage à « une forme de spectacle dansé autonome où triomphe l'imitation naturaliste des gestes de la vie (...) et le réalisme des sujets quotidiens... ». Lison, amoureuse du paysan Colin, au grand dam de sa mère, la Veuve Simone—qui veut la marier au fils de leur riche voisin, échappe continuellement à sa surveillance pour retrouver son amoureux. Les différentes classes sociales sont représentées, et on voit même dans ce ballet des soldats de la Révolution.



Prise d'un accès de colère, la mère enferme par mégarde Lison avec Colin dans la grange, mais finit, après moult péripéties, par accepter le choix de sa fille. La Veuve Simone est ce que l'on appelle un personnage de caractère, d'aspect plus spécifiquement théâtral. Elle est traditionnellement interprétée par un homme, dans le but d'en accentuer l'aspect grotesque et caricatural.

Les Enfants du Paradis - Marcel Carné

Le film de Marcel Carné de 1945, *Les enfants du paradis*, plonge dans le monde du spectacle du 19ème siècle, dans une mise en abîme des différents genres théâtraux : pantomime, mime, comédie, mélodrame, tragédie, carnaval... Le personnage central de cette gigantesque fresque est Baptiste, interprété par Jean-Louis Barrault, qui rend hommage au célèbre mime Jean- Gaspard Deburau. Le lieu principal où se déroule l'action des *Enfants du Paradis*, qui commence en 1828, est le boulevard du Crime, où les différents théâtres attirent le public par l'intermédiaire de parades. Baptiste, maltraité par son père qui le présente aux passants comme un apathique bon à rien, se révèle moins endormi qu'il n'y paraît, lorsqu'il sauve des griffes des gendarmes la belle Garance—qu'il vient d'apercevoir et dont il tombera éperdument amoureux. On accuse celle-ci, à tort, d'avoir volé une montre-gousset à un bourgeois ventripotent. Par son témoignage muet, Baptiste offre en même temps aux spectateurs un rare moment de grande pantomime.

La mort du cygne - Michel Fokine [Extrait : "Le cygne" de Dominique Delouche]

Michel Fokine est, en bien des aspects, héritier du ballet romantique ainsi que du ballet académique de Marius Petipa, qui, au cours du 19ème siècle, ont continué à leur manière la narration dansée chère à Noverre. Il s'éloigne cependant du ballet-pantomime pour créer des ballets de format court, et traite la pantomime de façon diverse selon ses chorégraphies. En 1907 il crée *La Mort du cygne* pour Anna Pavlova, sur la musique du treizième mouvement du *Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns. On trouve dans ce court ballet les thèmes romantiques de la mort et de l'idéal, la figure du cygne blanc symbolisant la pureté. L'abandon du buste et de la tête à la gravité terrestre, le brisement des lignes des bras et des mains, et la fin de cette danse au sol, sont autant d'éléments de langage expressif pour incarner le passage vers la mort (dans la suite d'autres morts romantiques célèbres de l'histoire du ballet, comme celles de la Sylphide ou de Giselle). *La mort du cygne* reste emblématique du génie d'Anna Pavlova, mais plusieurs danseuses, après elle, l'ont interprété avec intensité. Dominique Delouche filme ici Yvette Chauviré en train de revivre son interprétation du ballet, lors de la passation du rôle à Dominique Khalifouni. La caméra s'approche par moments très près, la montrant en train de puiser au fond d'elle-même les mémoires kinesthésique et émotionnelle de cette danse.



Phèdre - Serge Lifar [Extrait : Les cahiers oubliés de Nina Vyroubova de Dominique Delouche]

Nina Vyroubova transmet ici en compagnie de Cyril Atanassoff à deux jeunes danseurs de l'Opéra de Paris, Delphine Moussin et Yann Saïz, un extrait du ballet qu'elle a connu lors de sa création en 1950 par Serge Lifar : *Phèdre*. Héritier des Ballets Russes de Diaghilev, Lifar a collaboré pour ce ballet avec des artistes d'avant-garde (Jean Cocteau, à partir de la tragédie de Racine, pour l'argument, George Auric pour la musique). D'autre part, il s'affirme comme chorégraphe néo-classique, faisant preuve d'innovations stylistiques. Cependant il s'inscrit dans la tradition du ballet pour ce qui concerne la narration : la pantomime est soumise à un texte préexistant. Dans cet extrait, l'héroïne se confronte au fils de son mari Thésée, Hippolyte, dont elle est secrètement tombée amoureuse. La pantomime se décline en un alliage de gestes ayant une signification précise (tels le « Ô toi salut » du début) et d'intentions théâtrales—ici, l'autorité pour Phèdre, le respect et la soumission pour Hippolyte, ainsi que l'amour contenu. On observe cette dépendance de la gestuelle au langage verbal lors de cette transmission : chaque geste et chaque intention corporelle sont accompagnés d'un sous-texte, à la manière des didascalies dans une pièce de théâtre.

***Tänzerische pantomimen* - Valeska Gert**

La danseuse moderne allemande Valeska Gert incarna différentes figures, dans des solos présentés dans des cabarets—elle en dirigea d'ailleurs plusieurs. Constamment tiraillée dans son parcours artistique entre danse et théâtre, elle trouva la solution en dansant des personnages humains. S'inspirant de la réalité sociale, elle avait une prédilection pour tous les objets du mépris de la bourgeoisie et un goût certain pour la provocation. Définie par Philippe Ivernel comme une « danseuse-diseuse », Valeska Gert partait de son propre corps pour ses « pantomimes dansées » : à l'origine de toutes ses danses, il y avait une tension contenue dans son corps, qui un jour se libérait en prenant le chemin d'une danse. Cet extrait du film de 1925 de Suse Byk, *Tänzerische Pantomimen*, donne à voir des passages de trois de ses solos les plus célèbres. Dans « la Mort » elle représente celle-ci « sans fard et avec véracité ». Son corps tout entier est pris dans une alternance de tensions et de relâchements. La tête rejetée en arrière, sa bouche s'ouvre tout grand pour laisser passer un cri muet, témoignant du combat de la vie jusqu'au dernier souffle, où sa tête s'abandonne finalement à la gravité terrestre. Les deux autres danses mettent en scène des figures précises, empruntées à la réalité contemporaine : dans « L'entremetteuse », Valeska Gert donne à voir ses talents pour les grimaces et les transformations rapides de tout son corps. Le solo « Canaille », quant à lui, fait vivre une prostituée qui roule des hanches pour attirer le client, et renvoie le bourgeois à ses propres travers.



La Table verte - Kurt Jooss

Dans la veine expressionniste également, Kurt Jooss, assistant de Rudolf Laban et créateur du *théâtre dansé*, développe une dramaturgie du geste, en s'inspirant des postures de la vie quotidienne. Jooss élabore une danse soucieuse du « geste juste », qui relie vérité intérieure et forme extérieure. Son *théâtre dansé* est porté par des personnages, dont la danse expressive seule raconte l'histoire. En 1932, son ballet *La Table verte* dénonce l'absurdité de la guerre et le rôle dangereusement hypocrite des politiciens. Il les représente avec des masques de vieillards, créés par Hermann Makard, en smoking noir et gants blancs (ils ne se salissent pas les mains dans le conflit qu'ils vont déclencher). À l'issue d'une discussion animée, ces « hommes en noir » tirent un coup de pistolet en l'air, faisant place à la guerre. La Mort, dansée à l'origine par Jooss lui-même, fait de nombreuses victimes, et, après une danse macabre, on retrouve les politiciens autour de la « Table verte » pour un nouveau jeu de démonstration de puissance, déconnecté de la réalité. Dans un mouvement inverse à celui de Noverre—qui prônait le retrait des masques pour laisser parler la physionomie, Jooss se concentre, dans sa pantomime moderne, sur les gestes corporels, accompagnés dans cet extrait par un tango de Fritz Cohen, qui accentue, note après note, le ridicule de cette conversation.

La Argentina - Kazuo Ono

Kazuo Ono, cofondateur avec Tatsumi Hijikata du butô, danse moderne née au Japon à la fin des années 1950, entreprit une longue recherche sur la mise en espace des émotions les plus intimes. Dans une danse improvisée plongeant dans les profondeurs du corps, lieu d'empreinte et de mémoire, ce danseur illumine la scène de son extrême présence. Selon lui, le butô se crée dans la continuité d'un instant à un autre, demandant une attention extrême. Sans aucun point de fixation, ni dans le regard ni dans le corps, sa danse est entièrement liée à sa vie, la mort étant un véritable maître. Kazuo Ono a été découvert en France en 1980, avec son « Hommage à la Argentina », où il s'inscrit malgré lui dans la tradition japonaise de l'« onnagata », où un homme interprète un rôle féminin pour en exprimer de manière stylisée le cœur. Ono part de la mémoire d'une émotion forte, lorsque, jeune homme, il vit danser sur scène Antonia Mercé y Luque, surnommée « la Argentina ». Cinquante ans plus tard, ce souvenir émotionnel fut réactivé pour lui à la vue d'un tableau la représentant, et un appel est venu de son corps afin de danser cette émotion. On voit dans cet extrait les nuances des passages d'une émotion à l'autre, ainsi que la mort à l'oeuvre, ressentie charnellement.

It's going to get worse and worse my friend - Lisbeth Gruwez

Lisbeth Gruwez, interprète magistrale de Jan Fabre, a créé avec le compositeur Maarten Van Cauwenberghe la compagnie Voetvolk, qui signifie « l'infanterie », afin de prendre à bras le corps certaines questions, notamment celle des corps dépassés par des forces qui les mettent en jeu en les secouant. Dans la pièce de 2012 *It's going to get worse and*



worse, my friend , elle s' intéresse à l' extase produite par le discours sur le corps. A l' origine de cette chorégraphie, il y a le visionnage d'une interview de John Cassavetes, qui parle de son film « Opening Night ». Le cinéaste est alors contrarié par le peu de crédit qu'on accorde à son travail : en réaction, il critique Hollywood et la télévision, et, au fur et à mesure de sa réponse, on observe ses gestes devenir de plus en plus acérés, ses yeux de plus en plus exorbités, et son visage se remplir de rage. Après avoir vu cette vidéo, Lisbeth Gruwez a eu envie de creuser la question de la manière dont le corps d'un orateur se modifie au fur et à mesure de l'énoncé. Elle a regardé plusieurs autres exemples de discours, et l'observation des gestes et postures des orateurs a permis un travail de « récolte », dans l'idée de véritablement les incorporer, pour en faire la base d'une chorégraphie abstraite. En enlevant le contenu de ces discours et en se concentrant sur le langage corporel, la danseuse dévoile la violence à l'œuvre, le désir compulsif de persuasion faisant passer le corps de l'orateur d'une apparence aimable et pacifique à une forme de transe vociférante.



Aller plus loin :

Ouvrages

GERT Valeska, *Je suis une sorcière, Kaléidoscope d'une vie dansée*, trad. Philippe Ivernel, éditions Complexe, Centre National de la Danse, 2004.- MARTINEZ Ariane, *La pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, Presses Sorbonne nouvelle, 2008.

NOVERRE Jean-George, *Lettres sur la danse*. Paris : éd. du Sandre, DL 2006. 219 p.

PORTE Alain, *François Delsarte, une anthologie*, Coeuvres-et-Valsery : Ressouvenances, impr. 2012. 287 p. (Pas à pas).

RYKNER, Arnaud (dir.). *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*. Presses Universitaires de Rennes, 2009. 245 p. (Le spectaculaire. Série Théâtre).

Articles et revues

BOUCHON, Marie-Françoise. « Pantomime » in *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 1999.

CLARKE, Jan. (2009). « Du ballet de cour à la foire: les origines de la pantomime au XVIIe siècle ». In RYKNER, Arnaud, *Pantomime et théâtre du corps: transparence et opacité du hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, p. 21-31.

DOUSTEYSSIER Catherine, « Pantomime et cinéma : jeux corporels et génériques dans *Drôle de drame* de Marcel Carné », in RYKNER, Arnaud, *Pantomime et théâtre du corps: transparence et opacité du hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 197-204.

GAUTIER Théophile. « Shakespeare aux Funambules », in *Revue de Paris*, 4 septembre 1842.

GREINER, Christine. « Ôno Kazuo, le corps où les mots ne s'inscrivent pas », in ROUSIER, Claire, *La danse en solo, une figure de la modernité*, Pantin, Centre National de la Danse, 2002. (Recherches - CND).

LEFEVRE, Maurice. « La pantomime », in STOULLIG, Edmont (dir.), *Revue d'art dramatique*, Paris, A. Dupret, mai 1892, p. 257.

LOUPPE, Laurence. « La fille mal gardée », in *Libération*, 25 février 1989.

RIZZONI, Nathalie, « Le Nouveau Spectacle Pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure (1746-1749) », in RYKNER, Arnaud (dir.). *Pantomime et*



théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte. Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 33-46.

RYKNER, Arnaud. « Le « corps imprononçable » de la pantomime fin-de-siècle : de la défection du verbe à l'absolu de l'image », in RYKNER, Arnaud, *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 77-91.

Crédits :

Sélection des extraits

Sarah Nouveau

Textes et sélection de la bibliographie

Sarah Nouveau

Production

Maison de la Danse



Biographie de l'auteur :

Sarah Nouveau a un parcours de danseuse contemporaine auprès de différents chorégraphes (Haïm Adri, Jean Rochereau, Nadège Macleay, Régis Bouchet-Merelli, Michèle Ettori, Elisabeth Schwartz, Monique Duquesne) et metteurs en scène (Brigitte Mounier). Après une formation longue en théâtre corporel (Le chemin du Théâtre), elle a été clown pour la Cie Elixir, et comédienne pour la Cie les Détours. Diplômée d'Etat pour l'enseignement de la danse contemporaine, elle a une expérience d'enseignement de la danse auprès de publics divers. Elle a également suivi un cursus universitaire en philosophie à la Sorbonne et en culture chorégraphique auprès de Laurence Louppe au CEFEDM d'Aubagne. Elle enseigne l'histoire de la danse, anime régulièrement des conférences, et a publié aux éditions L'Harmattan « Le corps wigmanien d'après 'Adieu et Merci' », « Danser l'ailleurs », et « La culture chorégraphique au coeur de l'enseignement de la danse ». Depuis 2010, elle crée des spectacles au sein de sa compagnie, le quadrille des homards, et développe des conférences dansées : le spectacle « C.O.R.P.u.S. », sur les débuts de la modernité en danse, créé avec les comédiens de la compagnie de l'Oiseau-Mouche, personnes en situation de handicap mental, a tourné en Pologne et en Russie. Pratiquant le yoga depuis 2003, elle se forme également auprès de Bénédicte Pavelak (« Transmettre un art du corps et de la voix »), et sa recherche l'amène à positionner différemment son enseignement, la danse devenant médium privilégié d'une découverte de soi.

Le Parcours "Pantomimes" a pu voir le jour grâce au soutien du Secrétariat général du Ministère de la Culture et de la Communication - Service de la Coordination des politiques Culturelles et de l'Innovation (SCPCI)