

ÉTUDE SUR LA PANTOMIME.

La pantomime est le premier langage des hommes.
BERNARDIN-DE-SAINT-PIERRE.

I

DE LA PANTOMIME

On a beaucoup écrit sur la pantomime; on a maintes fois disserté sur l'importance qu'il convient de donner à ce genre de spectacle dans l'ordre dramatique. Il n'a pas été moins discuté sur l'importance du mérite des mimes qui se sont, à différentes époques, illustrés sur la scène et dont les noms sont restés à juste titre célèbres, qu'ils s'appellent Hylas ou Roscius, Pylade ou Bathylle, Scaramouche ou Dominique, et, de nos jours, Gaspard et Charles Deburau. Mais, si la pantomime a existé dans tous les temps et dans tous les pays, M. Saint-Marc Girardin nous semble être dans l'erreur quand il avance que la pantomime « n'a pas de caractère national. »

Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur les différentes façons dont elle a été comprise selon les époques et selon les lieux.

Chez les Grecs, la pantomime n'est guère que l'accessoire de la danse; chez les Romains, elle devient rapidement l'objet d'une culture spéciale. Ce n'est toutefois qu'à partir du I^{er} siècle de notre ère que l'on commença de désigner sous le nom de *pantomimes*,

des comédiens qui ressemblaient fort à nos danseurs de ballets et qui rendaient leur rôle au moyen du geste, de la danse, et sans faire usage de la parole.

Athènes et Rome eurent dans ce genre de grands artistes; tel était leur talent qu'ils avaient, selon l'expression de Cassiodore, « une langue au bout de chaque doigt. »

Accueillie à Rome avec la plus grande faveur, la pantomime ne tarda pas à y atteindre une certaine perfection.

Pylade de Cilicie et Bathylle d'Alexandrie qui excellèrent, le premier dans la danse grave et pathétique, le second dans le drame comique enjoué, créèrent un genre dramatique nouveau qui, grâce à leurs talents, acquit, de leur temps même, ses développements les plus complets.

Adulés par la jeunesse romaine, recherchés par les femmes, les pantomimes se virent encore chantés par les poètes.

Bientôt leurs spectacles se trouvèrent établis dans l'Italie entière et dans les provinces les plus reculées, en Illyrie, en Syrie, et particulièrement à Antioche, à Carthage, à Smyrne, à Byzance, à Corinthe, à Athènes.

La vogue des spectacles mimés n'a pas eu absolument sa cause dans la grande étendue des théâtres qui rendait difficile l'audition des paroles. C'est un défaut qui aurait existé de tout temps et n'aurait pas permis les représentations des grands classiques grecs et latins.

Étant donnée l'époque à laquelle elle s'est produite, il convient plutôt d'attribuer le succès des mimes à l'extension de la domination romaine et au besoin qui en résulta d'avoir pour des représentations scéniques ayant lieu devant des spectateurs de nations différentes, une sorte de langue universelle : ce qui expliquerait les encouragements prodigués par l'empereur Auguste à ces spectacles dont le mutisme était, en tous cas, un sûr garant contre les allusions politiques. Le pouvoir impérial l'estimait du moins ainsi. Mais quand les pantomimes se virent placés si haut dans la faveur publique, ils se permirent ces allusions que le pouvoir n'avait pas crues possibles, et Auguste dut sévir. Il fit fouetter Hylas et bannit Pylade.

Bientôt leurs excès devinrent tels que les persécutions se continuèrent sous Tibère, Caligula, Néron, Trajan, Domitien, qui leur interdirent la scène non point tant par crainte de leurs censures que parce qu'ils ajoutaient à la corruption des mœurs.

Les deux célèbres mimes de Rome, Pylade et Bathylle, qui vi-

vaient en même temps à la fin du 1^{er} siècle de notre ère, avaient chacun fondé une école très fréquentée. Ils se partageaient le public, et bientôt l'enthousiasme qu'ils excitèrent chacun de leur côté fit éclore des factions rivales comme aux courses du cirque, et donna lieu aux plus déplorables excès.

Chassés de la scène, les pantomimes ne reparurent pas moins constamment; le peuple les redemandait; leur faveur ne tomba, en somme, qu'avec l'empire romain. Ils s'étaient, depuis Domitien, réfugiés chez les riches particuliers où ils figuraient pendant les repas. Il y avait des femmes parmi eux. Les plus séduisantes venaient de l'Asie Mineure, de l'Égypte ou de Cadix. Leurs spectacles n'étaient plus alors qu'une série de scènes scandaleuses, où les femmes se montraient nues, et où les danses ithyphalliques et les priapées ne satisfaisaient même plus les débauchés du Bas-Empire.

Sur le langage gesticulant des pantomimes, il a été longuement disserté. Parmi les modernes, l'abbé Vincent Requero, l'Allemand Grysar, nos savants Millin et Ch. Magnin ont recherché si la chironomie romaine était un art de rendre les mots d'une langue à l'aide d'un alphabet figuré avec les doigts, ou si le mimisme s'adressait aux sens et à l'imagination de tous. Il n'est pas douteux que c'est à cette dernière hypothèse qu'il faille se ranger.

L'art du pantomime s'appelait *saltation*, et Plutarque nous apprend que la danse pantomime était composée de trois parties : le pas ou la marche, représentant vivement une action ou l'expression d'un sentiment; — la figure ou attitude sculpturale que prenait le danseur à la fin de la marche; — enfin la démonstration, traduction des idées par le geste.

La pantomime n'eut pas d'autre prétention que d'être un divertissement, jusqu'au moment où elle tomba dans la licence la plus effrénée.

C'est au 6^e siècle, à la foire de Saint-Germain, que les pantomimes firent leur première apparition en France. Ils furent longtemps les seuls comédiens et nous accoutumèrent aux divertissements du théâtre.

Venus sans doute d'Italie, ils en apportaient le côté grossier du genre. Leur jeu était d'un réalisme si vif, leurs postures étaient si grossières, leurs gestes tellement cyniques que Charlemagne dut, à cause de leur licence, les déclarer « incapables d'être admis en témoignage contre les personnes d'une condition libre. »

Ils disparurent entièrement devant les trouvères, les jongleurs

et les ménétriers ; leur trace se perd pendant le moyen-âge où cependant d'aucuns prétendent retrouver la pantomime au nombre des amusements de cette époque.

La vraie pantomime théâtrale ne reparaît réellement en France qu'au xvi^e siècle, vers 1576, avec la première troupe d'acteurs italiens mandés par Henri III à Blois, pour distraire sans doute de la politique les membres des trois ordres pendant la tenue des États.

La pantomime tenait une certaine place dans la comédie italienne. Les jeux de physionomie, les postures, les gestes étaient pour beaucoup dans la faveur dont jouissaient les comédiens, et les *lazzis* jouaient un grand rôle dans les pièces de leur répertoire. Bien des siècles auparavant, du temps du roi Théodoric, il était déjà question de « ces histrions qui donnaient autant de soufflets et de coups de bâton qu'ils débitaient de paroles, et faisaient plus rire par les grotesques mouvements de leurs corps que par les saillies plus ou moins heureuses de leur esprit ».

Les divers personnages de la comédie italienne descendaient en ligne directe de ces histrions. Souvent les sauts, les pirouettes, les culbutes leur tenaient lieu de réplique ; les bastonnades n'étaient pas ménagées, et la plupart des acteurs fameux de la *Commedia dell'Arte* furent des gymnastes de premier ordre. Les *Gelosi* appelés par Henri III apportaient en beaucoup de points la tradition romaine.

A Rome, les acteurs pantomimes portaient des masques de grandeur naturelle et appropriés à leurs rôles. Ces masques n'avaient pas la bouche béante comme ceux des auteurs tragiques ou comiques ; on les appelait pour cette raison masques muets. Quelques personnages de la comédie italienne portaient aussi des masques.

Les peintures de Pompéi nous montrent les pantomimes légèrement drapés, dans des poses variées, déployant une grande force musculaire et accusant de réelles beautés plastiques.

Mais en même temps qu'ils conservaient les souvenirs, les costumes et les attributs des grotesques antiques, ils inventaient des caricatures nouvelles, des parodies satiriques.

Partie des tréteaux, des parades de foire, des mascarades et divertissements de carnaval, la *Commedia dell'Arte* modernisa et perpétua cette série de types populaires aujourd'hui cosmopolites.

Bologne, ville d'Université, enfanta le docteur, le pédant ridicule ; de Venise, ville commerçante, vint messer Pantalon, le vieux mar-

chand, magnifique ou avare, mais toujours dupé ; l'Espagne, maîtresse alors d'une partie de l'Italie, fournit le Matamore, le *Miles gloriosus* de Plaute ; Naples fut le valet fourbe, impudent, intrigant, le *Zanni* contenant la tradition du Théâtre antique.

D'autres villes, comme Bergame, fournirent les meilleurs types de bêtise comique.

Nous retrouvons ces personnages fondamentaux dans la pantomime : ils s'appellent Cassandre, Gilles, Pierrot, Arlequin, Colombine, Trivelin, etc.

Nous concluons donc avec le savant M. Ch. Magnin, dont les renseignements sont si précieux, que « le drame populaire et roturier n'a jamais manqué d'égayer, dans les carrefours, à ciel découvert, la tristesse des serfs et les courts loisirs des manants ; théâtre indestructible qui a revécu de nos jours dans le paradis en plein vent de Deburau ; théâtre qui unit la scène ancienne à la moderne... L'érudition peut trouver à ces *joculatores*, à ces *delusores*, à ces *goliardi* de nos jours et du moyen-âge, les plus honorables ancêtres dans l'antiquité grecque, latine, osque, étrusque, sicilienne, asiatique, depuis Esope, le sage bossu phrygien, jusqu'à Macus le Calabrais jovial et contrefait, héros des farces atellanes, devenu depuis, dans les rues de Naples, par la simple traduction de son nom, le très sémillant seigneur « Polichinelle. »

Dominique et Scaramouche furent les deux mimes les plus célèbres de *la Commedia dell'Arte*.

Venus de Blois à Paris, les *Gelosi* avaient reçu par lettres patentes l'autorisation de s'installer à l'hôtel de Bourbon, précédant ainsi de quatre-vingt-deux ans l'époque où Molière inaugurerait sa carrière, dans cette même salle, avec les *Précieuses Ridicules*.

Les *Gelosi* (jaloux de plaire) furent rapidement à la mode. « Ils prirent, dit l'Estoile, quatre sols par tête de tous les français, et il y avait tel concours, que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'en avaient pas tous ensemble autant quand ils preschaient. »

Les comédiens italiens ne jouaient pas toutefois la pantomime muette comme Deburau la comprit plus tard.

La *Commedia dell'Arte* comportait des pièces parlées, ou plutôt des canevas de pièces sur lesquels les acteurs brodaient. Les *lazzi*, dont ceux-ci émaillaient le dialogue pour amuser le public, étaient bien moins des bons mots comme nous l'entendons, que les fantaisies pittoresques de la pantomime.

On peut en juger par les exemples suivants : dans une comédie, à la fin d'un acte, Burattino, personnage comique, arrive avec un

panier rempli de provisions pour l'auberge. Avant de rentrer, il se dispose à manger trois ou quatre bouchées. Il s'assied au milieu de la scène et pose son panier à terre. Deux individus qui le guettaient viennent à lui, le saluent avec force politesse et s'assoient à ses côtés. L'un des deux entame la conversation et attire son attention, pendant que son compagnon puise à pleines mains dans le panier aux victuailles. Le même jeu se répète avec le second, et quand le panier est vidé, tous les deux se retirent avec les mêmes saluts, laissant Burattino constater, un peutard, que ses provisions sont épuisées et qu'il est la dupe de ces deux hommes si polis.

Dans une autre pièce, au moment où les convives vont se mettre à table, le facétieux Arlequin se hâte d'annoncer qu'un incendie vient d'éclater dans la cuisine. Tout le monde y court. Lui, s'assied à table, mange goulument et se retire au retour de son maître après maintes facéties. Ainsi, il prend la salade, y verse un pot de vinaigre, quatre salières, des flots de moutarde, toute l'huile d'une lampe et la lampe elle-même, et retourne le tout avec sa batte et ses pieds.

Une autre fois, on frappe à la porte ; un valet y court, revient saisi d'épouvante et culbute Arlequin. Celui-ci prend un poulet rôti d'une main et un chandelier de l'autre, et va voir qui c'est. A son retour il renverse quatre domestiques, tant il est effrayé.

Tout cela et mille autres *lazzis* sont restés de tradition dans la pantomime.

Scaramouche avait atteint la perfection suprême dans l'art d'exprimer, sans le secours de la parole, toutes les idées par le seul jeu de sa physionomie.

Angelo Constantini nous fournit un exemple de son talent :

« Après avoir raccommo- (mis en ordre) tout ce qu'il y a dans la chambre, Scaramouche prend une guitare, s'assied sur un fauteuil et joue en attendant son maître. Pasquariel vient tout doucement derrière lui et par dessus ses épaules, bat la mesure, ce qui épouvante terriblement Scaramouche. En un mot, c'est ici où cet incomparable Scaramouche, qui a été l'ornement du théâtre et le modèle des plus illustres comédiens de son temps qui avaient appris de lui cet art si difficile et si nécessaire aux personnes de leur caractère, de remuer les passions et de les savoir bien peindre sur le visage (c'est une allusion à Molière) ; c'est ici, dis-je, où il faisait pâmer de rire pendant un gros quart d'heure

dans une scène d'épouvante où il ne proférait pas un seul mot. Il faut convenir aussi que cet excellent acteur possédait à un si haut degré de perfection ce merveilleux talent, qu'il touchait plus de cœurs par les seules simplicités d'une pure nature que n'en touchent d'ordinaire les orateurs les plus habiles par les charmes de la rhétorique la plus persuasive. Ce qui fait dire à un grand prince qui le voyait jouer à Rome : « *Scaramuccia non parla e dice gran cose*, Scaramouche ne parle pas et il dit les plus belles choses du monde. » Et pour lui marquer l'estime qu'il faisait de lui, la comédie étant finie, il le manda et lui fit présent du carrosse à six chevaux dans lequel il l'avait envoyé quérir. Il a toujours fait les délices de tous les princes qui l'ont connu, et notre invincible monarque ne s'est jamais lassé de lui faire quelque grâce. »

A la date de 1664, nous trouvons, dans les comptes de la cour, sur la liste des pensions que le roi faisait à quelques-uns des comédiens italiens :

« A Tiberio Fiurelli, dit Scaramouche, chef de la troupe des comédiens italiens, tant pour lui que pour sa compagnie, pour leur entretenement pendant les mois d'avril, mai, juin, 3,750 livres. »

Louis XIV avait d'ailleurs des raisons particulières pour témoigner un intérêt personnel à Scaramouche. Lorsque ce comique vint en France, en 1639 et 1640, il lui arriva cette aventure :

« Un jour qu'il était avec Aurélie (Brigida Bianchi) dans la chambre du dauphin, qui fut depuis Louis XIV, le prince, qui avait alors deux ans, fut de si mauvaise humeur, que rien ne pouvait apaiser sa colère et ses cris. Scaramouche dit à la reine que si elle voulait lui permettre de prendre l'enfant royal dans ses bras, il se flattait de le calmer. La reine l'ayant permis, il fit alors tant de grimaces et des figures si plaisantes que, non seulement l'enfant cessa de pleurer, mais encore qu'il fut pris d'une hilarité dont les résultats gâtèrent les habits de Scaramouche, ce qui redoubla les éclats de rire de la reine et de toutes les dames et seigneurs qui étaient dans l'appartement. Depuis ce jour, chaque fois que Scaramouche venait à la cour, il avait ordre de se rendre auprès du Dauphin, etc. »

Un autre comédien de la troupe italienne également fort à la mode était alors Dominique. Son talent égala celui de Scaramouche. Il multiplia les *lazzi* dans ses pièces, et, dans la plupart, ils formaient presque la totalité du spectacle.

Ainsi, dans les *Quatre Arlequins*, c'était une succession de cascades de la part des quatre sosies qui « faisaient tous exactement la même chose, plongeaient dans la stupeur le véritable Arlequin, qui finissait par se désespérer et faire des sauts et des extravagances imités immédiatement par les autres. »

Cette tentative vers un spectacle presque entièrement mimé ne semble pas avoir eu une grande portée à la première représentation. Dominique les accentua cependant encore plus dans la suite. Dans un recueil de notes laissé par lui nous trouvons ces lignes : « Il faut que nous fassions des postures d'estropiés, de gros ventres, de tourner les mains derrière le dos, de former des attitudes singulières; ces corrections ont fait leur effet et ont mieux réussi à la seconde représentation. »

Tout cela est, on le voit, purement funambulesque. Le plus curieux, c'est que ces culbutes et « autres singeries agréables, » comme dit Ghérardi, se succédaient sur la même scène où se jouaient les chefs-d'œuvre de la comédie française, *l'École des Femmes*, le *Misanthrope*, *Tartufe*, *l'Avare*. On sait qu'alors, en effet, les comédiens italiens alternaient avec les comédiens français.

Dominique n'était pas moins bien traité que Scaramouche. Sur le même compte de 1664, on lit :

« A Dominique Locatelli et Dominique Biancolelli, musiciens (sic) italiens, tant pour eux que pour les autres comédiens, pour leurs appointements pendant le quartier de janvier, 3,750 livres. »

On prétend qu'à sa mort Dominique laissa 300,000 livres de biens!

Malgré les progrès de la pantomime dans les spectacles du genre italien, le mot semble encore nouveau en 1670. Molière y fait allusion dans les *Amants magnifiques* (acte I^{er}, scène VI) et il en donne la définition suivante par la bouche de Cléonice :

« Ne voudriez-vous pas, madame, voir un petit essai de la disposition de ces gens admirables qui veulent se donner à vous? Ce sont des personnes qui, par leurs pas, leurs gestes et leurs mouvements, expriment aux yeux toutes choses, et on appelle cela *pantomimes*. J'ai tremblé à vous dire ce mot; et il y a des gens de notre cour qui ne me le pardonneraient pas. »

En ce qui concerne l'art du mime, Molière n'avait eu garde de négliger ce côté si important de l'art du comédien.

Il est très certain qu'il reçut des leçons de Scaramouche. Voici, à ce sujet, ce que nous trouvons dans *Elomire hypocondre*, la vio-

lente satire de Leboulanger de Chalussay contre l'auteur de *Tartufe* :

..... Par exemple, Elomire
 Veut se rendre parfait dans l'art de faire rire;
 Que fait-il, le matois, dans ce hardi dessein?
 Chez le grand Scaramouche il va soir et matin.
 Là, le miroir en main et ce grand homme en face,
 Il n'est contorsion, posture ni grimace
 Que ce grand écolier du plus grand des bouffons
 Ne fasse et ne refasse en cent et cent façons :
 Tantôt, pour exprimer les soucis du ménage,
 De mille et mille plis il fronce son visage,
 Puis, joignant la pâleur à ces rides qu'il fait,
 D'un mari malheureux il rend le vrai portrait.
 Après, poussant plus loin cette triste figure,
 D'un cocu, d'un jaloux il en fait la peinture;
 Tantôt, à pas comptés, vous le voyez chercher
 Ce qu'on voit par ses yeux qu'il craint de rencontrer.
 Puis, s'arrêtant tout court, écumant de colère,
 Vous diriez qu'il surprend une femme adultère,
 Et l'on croit, tant ses yeux peignent bien cet affront,
 Qu'il a la rage au cœur et les cornes au front.

Dans la promiscuité des deux littératures, des deux théâtres, les comédiens italiens et Molière n'avaient pas été sans se piller mutuellement.

Les vieux types de la *Commedia dell'Arte* avaient successivement subi de profondes transformations et dans leurs caractères et dans leurs costumes; et quand le génie de Molière eut fini par l'emporter sur ses voisins rivaux, ils disparurent sous l'influence de l'esprit français; ils furent désormais proscrits en Italie même, avec moins de rigueur toutefois qu'en Allemagne, où, dans une représentation solennelle, le pauvre Arlequin fut brûlé en effigie sur la scène de Leipzig.

Pierrot, Arlequin, Léandre, Cassandre, Colombine ne sont plus aujourd'hui chez nous que l'ombre de ce qu'ils furent dans la comédie italienne; nous les avons revus aux Funambules et aux Folies-Nouvelles; en Italie, on les cherche dans quelques petits théâtres ou parmi les marionnettes.

Au XVIII^e siècle, la pantomime brille au théâtre italien, où nous trouvons, en 1768, un acteur du nom de Roger assez fameux; de même sur les petits théâtres de la foire et des boulevards, auxquels étaient interdits le dialogue et le chant.

La création de l'opéra en France avait entraîné un genre de spectacle auquel on avait donné le nom de pantomime ; c'était un ballet mythologique dansé et joué par des acteurs masqués. Les rôles étaient désignés par des costumes de convention appelés *caractères*.

Le *Mensonge* portait un habit garni de masques ; il avait des jambes de bois et tenait à la main une lanterne sourde.

La *Musique* portait une robe chargée de notes.

Le *Vent* avait un habit de plumes, un moulin à vent sur la tête, un soufflet à la main.

Le *Monde* portait un vêtement orné d'inscriptions géographiques ; sur le cœur on lisait *Gallia* ; sur un bras, *Hispania* ; sur l'autre, *Italia* ; sur le ventre, *Germania*, et, de l'autre côté, *terra australis incognita*.

Noverre, alors directeur de l'Académie royale de musique, supprima les masques et les paniers et les remplaça par des costumes appropriés aux personnages.

C'est d'une révolution aussi importante dans la pantomime que l'apparition de Deburau sera plus tard le point de départ.

Jusqu'alors, les restrictions que les privilèges de l'Opéra et de la Comédie-Française permettaient d'imposer aux représentations des scènes de la foire, semblaient devoir reléguer éternellement la pantomime dans le mimodrame, imitations des pièces réservées aux grands théâtres. Les farces dans le genre italien n'attiraient plus que le populaire.

La révolution opérée dans le ballet par Noverre permit aux danseurs, en démasquant leur visage, de montrer un grand talent dans l'expression des sentiments par les jeux de physionomie.

Aussi ce genre est-il resté le triomphe de la pantomime sérieuse.

Il s'est glissé, même dans l'opéra, témoin le rôle de Fenella dans *la Muette de Portici*, composé pour la Montessu, qui le rendait en entier par le geste et par les mouvements de la physionomie ; de même le rôle du *Vieux Caporal*, où Frédérick s'est montré admirable, et celui du *Muet d'Ingouville*, où le grand comédien Bouffé se montra sous un nouveau jour.

Il appartenait à Gaspard Deburau de créer de nos jours la véritable pantomime, la pantomime apte à exprimer toutes les passions, au moins quant à leurs caractères physiques.

Par l'irrégulière originalité de son talent, il la plaça au rang des formes les plus remarquables et, selon l'expression de Jules Janin : « Dans ce monde usé, il se montra comédien tout neuf. »

II

COMMENT SE JOUE LA PANTOMIME

Comme on s'étonnait un jour devant Charles Deburau de la rareté des bons comédiens, « la cause vient, dit-il, que tous les acteurs ignorent l'art de la pantomime et ne savent pas accorder leur physionomie et leurs gestes avec les paroles qu'ils prononcent. »

« J'appelle physionomie, dit Engel, dans son ouvrage *Les idées sur le geste*, un art semblable à celui de la *pantomime*, car tous les deux s'occupent à saisir l'expression de l'âme dans les modifications du corps, avec cette différence, cependant, que le premier dirige ses recherches sur des traits fixes et permanents, d'après lesquels on peut juger de l'homme en général, et l'autre sur les mouvements momentanés du corps qui indiquent telle situation particulière de l'âme. »

Examinant également le rapport du mime au comédien, Engel ajoutait :

« L'art le plus vrai et le plus avoué par le bon goût, serait toujours, à mon avis, celui du comédien ; et je crains que l'un et l'autre de ces arts ne puissent être portés ensemble à leur perfection sans que le premier voie diminuer la marche de ses amateurs, et, qui plus est, sans qu'il perde véritablement de son prix. Le comédien pourrait partager l'admiration du public pour la pantomime ; ce sentiment pourrait l'engager à l'imiter, et la peinture des idées, objet essentiel de la pantomime, pourrait lui faire oublier l'art plus réel et plus noble de l'expression. Ou, si cela n'arrivait pas, le comédien pourrait, du moins, adopter le jeu trop riche, trop vif et souvent trop marqué des pantomimes ; car celui-ci, suivant la judicieuse remarque de l'abbé de Bos, doit, pour devenir intelligible, rendre ses démonstrations plus vives et son action plus accusée que le simple comédien. Et la vraie mesure, qui, dans tous les arts, fait la condition essentielle de la beauté, se trouve si difficilement sans cela ! »

La pantomime étant la figuration des idées et des sentiments,

c'est sur le visage, siège principal de leur expression, qu'ils se manifestent significativement au spectateur ; les mouvements de la physionomie s'appellent mimes.

« C'est le visage, dit Lavater, qui est, sans contredit, la principale partie de la tête de l'homme. C'est le miroir ou plutôt l'expression sommaire des mouvements de l'âme. L'esprit s'y montre en particulier sur le front et dans les sourcils ; la bonté ou la nature morale, tant active que passive, dans les yeux, sur les joues et sur les lèvres ; la nature animale dans la partie inférieure du visage, depuis la lèvre inférieure jusqu'au col. »

« Tout doit jouer dans le visage, nous disait le vieil acteur Bouffé ; rien ne doit en entraver les mouvements ; le front surtout doit être entièrement dégagé, les artistes ne devraient pas l'oublier ; ainsi moi, je me suis toujours fait raser les cheveux assez haut sur le front de manière à ne pas porter de perruques empiétant sur cette partie de mon visage et lui laissant par conséquent toute liberté. »

Roscius à Rome, Garrick en Angleterre, Talma chez nous, ne furent des comédiens fameux, que parce qu'ils furent en même temps de scrupuleux observateurs de l'art mimique.

Assurément, le théâtre italien où régnaient Arlequin et Colombine n'a jamais disputé la prééminence à la scène française ; il n'a jamais mis ses canevas à l'improvisation en parallèle avec les chefs-d'œuvre de Corneille, de Racine, de Molière. Fidèle aux tréteaux primitifs, il a demandé à des moyens plus simples, à une nature moins noble, l'art de plaire d'abord au peuple d'en bas, au vrai peuple, sans lettres, mais non sans passion, dont l'idéal est plus près de la terre que du ciel et ne laisse pas d'être un idéal. Ce peuple qui ne raisonne point ses émotions, qui n'entend rien à l'esthétique allemande, qui tient aux effets et ne s'embarrasse pas des théories, aime Arlequin depuis deux siècles, et, de nos jours, Deburau père l'avait conquis. Deburau fils semble avoir ajouté au domaine paternel, car il a trouvé des admirateurs dans toutes les classes de la société, et le spectacle à quatre sous est devenu, dans bien des villes, le spectacle à 4 francs.

Nous conviendrons sans peine que le genre de la pantomime, s'il est le plus difficile, et peut-être parce qu'il est le plus difficile, n'est pas celui qui plaît le plus, généralement, à cause du travail compréhensif qu'elle exige des spectateurs.

Ses manifestations sont exemptes de la parole articulée, il aspire à exprimer toutes les pensées, tous les sentiments et jus-

qu'à leur variété de détails, jusqu'à leurs moindres nuances. Sans doute ce n'est pas trop, comme disait Galais, de la parole jointe à l'action pour exprimer les nuances de la pensée; aussi la pantomime, privée du plus puissant de ces deux moyens, est-elle obligée de ramasser, de concentrer les forces dont elle dispose. Par un heureux privilège qui tient à la difficulté même de la pantomime, elle éloigne du discours le remplissage et les phrases inutiles; elle ne peut rendre que des idées vraiment substantielles. Voilà pourquoi elle est si serrée, si nerveuse; voilà pourquoi elle a sur tout autre langage, l'avantage de la précision, de la netteté, de l'exactitude; voilà pourquoi enfin elle est plus véhémente, plus chaleureuse que l'éloquence même.

Les comédiens ne devraient pas négliger l'étude de la mimique; les artistes lyriques eux-mêmes y trouveraient la source de très grands effets.

Ils devraient toujours avoir en vue ce grand principe, qu'au théâtre le comique est beaucoup plus dans la mimique et dans la situation des acteurs que dans le dialogue.

« Pourquoi donc affecter un dédain superbe pour un art dont la danse n'est que la brillante fille? » a écrit un professeur à l'institut des sourds-muets de Paris, M. Ferdinand Berthier, pour un art, reflet admirable de l'âme? tandis que, en vérité, on fait beaucoup trop d'honneur aux ronds de jambes, aux pirouettes et aux entrechats. Ne le regarde-t-on par hasard que comme un délassement sans portée, comme un accessoire utile tout au plus pour relever le prétendu mérite supérieur de la danse? Quelques gestes de Talma électrisaient la foule en complétant la tirade.

» Si je me rappelle mes souvenirs d'enfance, je ne sais quel secret instinct, quel charme irrésistible m'entraînait toujours, malgré mon infirmité, vers ce théâtre fait spécialement pour mes oreilles: Talma eût bien pu devenir dans la pantomime le rival de Garrick, surnommé, à juste titre, le Roscius de son époque; il était parvenu à rendre, à l'aide des gestes seulement, de longs monologues et à jeter autant de clarté dans les récits que s'il en eût articulé les mots. En 1834, quand Lhéric donna au public *le Sauveur*, pièce empruntée en partie à l'*Anatole* de M^{me} Gay, la pantomime essaya de rentrer dans la simplicité primitive et de reconquérir cette originalité frappante qui doit former son principal caractère. Parmi les autres acteurs qui ont montré quelque talent de pantomime, citons M^{mes} Volnys, Bouffé, M^{lle} Déjazet et M^{me} Dorval, etc.

» Mais quel plaisir un sourd-muet peut-il goûter au théâtre ? Dans les jeux de la scène tout n'est pas sacrifié aux plaisirs de l'oreille. On ne refusera pas sans doute au sourd-muet la faculté de jouir de la pompe du théâtre, du prestige des décorations. Peut-être même nous accordera-t-on un sentiment assez délicat pour savourer la voluptueuse poésie de la danse des Taglioni, des Duvernay, des Legallois, des Fanny Essler, des Montessu, une mime incomparable, qui créa, à l'opéra, les grands ballets d'Auber, d'Hérold et d'Adam. La Taglioni de son côté, crée le rôle principal mimé du *Dieu et de la Bayadère*, opéra d'Auber. Mais hors de là, de l'opéra et de ses ballets, on nous abandonnera encore peut-être Deburau ou tout autre Pierrot du Boulevard. Toutefois, moi, muet, je n'oserai pas toucher au colosse enfariné des Funambules ; mais je vous parlerai de M^{lle} Mars, de miss Smittson, de M^{me} Malibran, qui chaque fois qu'elle jouait un rôle nouveau m'invitait, pauvre sourd-muet, à assister à la représentation. Et j'ose le dire, au risque de voir crier haro sur ce blasphème, je n'étais pas un de ses moins chauds admirateurs. C'est que, dans cette grande artiste (elle le savait bien) il y avait deux immenses talents, chacun, assez grand tout seul pour remplir une âme de puissantes et ravissantes émotions. Son mérite n'était pas tout entier dans son gosier ; elle avait une âme de feu, une âme électrique, dont les secousses ébranlaient tout ce qui l'entourait. Elle voulait donc que son *muet*, comme elle disait, vint assister à toutes les représentations ; et sitôt la toile baissée, sous l'impression palpitante encore de son jeu, j'allais lui rendre un compte naïf de mes sentiments. Diderot, qui n'était pas sourd, se plaisait à se faire sourd, pour mieux juger du jeu des acteurs, et il se procurait ainsi de nouvelles jouissances.

» Il y a dans l'œuvre du comédien deux parties distinctes, quoique liées et confondues ensemble. Par l'une qu'on appelle le débit, l'acteur est, j'imagine, l'écho plus ou moins fidèle des idées du poète. Il serait superflu de le dire, cette partie n'est pas du ressort du sourd-muet. Par l'autre, qu'on appelle l'*action*, le comédien devient artiste, inventeur, créateur. Il saisit l'esprit de son rôle, et à cette idée il donne des formes sensibles, un corps, un visage, mais un corps réel, qui marche, qui agit, un visage vivant, avec une âme qui s'y montre à nu, avec ses douleurs, ses joies, ses craintes, avec toutes ses passions bonnes ou mauvaises. Cette idée du poète jaillit sous une forme humaine du cerveau du comédien ; celui-ci s'incarne en sa création, et cette création, paraît

devant vous, vivant de sa propre vie, sentant de son propre cœur. L'auteur a disparu, je ne le vois plus, je ne songe même plus à le chercher; je vois un homme d'un autre temps, d'un autre pays, que l'art a dû évoquer à vos yeux. Cet art-là, le sourd-muet peut l'apprécier mieux que vous. »

Des différences d'appréciation même sur les caractères de la pantomime, il est résulté des différences non moins grandes dans la manière de la jouer.

Nous avons vu, du temps de Gaspard Debureau, la pantomime mêlée à la fois de chant, de dialogue, de danse. Charles Debureau n'y admettait pas un mot, pas un son. Les exclamations, le rire, les soupirs devaient être mimés. Telle n'est pas, nous le savons, la méthode italienne et encore moins celle de la pantomime anglaise.

« Béni soit le silence de la pantomime ! s'écriait Xavier Aubryet. Il vous repose des fâcheux et des bavards. Il fait oublier ce vilain aphorisme : la parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée. Il a l'air d'être la mise en pratique de ce mot si profond et si sincère de Royer-Collard : « Il ne faut parler de quoi que ce soit à qui » que ce soit. » Aussi blâmerai-je dans la pantomime cette corruption moderne qui consiste à y admettre le rire ou le cri : si j'entends dans cette région du repos absolu pour l'oreille, le moindre son de la voix humaine, le prestige est rompu. J'irai plus loin : il ne serait même pas permis à un chien d'aboyer s'il avait à paraître dans une pantomime, le plaisir serait qu'il simulât l'aboiement. »

C'était l'opinion de Charles Debureau : c'est la nôtre.

Quant à la musique, nous ne partageons pas du tout l'avis de M. Ferdinand Berthier. Tout au contraire de sa proposition nous pensons que la musique est l'accompagnement forcé de la pantomime; non pas pour lui faire « interpréter les expressions du mime ni pour seconder les mouvements passionnés et tumultueux de son âme », mais parce que la pantomime étant par son essence même un spectacle destiné à frapper notre imagination, elle a besoin du concours de l'art qui parle par-dessus tout à nos sens.

« Aux mimes, lisons-nous dans les *Souvenirs des funambules*, il faut une musique douce, tantôt vive et tantôt mélancolique, qui ne trouble pas ce monde plein de calme.

» Il est important qu'on ne cherche pas d'autres compositeurs que ceux du xviii^e siècle et qu'on s'arrête à Grétry.

» Le chef d'orchestre découvrira des accords précieux dans la musique allemande et italienne du siècle passé. »

Et M. Champfleury ajoutait :

« Avant les trois grands compositeurs allemands Haydn, Mozart et Beethoven, qui ont tiré des quatuors et des quintettes toutes les expressions dramatiques que la musique de chambre peut donner, il existait un maître, Boccherini, dont les mélodies brillantes ont, par cette raison, passé de mode.

» La musique de Boccherini, c'est un ruban couleur feu, conservé au fond d'une vieille commode en bois de rose.

» Un quintette de Boccherini fait sourire. On serait heureux de l'entendre la tête recouverte d'une jolie perruque. »

C'est de l'excellente musique pantomimique. Le drame de la *Pantomime de l'Avocat* fut joué au son des mélodies de Boccherini.

Mais la musique ne saurait être utilisée pendant la représentation de la pantomime que pour rompre le silence obstiné de la scène. Reste maintenant la question tant controversée : quels seront les caractères de la pantomime actuelle ? Nous avons indiqué au cours de notre étude, par quelles phases diverses elle avait passé et comment les Deburau notamment l'avaient successivement appropriée non pas tant à leur idée qu'à leurs facultés mêmes.

Tout en enlevant aux personnages de la *Commedia dell'Arte* une partie de leur caractère originel, tout en les modernisant, ces célèbres artistes n'étaient pas allés jusqu'à les changer absolument. Ils représentaient comme nous l'avons dit des types de tous les temps et de tous les lieux, des types cosmopolites.

Gaspard Deburau les avait donc maintenus dans le genre nouveau qu'il avait donné à la pantomime, comme par exemple dans le *Billet de mille francs*, le *Songe d'Or*, les *Jolis Soldats*, le *Toune-lier*, etc. et comme plus tard son fils les introduisit dans ses pièces, ainsi que l'avaient fait, d'ailleurs, les autres auteurs de pantomimes, Champfleury dans la *Pantomime de l'Avocat*, Horace Bertin dans *Pierrot Tartuffe*, etc. La pantomime classique n'en avait pas pour cela perdu ses droits. Dans bien des pièces de Gaspard et de Charles nous retrouvons les types primitifs de Pierrot, Cassandre, Colombine, Trivelin etc., entre autres, *Pierrot Coiffeur*, les *Dupes*, les *Deux Jocrisses*, mais cela n'avait pas empêché les critiques de prendre parti pour l'un ou pour l'autre de ces deux mimes.

Dans la comédie à masques, disent les classiques, les types doivent être invariables ; il n'y est pas permis de rien changer à leur caractère ni à leur costume. Ce sont des figures impersonnelles et d'une généralité absolue ; chacune d'elles représente d'une façon exagérée et comique, avec l'accent que nécessite le masque, une

des catégories de l'humanité. M. Champfleury passe, auprès d'eux, pour avoir commis une hérésie lorsqu'il nous a fait voir Pierrot, élève chez Cassandre, habillé tout de noir, en perruque rousse et ne conservant de son type que le plâtre qui lui blanchit la face! Cette audace les épouvante. Selon eux, Pierrot doit toujours conserver sa casaque à gros boutons, ses larges pantalons « d'une entière blancheur » et son serre-tête de taffetas noir. Ils admettent bien, — cette concession leur paraît même trop large, mais enfin ils la font — qu'à de certains moments, pour les besoins de la pièce, Pierrot s'affuble de quelque harde indiquant qu'il veut se travestir.

Dans le *Billet de mille francs*, Deburau père, subitement enrichi, allait en soirée chez une duchesse et, pour cette solennité, il endossait un pharamineux frac vert-pomme; mais, au commencement de la pièce, on l'avait vu avec le costume traditionnel et il le reprenait au dénouement. Eh bien! les purs, les classiques de la pantomime, trouvaient encore la licence un peu forte.

« La vraie pantomime, disait un autre, n'a, Dieu merci, rien de commun avec un genre de mimique affichant la prétention d'exprimer des idées abstraites, des théories philosophiques, sociales, humanitaires, et ne parvenant qu'à blanchir des systèmes passés de mode et de couleur.

» De celle-là je pense, comme le rat de La Fontaine :

Rien ne te sert d'être farine;
Car, quand tu serais sac, je n'approcherais pas.

» Et si je m'en tiens envers elle à cette réserve, si je ne dénonce pas plus hautement les usurpations de masque et de titre, c'est uniquement par égard pour des écrivains qui, faute de savoir écrire, en sont réduits à faire énoncer par gestes leurs idées ou celles des autres.

» D'ailleurs, on ne méconnaît pas impunément les droits du geste et les règles de la mimique; aussi n'en a-t-elle pas pour longtemps, cette pantomime à idées, ou soi-disant telle, tandis que la pantomime sans idées, celle dont le type inconscient et même légèrement bestial se retrouve toujours identique à lui-même, sous les ruines de nos plus antiques monuments, la pantomime se bornant à mimer des sentiments, des sensations, tout ce que ni la langue ni la plume ne sauraient dire aussi bien qu'elle, l'ancienne, la simple, celle-là est immortelle. »

C'est aller un peu loin, et un fait a, d'ailleurs, répondu à ce

paradoxe : c'est l'égal succès obtenu pendant trente ans en France et à l'étranger par Charles Deburau. La pantomime étant à la fois un spectacle et un acte, peut s'appliquer partout où il y a matière à comédie, et sa difficulté naît des variations à introduire dans la figuration des caractères.

Théophile Gautier a indiqué les significations allégoriques des types de la pantomime. « Elle est, dit-il, la réelle comédie humaine, et, bien qu'elle n'emploie pas deux mille personnages, comme celle de M. de Balzac, elle n'en est pas moins complète. Avec quatre ou cinq types, elle suffit à tout. Cassandre représente la famille; Léandre, le bellâtre stupide et cossu qui agrée aux parents; Colombine, l'idéal; la Béatrix, le rêve poursuivi, la fleur de jeunesse et de beauté; Arlequin, museau de singe et corps de serpent, avec son masque noir, ses losanges bigarrés, sa pluie de paillettes, l'amour, l'esprit, la mobilité, l'audace, toutes les qualités et tous les vices brillants; Pierrot, pâle, grêle, vêtu d'habits blafards, toujours affamé et toujours battu, l'esclave antique, le prolétaire, le paria, l'être passif et déshérité qui assiste, morne et sournois, aux orgies et aux folies de ses maîtres. »

La pantomime de Deburau revivra-t-elle chez nous? Hélas! pourquoi faut-il qu'il soit permis d'en douter! L'anglomanie, à laquelle nous devons les courses et les talons plats, a dévoyé notre goût de ce spectacle qui avait enchanté nos pères. La pantomime anglaise a planté son drapeau chez nous, et l'on court éclater de rire aux grosses charges de ses acrobates; pendant que Pierrot dort dans son blanc linceul, Auguste, en habit noir, a ses fanatiques. N'ayant pas compris les expressions fines et spirituelles du Pierrot français, les Anglais se sont bien gardés de se l'approprier. Ils s'en sont créé un qui rend justement le contraire du nôtre. Ils se sont habitués au jeu plus exagéré de leurs clowns; leurs pantomimes sont plus violentes et sont plus difficiles à rendre et à déplacer. Leur clown ressemble à notre Pierrot comme le dogue ressemble au caniche; l'Auguste que nous leur avons pris est à Pierrot ce que Grille-d'Égout est à M^{me} Sangalli.

« Le Pierrot anglais, disait Ch. Baudelaire, n'est pas le personnage pâle comme la lune, mystérieux comme le silence, souple et muet comme le serpent, droit et long comme une potence, auquel nous avait accoutumés Deburau. Le Pierrot anglais arrive comme la tempête, tombe comme un paquet, et quand il rit, il fait trembler la salle. Ce rire ressemble à un joyeux tonnerre. C'était un homme court et gros, ayant encore augmenté sa pres-

tance par un costume chargé de rubans superposés, qui faisaient autour de sa personne l'office de plumes et du duvet autour des oiseaux, ou de la fourrure autour des angoras. Par-dessus la farine de son visage, il avait collé crûment, sans gradation, sans transition, deux énormes plaques de rouge pur. La bouche était agrandie par une prolongation simulée des lèvres, au moyen de deux bandes de carmin; de sorte que, quand il riait, la bouche avait l'air de s'ouvrir jusqu'aux oreilles.

» Quant au moral, le fond était le même que celui que nous connaissons : insouciance égoïste et neutralité; *inde*, accomplissement de toutes les fantaisies gourmandes et rapaces au détriment tantôt de l'Arlequin, tantôt de Cassandre et de Léandre. Seulement, là où Deburau eût trempé le bout du doigt pour le lécher, il y plongeait les deux poings et les deux pieds; et toutes choses s'exprimaient ainsi, dans cette singulière pièce, avec emportement; c'était là le vertige de l'hyperbole. Pierrot passe auprès d'une femme qui lave le carreau de sa porte; après lui avoir dévalisé les poches, il veut faire passer dans les siennes, l'éponge, le balai, le baquet et l'eau elle-même.

» C'est donc un personnage exagéré, il descend bien en ligne directe des paysans bouffons de Shakespeare. »

Mais notre Pierrot n'est pas un personnage vulgaire; il tient une grande place dans la littérature dramatique; il touche à la fois à l'extrême poésie et à l'extrême réalité; il a inspiré George Sand et Champfleury, Théophile Gautier et M. Blondelet, Watteau et Gérôme. Il est lié à tous nos souvenirs d'enfance, et son spectre blanchi, *battant de l'aile avec sa manche*, nous poursuit encore jusqu'à travers notre âge mûr dans les nuits turbulentes de l'Opéra.

Aussi souhaitons-nous de toutes nos forces le retour du goût public vers la pantomime française, et puisse notre travail être la première pierre du troisième théâtre, qui porterait écrit à son fronton : THÉÂTRE DEBURAU (1).

PAUL HIPPEAU.

(1) Une tentative récente semble devoir assurer la réalisation prochaine de notre vœu. Nous voulons parler de la fondation du *Cercle funambulesque*, dont le but est précisément de faire revivre le genre de la pantomime, et dont les premiers essais sont de nature à faire bien augurer du succès de cette entreprise.