

Nye, Edward. 2022. *Deburau. Pierrot, mime, and culture*, Abingdon : Routledge, 276.

Jean-Gaspard Deburau et son Pierrot ont marqué le XIX<sup>e</sup> siècle français, et ils demeurent aujourd'hui une clé fondamentale pour la compréhension de l'imaginaire artistique de l'époque. L'ouvrage d'Edward Nye s'inscrit dans le sillage de ses travaux autour de la valeur esthétique et culturelle du mime et de la danse entre les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Parallèlement, le volume contribue à élargir le domaine des études consacrées à la féconde figure de Pierrot à la croisée des arts (Starobinski, 1970 ; Palacio, 1980).

Le but de l'ouvrage est en effet « seeing clearly the reflection of Deburau-Pierrot in the literature of his times and beyond » (1). Toutefois, c'est à partir d'une déconstruction du « dazzling » (1) mythe de Deburau-Pierrot que l'auteur vise à en mettre en valeur la figure. Si devenir un « mythe » ne peut qu'impliquer une déformation constante de l'image d'un personnage – qu'il serait futile de combattre – l'intérêt de l'opération de Nye réside dans son effort vers une définition des contours de l'art de Deburau, avant d'en analyser les déviations, les évolutions et interprétations diverses. À cette fin, l'A. s'intéresse à des témoignages documentaires variés – des scénarios des pantomimes du Théâtre des Funambules aux comptes-rendus illustrés des spectacles dans la presse –, avec un regard attentif pour la spécificité du langage théâtral.

Le volume se compose de six chapitres thématiques : à un premier chapitre consacré à l'histoire de la « pierroterie » en suit un deuxième centré sur les images et les imaginaires autour de Deburau tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le troisième chapitre l'auteur s'attarde sur les caractères spécifiques de l'art du mime et de la mise en scène au Théâtre des Funambules. Cette analyse est suivie d'un chapitre qui questionne la représentation des politiques coloniales sous la Monarchie de Juillet entre comique et critique (« Laughing at or with colonialism ? »). Enfin, les deux derniers chapitres approfondissent l'influence du Pierrot de Deburau sur d'autres artistes, au cours de sa vie (ch. 5) et après sa mort (ch. 6).

La brève histoire de Pierrot et de ses interprètes qui ouvre l'étude nous donne des points de repères essentiels sur l'évolution de la *pierroterie*, de la naissance du rôle à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle avec Giuseppe Giaroni jusqu'à Felice Chiarini et à son travail aux Funambules à côté de Deburau. Entre les deux, l'A. s'attarde sur les théâtres de la foire au XVIII<sup>e</sup> siècle et les styles d'interprétation différents de Antoine Belloni et Jean-Baptiste Hamoche. Cet aperçu consent à Nye de mettre en avant à la fois l'« élasticité » (11) du personnage de Pierrot et les nouveautés spécifiques introduites par Deburau dans les années 1820. En outre, l'A. nous permet d'appréhender l'importance – parfois négligée – des lois sur les licences et des restrictions de la censure dans l'évolution des genres comme la pantomime et l'opéra-comique. Surtout, ces données historiques nous aident à apprécier l'étendue de la nouveauté du mime de Deburau, qui choisit le silence sur scène même après l'abolition de lois dictant l'impératif du mime muet.

La partie peut-être la plus intéressante de l'ouvrage consiste dans l'analyse des « images of Deburau » (ch. 2). À travers l'étude de données variées – descriptions d'auteurs comme Nodier ou Banville, articles de journaux, lithographies, comptes-rendus illustrés des pantomimes, tableaux – Nye explore l'image composite de Deburau au XIX<sup>e</sup> siècle, entre « facts and fiction » (39). L'A. questionne certains des éléments iconiques associés à Deburau-Pierrot, de la blancheur au silence jusqu'à l'image d'un artiste « du peuple » et au portrait qu'en peint Jules Janin dans son influente biographie. Toutefois, comme l'auteur le précise, il n'est pas question de « réviser » l'image mythique de Deburau : « The gap between reality and myth does not so much need “correcting” as measuring, in order to understand the extent to which the image of Deburau was created, fabricated » (87).

À nouveau, inutile de nier la nature multiforme de l'imaginaire mythique lié à Deburau ; cependant, il convient d'en avoir une image lucide. À ce propos, Nye avance une réflexion intéressante au

sujet du brouillement des catégories de « mime », « acrobate », « saltimbanque » et « clown » relativement à l'activité de Deburau (56). Si plusieurs études peignent le portrait de « l'artiste en saltimbanque » (où les artistes ne seraient que les poètes, les écrivains et les peintres), l'art de Deburau n'est souvent pas saisi dans ses caractères spécifiques, à savoir le « communicative mime ». Nye souligne que l'image de Deburau-Pierrot était, pour ses contemporains, « far from being [an] empty cipher » (39), comme elle l'est devenue pour certains auteurs de la fin-de-siècle mais aussi – estime-t-il – dans la critique récente.

Il convient d'apprécier la remise en valeur de la part de l'A. du « saltimbanque en artiste », et du langage expressif de ce dernier, qui tient des contours bien définis. Parallèlement, il est utile de remarquer que, si à l'époque de Deburau les frontières de son art étaient claires, le brouillement entre les catégories de « clown », « mime » et « acrobate » caractérise l'imaginaire de certains artistes et poètes des périodes successives. De l'analyse de Nye nous pouvons ainsi retenir la nécessité de distinguer les deux niveaux. Si la vision en partie faussée de Deburau-Pierrot « en saltimbanque » s'accorde aux interprétations fin-de-siècle du personnage, et nous permet donc de les appréhender, il est important d'être conscient qu'elle ne lui est pas native, et qu'elle n'est pas absolue.

Sur ce point, le chapitre 3 (« Staging and mime ») nous offre un précieux approfondissement sur la nature des spectacles de Deburau et sur les caractéristiques des pantomimes au Théâtre des Funambules. À partir d'une appréciable connaissance technique des langages théâtraux et à travers l'étude d'une série de scénarios, L'A. met en avant l'importance égale du mime et des éléments de la mise en scène – « scenery, props, special effects, lighting or acrobatic movement » (103) – dans la création du spectacle visuel de la pantomime. Outre rendre compte du « rythme » typique des pantomimes de Deburau – où le calme du mime expressif alterne les moments de comique acrobatique –, le chapitre souligne la centralité expressive du corps de Deburau-Pierrot. Loin d'être une figure abstraite, comme parfois il est pensé, Pierrot est profondément lié à la matérialité gestuelle du mime, perçue par les spectateurs comme une véritable forme de poésie visuelle. Comme le remarque Nye, avec la pantomime de Deburau « the idea of 'poetry' needs to encompass more than it usually does » (120).

Pour ce qui est de l'étude des scénarios et des pratiques propres au Théâtre des Funambules, l'A. propose également une analyse de la présence du discours colonial dans les pantomimes de Deburau, entre comique et représentation critique (ch. 4). L'approfondissement se relie au questionnement de l'image engagée de théâtre « working-class » que certains auteurs associent aux Funambules et à Deburau en particulier, et il exemplifie l'interaction dynamique qui existait entre les faits de presse, les nouvelles politiques et sociales de la Capitale et la production des spectacles.

La dernière partie de l'ouvrage explore l'influence du Pierrot de Deburau en littérature, à son époque (ch. 5) ainsi que dans les décennies suivantes (ch. 6), ouvrant d'intéressantes pistes de réflexions. En ce qui concerne « Deburau in the literature of his lifetime » (157), l'A. prend en considération plusieurs cas, de *Shakespeare aux Funambules* de Gautier à *Gaspard de la nuit* de Bertrand, de Balzac aux romans de « social realism » d'auteurs comme Alphonse Signol. Si une analyse textuelle systématique serait peut-être souhaitable, le chapitre a le mérite de mettre en lumière le fait que le Pierrot de Deburau a influencé l'imaginaire d'autres artistes non seulement de manière symbolique mais aussi – voire surtout – en raison de son style de « communicative mime » (104). Nye rend compte ainsi de manière claire de la sensibilité de l'époque pour le langage du corps. Par ailleurs, l'analyse suggère un parallèle entre le lecteur et le spectateur des pantomimes : les auteurs contemporains de Deburau semblent être fascinés par la capacité du mime d'engager le spectateur dans un effort interprétatif et créatif, et ils essayent de reproduire ce mécanisme dans la page imprimée (181).

Quant à l'héritage de Deburau, l'A. s'intéresse, entre autres, à la pantomime « réaliste » de Champfleury, aux « pantomimes politiques » qui ont pour cible la bourgeoisie et aux éléments

« pierrotiques » qui se multiplient en poésie, de Gautier et Banville jusqu'à Giraud et Laforgue dans la fin-de-siècle, où Pierrot passe de simple double du poète à modèle du renouveau du langage poétique. Dans ce cadre, Nye résume également, à partir de *l'Essence du rire*, les différences perçues par Baudelaire entre le Pierrot de Deburau et le clown anglais Tom Matthews. À ce sujet, une précision serait peut-être à avancer. Comme on le sait, le clown anglais fascine Baudelaire ; Michele Hannoosh signalait déjà (1992, 48) que « the boisterous English Clown, [...] represents in every aspect the excess, jubilation, violence and absurdity of the *comique absolu* ». Toutefois, Deburau demeure pour le poète « le vrai Pierrot actuel, le Pierrot de l'histoire moderne », comme il l'écrit dans le *Salon de 1846* (1868, 132). Plus que cela, Deburau est nommé dans *l'Essence du rire* l'« homme artificiel » par excellence (1868, 380). Le titre ne peut qu'être pensé dans des termes admiratifs : nous connaissons la valeur capitale de l'artifice au sein de la vision esthétique baudelairienne. Ainsi, « Deburau's famously subtle manner, his sublime silences, his mysterious language » (210) ne pourraient pas être des causes de « dislike », étant un moyen de fuite dans l'artifice. Il nous semble qu'il conviendrait de s'éloigner de la catégorie de « préférence » dans le cas de Baudelaire : les spectacles de Deburau et Matthews appartiennent à deux sphères différentes, le grotesque et l'artificiel, toutes deux à explorer au sein du complexe édifice baudelairien.

À côté de la poésie, l'A. s'intéresse également à la prose et au théâtre de la fin-de-siècle, sources d'un foisonnement d'images de Pierrots « décadents » – « the iconoclastic, murderous, mad, 'Décadent' Pierrot » (211) – dont les topoï sont bien connus (Palacio, 1980). Cependant, Nye s'engage à nous en montrer les éléments de continuité par rapport à Deburau. Cela faisant, il nous rappelle la puissance du Pierrot de Deburau, qui ne se mesure pas dans sa capacité de perpétuer une image figée, mais au contraire d'encourager les interprétations et les réélaborations les plus diverses.

Pour ceux qui abordent la figure de Pierrot au XIX<sup>e</sup> siècle, ce volume permet de saisir son importance pour l'imaginaire de l'époque, ainsi que d'appréhender l'association fondamentale entre le personnage et son interprète le plus fameux, Jean-Gaspard Deburau. Pour ceux qui étudient la « pierroterie » et son influence en littérature, la valeur significative de l'ouvrage de Nye réside dans un regard attentif pour les caractéristiques spécifiques de l'art du mime de Deburau, ainsi que dans la mise en avant de la « vibrant culture of mime, theatrical gesture and body language » (2) largement partagée au XIX<sup>e</sup> siècle. Surtout, cette étude encourage une réflexion méthodologique autour des travaux qui se placent à la lisière entre le théâtre et la littérature. Les langages techniques et artistiques de ces disciplines sont en effet à distinguer et à valoriser ; le croisement conscient et rigoureux des deux amène à des résultats d'un intérêt certain.

Monica Lucioni

### Références

- Baudelaire, Charles. 1868. « Salon de 1846 », dans *Curiosités Esthétiques. Œuvres Complètes de Charles Baudelaire* Vol. II, 77–198. Paris : Michel Lévy Frères.
- Baudelaire, Charles. 1868. « De l'essence du rire », dans *Curiosités Esthétiques. Œuvres Complètes de Charles Baudelaire* Vol. II, 359–387. Paris : Michel Lévy Frères.
- Hannoosh, Michele. 1992. *Baudelaire and Caricature: from the Comic to an Art of Modernity*. University Park (Pa) : Pennsylvania State University Press.
- Palacio, Jean. 1990. *Pierrot fin-de-siècle ou le métamorphose d'un masque*. Paris : Séguier.
- Starobinski, Jean. 1970. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Genève : Skira.