

De un teatro sin palabras, la pantomima en España de 1890 a 1939, Emilio Peral Vega, Barcelona, Anthropos Editorial, 2008.

Dans son ouvrage intitulé *De un teatro sin palabras, la pantomima en España de 1890 a 1939*, publié chez Anthropos en 2008, Emilio Peral Vega retrace les premiers pas de la pantomime sur la scène espagnole.

Après avoir éclairé les origines du genre ainsi que sa réception, l'auteur dresse un panorama des auteurs de pantomimes espagnols en mettant en lumière les différentes exploitations et interprétations du genre, les différentes perspectives esthétiques.

Une analyse qui tente de remédier au mépris du genre, surtout étudié à l'étranger. Il s'agit, pour Emilio Peral Vega, de montrer en quoi le genre a représenté un outil de rénovation esthétique et de rethéâtralisation face à la décadence de la scène espagnole ankylosée par le théâtre de mots réaliste.

L'auteur tisse un lien intrinsèque théâtre-musique-silence et montre comment le genre permet la création d'un langage onirique par lequel peuvent s'exprimer une kyrielle d'émotions et de sentiments. Plus encore la pantomime laisserait transfigurer ce qui est indicible par de simples mots.

Comme personnage phare, Emilio Peral Vega désigne bien sûr Pierrot, qu'il considère comme le père du Charlot du grand écran. Et l'auteur souligne le rayonnement et l'influence qu'ont pu avoir certaines interprétations comme celle de Jean-Gaspard Debureau, grande figure du mime.

Le premier chapitre présente donc la pantomime comme un genre symboliste en ce sens qu'elle répond à une poétique de la sensation et que, d'autre part, le masque de Pierrot incarnerait l'esprit dissident (rebelle et sacrilège) propre au symbolisme. L'auteur fait un portrait du personnage en clair-obscur : constamment sous le signe du ridicule, de la défaite, de la solitude et du dédoublement, Pierrot apparaît comme un personnage ambivalent aux multiples facettes, comme un poète tragicomique. Autant d'éléments qui impliquent un travail sur les sensations et le signifié, une primauté du geste sur la parole.

Le second temps d'analyse est dédié à Paris en tant que capitale du genre. Dans cette ville bohème et cosmopolite, le Théâtre de l'Opéra, les Folies Bergères, la salle La Bodinière ou les ombres chinoises à Montmartre exercent, selon l'auteur, une véritable fascination. Notamment le « Théâtre du silence », avec son pouvoir de suggestion et son énergie « violente ».

Le troisième chapitre, « Pour une poétique de la pantomime », passe en revue les critiques faites à la pantomime, depuis la frilosité de Unamuno qui s'insurge contre la « dépersonnalisation » du personnage théâtral et qui prône, aux antipodes de la pantomime, un théâtre tout entier monologue, jusqu'à l'enthousiasme de José Bergamín qui voit dans la pantomime un salvateur « cri » pour les yeux, en passant par Ortega y Gasset, ébloui par les ballets russes et par la plastique que permettent mouvement et gestualité, Benavente, le premier à introduire la pantomime en Espagne, charmé par son pouvoir évocateur et sa grande pureté et Manuel Machado enfin, pour qui le mutisme permet de transcender la parole.

À partir du quatrième chapitre, Emilio Peral Vega consacre chaque partie à un auteur précis. En premier lieu, Benavente, pionnier du genre, qui a exploité aussi bien le côté sombre de Pierrot que le versant comique et carnavalesque de la pantomime. Emilio Peral Vega met en rapport ce penchant de Benavente pour la pantomime et son projet d'un « Théâtre pour les Enfants ».

Les pantomimes de Ramón Gómez de la Serna seraient, pour leur part, plutôt sous le signe de la sensualité. L'auteur observe en effet dans ses pièces une fusion entre danse et

pantomime. Il s'orchestrerait chez Ramón Gómez de la Serna une esthétique du corps jouant sur l'ambivalence de toutes les virtualités de l'expression corporelle. Des pantomimes poussant parfois jusqu'à l'irrévérence et au sacrilège, avec une claire portée satirique.

Pour Martínez Sierra et Tomás Borrás, la pantomime s'inscrirait dans le projet plus vaste d'un « Théâtre d'Art », dans un climat d'avant-garde. À l'instar de Benavente, Tomás Borrás prône un retour à l'innocence de l'enfance par le biais du renoncement à la parole. Emilio Peral Vega met en relief un grand travail sur la scénographie – notamment par le chromatisme contrasté.

Chez Lorca, Bergamín ou Juan Gutiérrez Gili, Emilio Peral Vega analyse l'influence esthétique de la pantomime sur leur théâtre, notamment au regard des déguisements et des dédoublements, du travail sur le rythme, ainsi que du recours à l'antirréalisme, voire au surréalisme présents dans leurs pièces.

Dans son avant-dernier chapitre, l'auteur s'arrête sur les genres « paradramatiques », tel que le théâtre musical (les opérettes) et décèle comme points communs le monde de la rêverie ainsi que la fusion entre danse et action. Le cirque, quant à lui, rejoindrait la pantomime dans ses masques, mimes, clowns, bouffonneries et ses scènes oniriques.

Enfin, le dernier temps d'analyse éclaire le lien entre pantomime et cinéma. Comme trait d'union entre les deux arts, l'auteur souligne donc la parenté des icônes Pierrot et Charlot. La pantomime atteindrait son apogée dans le cinéma, car cet art permet de saisir et d'enregistrer le moindre mouvement avec également tout un jeu sur le chromatisme.

L'auteur conclut à une rethéâtralisation de la scène espagnole grâce à ce genre peu exploité¹, qui a conquis son public avec son silence éloquent et son nouveau modèle d'acteur dont l'expressivité tout entière passe par le prisme du corps.

Lise JANKOVIC

Doctorante à l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle – ED 122
Chargée de cours à l'Université de Cergy-Pontoise

¹ Et peu étudié, même si la pantomime fait l'objet de plusieurs recherches récentes. Signalons, par exemple, la sortie du livre de Elzbieta Kunicka, *El « fantoche humano » y la renovación teatral española*, Vigo, Editorial Academia el Hispanismo, fin 2008.