À l'épreuve

N° 6 | 2020
Accélération et vitesse : de la célérité dans les arts

Dramaturgies de la vitesse : des gestes fugitifs d'Yvette Guilbert aux pantomimes convulsives des Hanlon-Lees

Elena MAZZOLENI

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-6/2757-dramaturgies-de-la-vitesse-des-gestes-fugitifs-d-yvette-guilbert-aux-pantomimes-convulsives-des-hanlon-lees
DOI : numerev_2103
Date de publication : 08/02/2020

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : MAZZOLENI, E. (2020) Dramaturgies de la vitesse : des gestes fugitifs d'Yvette Guilbert aux pantomimes convulsives des Hanlon-Lees. *À l'épreuve*, (6). https://doi.org/10.34745/numerev_2103

Entre la fin du XIX^{e} siècle et le début du XX^{e} siècle, au moment où Eadweard Muybridge expérimente la chronophotographie et Étienne-Jules Marey se consacre aux études sur le mouvement, la culture européenne se montre fascinée par l'imaginaire de la vitesse en tant qu'expression d'énergie et de progrès. Le théâtre réagit à cette sensibilité en développant une esthétique de l'accélération, qui se traduit entre autres par le genre protéiforme des spectacles de variétés, à savoir le music-hall, le vaudeville, la revue, la danse, la pantomime, le cirque et le café-concert. La vitesse s'avère être, non seulement un thème très fréquent des répertoires, mais aussi la condition essentielle d'une esthétique où priment les unités dramaturgiques brèves et facilement modulables. Dans « Il teatro di varietà. Manifesto futurista » (1913), Filippo Tommaso Marinetti donne une définition révélatrice du théâtre de variétés : il serait caractérisé par un « dynamisme de formes et de couleurs (mouvements simultanés de jongleurs, danseurs, gymnastes, écuyers multicolores, cyclones en spirale de danseurs tournoyants sur les pieds). »

Mots-clés :
Dramaturgie, Yvette Guilbert, Hanlon-Lees, Pantomine

Entre la fin du XIX^{e} siècle et le début du XX^{e} siècle, au moment où Eadweard Muybridge expérimente la chronophotographie et Étienne-Jules Marey se consacre aux études sur le mouvement, la culture européenne se montre fascinée par l'imaginaire de la vitesse en tant qu'expression d'énergie et de progrès. Le théâtre réagit à cette sensibilité en développant une esthétique de l'accélération, qui se traduit entre autres par le genre protéiforme des spectacles de variétés, à savoir le music-hall, le vaudeville, la revue, la danse, la pantomime, le cirque et le café-concert. La vitesse s'avère être, non seulement un thème très fréquent des répertoires, mais aussi la condition essentielle d'une esthétique où priment les unités dramaturgiques brèves et facilement modulables. Dans « Il teatro di varietà. Manifesto futurista » (1913), Filippo Tommaso Marinetti donne une définition révélatrice du théâtre de variétés : il serait caractérisé par un « dynamisme de formes et de couleurs (mouvements simultanés de jongleurs, danseurs, gymnastes, écuyers multicolores, cyclones en spirale de danseurs tournoyants sur les pieds[1]). »

Nous envisageons d'étudier des spectacles de variétés fin-de-siècle, qui s'avèrent représentatifs d'une dramaturgie axée sur la vitesse en tant que thème crucial des

répertoires et condition essentielle de leurs esthétiques. L'étude de quelques cas particuliers esquisse un parcours, qui met en évidence une fascination progressive pour la vitesse sous toutes ses formes, scientifiques, théâtrales, artistiques et littéraires. Les thèmes et les styles des répertoires de ces spectacles témoignent en effet d'un décalage graduel de la simple fascination à une vraie obsession pour la vitesse, qui décèle d'ailleurs des aspects troublants. Cet écart thématique et esthétique se retrouve dans le jeu d'Yvette Guilbert, dont les gestes rapides et allusifs visent à marquer une présence scénique forte faisant appel à l'imagination des spectateurs ; mais aussi, dans les danses lumineuses de Loïe Fuller axées sur un mouvement accéléré hypnotiseur. Les transformations frénétiques de Leopoldo Fregoli, qui se servent de l'un des derniers résultats du progrès, le cinématographe, pour créer des illusions scéniques hallucinatoires vient encore jouer sur ce décalage ; tout comme le choc troublant des drames en un seul acte du Grand Guignol, et enfin comme les pantomimes macabres des frères Hanlon-Lees, dont le jeu hystérique incarne le vertige aliénant des rythmes imposés par la société moderne.

Yvette Guilbert : les gestes fugitifs

Dans *The Art of the Theatre. One or two Questions answered*[2], Edward Gordon Craig montre avec le music-hall des exemples de l'art théâtral, des formes de spectacle proches au Théâtre idéal, parce qu'autonomes, visuelles, créées directement sur la scène par les acteurs[3]. Le metteur en scène cite d'ailleurs certains représentants de ce Théâtre, telle Yvette Guilbert qui « utilise la parole, le son, la couleur, le trait, les actions mais dans leur emploi minimal plutôt qu'imposant[4]. »

Personnage principal des spectacles de variétés, du Moulin Rouge et de l'Eldorado, Yvette Guilbert se produit en « interprétant » des chansons populaires dans une robe jaune, mains et bras enveloppés dans de longs gants, qu'elle agite rapidement. Dans son essai *Vaudeville* (1914), Carolin Caffin qui admire Guilbert durant sa tournée américaine en 1901 s'attarde sur le style de l'actrice dont le jeu est basé sur des gestes suggestifs et très rapides : « On distinguait sur son visage une image en perpétuel changement, alors qu'il s'illuminait en interprétant ses chansons […] ses scènes ressemblaient au croquis de l'illustrateur contemporain qui est davantage dans la suggestion plutôt que dans l'affirmation des traits essentiels[5]. » Yvette Guilbert ne cesse de solliciter le public à travers des gestes allusifs, révélateurs d'une présence scénique forte et séduisante. Pour Caffin l'actrice française est comme un peintre moderne qui suggère les formes en mouvement sans les figer. Loin d'encadrer les gestes dans une représentation définie, le jeu de Guilbert est toujours « en fuite » : il suspend le jeu par des gestes rapides à peine esquissés, qui font appel à l'imagination des spectateurs sollicités à prendre part à la réussite du spectacle.



Fig 1 : Henri de Toulouse Lautrec, *Yvette Guilbert*, 1893, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

Loïe Fuller : les danses accélérées

Les spectacles du vaudeville et du music-hall, caractérisés par des chorégraphies rigides avec des présences scéniques marquées (comme celles de Guilbert), commencent à se renouveler avec les danses lumineuses de Loïe Fuller axées sur la fascination du mouvement. L'américaine Mary Louise Fuller débute comme actrice, en se produisant dans des comédies et des vaudevilles. En 1892, elle arrive à Paris où, précédée par sa notoriété, elle reçoit un triomphe sans précédent. Bien avant qu'elle soit engagée aux Folies-Bergère, ses danses sont déjà amplement imitées[6]. Les chorégraphies de Fuller se caractérisent par le mouvement constant de larges voiles de soie blanche sur lesquels sont projetées des lumières colorées.



Fig 2 : Samuel Joshua Beckett, *Loïe Fuller Dancing*, vers 1900, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Autour de la danseuse ondulent des superficies fluides qui génèrent des formes changeantes dont le déplacement est rendu visible et accentué par la projection de faisceaux de lumière provenant de divers endroits de la scène. Ainsi, le public se retrouve face à un espace scénique plastique, envahi par des plis à l'infini et par la projection de lumières changeantes qui mettent en scène le mouvement accéléré. En 1893 Jules Chéret réalise un manifeste qui témoigne de l'identification de la danseuse à la vitesse. Fuller est prise dans un tourbillon de soie lumineuse qui la soulève du sol formant avec son corps la lettre « S », signe incontestable du mouvement.



Fig 3 : Jules Chéret, *Folies Bergère : la Loïe Fuller*, 1893, Paris, Bibliothèque nationale de France, Collection Dutailly.

Dans *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque* (1994), Giovanni Lista témoigne de la séduction de Fuller en tant que forme en mouvement : « La fascination exercée par Fuller sur la scène est produite par la réduction du corps humain à un rayon lumineux en mouvement[7][…] ».

Les danses de Fuller font référence aux théories sur le mouvement et sur les perceptions qui intéressent beaucoup les intellectuels de l'époque attirés par les expérimentations de la qualité de la lumière et de ses effets sur les émotions. Dans ces années-là, Muybridge se dédie aux applications de chronophotographie, Marey étudie la visualisation du mouvement à travers des points lumineux, Robert Vischer s'intéresse au lien empathique entre mouvement et émotion, Aby Warburg développe le concept de *Pathosformel* étroitement lié au dynamisme des images et Bernard Berenson développe les théories sur la perception émotive du mouvement[8]. Fuller elle-même fréquente Thomas Edison, et s'intéresse à ses études des matériaux fluorescents et des phénomènes d'incandescence et de persistance lumineuse. Il faut aussi remarquer que le « décor » des spectacles de Fuller est le Paris de l'Exposition Universelle de 1900

consacrée comme ville lumière, épicentre d'une révolution culturelle fondée sur l'imaginaire de la vitesse comme synonyme de progrès.

Sur le plan de la dramaturgie scénographique, les réflexions de l'époque se traduisent, dans le cas de Fuller, par la tentative de rendre visible le mouvement à travers sa décomposition et la projection de la lumière colorée sur l'écran fluide de la draperie. L'aspect dynamique, dans la forme du pli et du reflet, devient ainsi le catalyseur du regard et, libéré par l'instance narrative, acquiert une pleine autonomie de sens. Dans son autobiographie *Quinze ans de ma vie* (1908), Fuller évoque une « théorie du mouvement », résultat d'une réflexion centrée sur le rapport entre mouvement et perception, qui entend la danse comme l'art du mouvement et de la sensation :

> Qu'est-ce que la danse ? Du mouvement. Qu'est-ce que le mouvement ? L'expression d'une sensation. Qu'est-ce qu'une sensation ? Le résultat que produit sur le corps humain une impression ou une idée que perçoit l'esprit. […] Pour donner l'impression d'une idée, je tâche de la faire naître, par mes mouvements, dans l'esprit des spectateurs, d'éveiller leur imagination, qu'elle soit préparée à recevoir l'image ou non. […] De fait, le mouvement a été le point de départ de tout effort d'expression et il est fidèle à la nature[9].

La vitesse est évidemment ce qui caractérise la célèbre danse serpentine : une succession de spirales de tissu blanc qui irradient en direction de tous les points périphériques de la scène. La répétition de plis infinis et toujours différents génère des formes fluides qui finissent par cacher le corps de la danseuse en le substituant et en catalysant le regard. Pour la première fois, le spectacle de danse abolit la scénographie décorative et privilégie des fonds uniformes qui font amplement partie de la mise en scène. Elle élabore ainsi une mise en scène plus dynamique et active par rapport à celle des spectacles de Guilbert : Fuller agit profondément sur les spectateurs, en les hypnotisant à travers le mouvement des spirales lumineuses de tissu. En effet, les chorégraphies de la danseuse ne se bornent pas à faire du mouvement accéléré un moyen pour séduire le public, mais elles commencent à incarner les fantasmes de l'époque moderne.

Leopoldo Fregoli : les transformations frénétiques et leurs illusions

Dans les mêmes années, la danse serpentine de Fuller est reprise dans un style comique par le transformiste Leopoldo Fregoli. L'acteur italien débute avec une compagnie, qui revisite des numéros de magie mis en scène par les frères américains Davenport[10]. Mais c'est pendant son service militaire qu'il monte son premier numéro de transformisme pour distraire les soldats du corps expéditionnaire italien en Abyssinie, au théâtre Margherita de Massaua. À ce moment-là, il met au point des tours pour changer les costumes rapidement et prendre des poses et jouer sur les tons de sa

voix[11]. De retour en Italie, il se produit dans des cafés-concerts comme l'Esedra de Rome (le 18 mars 1891) et il se fait remarquer pour le *Camaleonte*, un numéro basé sur des métamorphoses qui prévoient de rapides mutations de gestes et de voix (il chante comme baryton, contralto, ténor et basse). Inspiré par le monologue d'Ermete Novelli, *Condensiamo*, il interprète seul, et presque simultanément, cinq personnages protagonistes d'un triangle amoureux. Vers la fin des années quatre-vingt-dix, le transformiste commence à se produire dans les principaux théâtres italiens : l'Eden et le Dal Verme de Milan, le Caffè Romano de Turin, le Donizetti de Bergamo, le Politeama de Palerme, où il propose *Maestri d'operetta*. Il y apparaît derrière un lutrin dans les rôles de Wagner, Mascagni et Verdi.

En 1893, sur l'invitation de l'impresario théâtral Torquato Montelatici, il commence à diriger une compagnie de variétés « Compagnia Fin di Secolo », qui comprend des chansonniers, un chef d'orchestre, deux acrobates et un metteur en scène. Le répertoire associe des numéros de variété à des spectacles de transformisme, un schéma qui restera immuable durant toute la vie artistique de Fregoli. La même année, il entreprend les premières tournées internationales en Espagne, aux États-Unis, en Amérique latine, où il se produit pour la première fois à l'*Eldorado*, une « action comico-mimico-lyrico-dramaturgique » où l'acteur ne fait pas seulement preuve de rapidité dans la transformation, mais propose une parodie des spectacles de variété. Le numéro qui naît comme une réadaptation d'un autre spectacle, *Eden-Concerto*, et comme la synthèse d'autres numéros (*Esperimenti di illusionismo* et *Maestri d'operetta*), comprend soixante transformations. L'acteur se présente d'abord dans le rôle d'un imprésario, de différents artistes de variété et de célèbres musiciens. *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi* (1938) de Renato Simoni donne la confirmation de l'« art fulgurant[12] » de Fregoli :

> Non pas disparaître illusoirement entre [les personnages] mais se faufiler entre les mains et rebondir à gauche quand on l'avait vu s'aplatir à droite, réduisant le temps, augmentant le nombre de diversités, la rapidité, la brièveté, l'incrédulité de ses transformations, au fur et à mesure que le jeu de scène se poursuivait féroce et chantant, comme s'il s'emballait toujours plus, et sur le coup inventait des folies pittoresques retournant la garde-robe et l'envers du décor[13].

En janvier 1900, Fregoli entame une tournée de sept ans à Paris. Il se produit au Trianon jusqu'à la fin de février, lorsqu'un incendie détruit la salle et la totalité de la garde-robe-répertoire de l'artiste italien. Fregoli réussit toutefois à récupérer rapidement ses objets de scène et accepte un nouveau contrat à l'Olympia dirigé alors par les frères Isola. Jules Claretie, qui assiste aux spectacles de Fregoli, décrit la capacité de l'artiste à se multiplier à volonté : « Il faut le voir, dans les coulisses, lorsqu'il substitue presque électriquement un costume ou un masque avec un autre[14]. »

Dans la dernière partie de sa carrière, Fregoli se rend compte de l'effet spectaculaire de

ses tours et crée le « théâtre à l'envers », qui permet au public d'assister à la représentation depuis les coulisses. D'ailleurs on chuchote qu'il dispose d'une doublure, un sosie, ce qui expliquerait la rapidité de ses transformations. Durant ce spectacle, auquel on peut assister comme si on se trouve à l'arrière de la scène, l'artiste se présente de dos, face à un public imaginaire peint sur une toile de fond. On peut le voir tour à tour sautant d'un costume à l'autre entre les mains des habilleurs, des perruquiers, d'une vingtaine de personnes qui participent à l'action en coulisse.

Fregoli crée un art fait de rapides coups de théâtre pensés pour donner l'illusion de la simultanéité des actions de ses personnages sur la scène. En mars 1903, *La Settimana* commente de façon significative un spectacle de Fregoli au Politeama de Naples, mettant en évidence la capacité de l'artiste à apparaître sur scène dans la peau de différents personnages presque simultanément grâce à de rapides transformations :

> Fregoli est un kaléidoscope de genres, une quantité variée, intarissable de styles […] C'est un seul homme qui fait tout cela : un seul homme qui réussit à être cent personnes différentes avec une telle rapidité, qui réussit à réaliser de petites actions scéniques sans coupures ni interruptions, à tel point que vous avez l'illusion que l'un des personnages est encore sur scène lorsque l'autre arrive enfin : et pourtant il s'agit toujours de la même personne ! Il tient le public en haleine, seul, tout seul, pendant trois heures, passant de la farce à la scène musicale et de la chanson à la danse serpentine, sans une minute de repos[15][…]

Les critiques de l'époque insistent sur le pouvoir de fascination de Fregoli : le public sort du théâtre « bouche bée, les oreilles remplies d'échos des musiques les plus diverses et la tête habitée par une infinité de personnes[16]. » Il faut remarquer que Fregoli conclut ses numéros avec la nouveauté absolue de la projection cinématographique (en 1898 il met en scène pour la première fois son « Frégoligraphe » en Italie, au Gran Circo del Varietà de Naples). Les films sont insérés dans les numéros de transformation qui, à leur tour, invoquent les projections, créant ainsi un lien entre cinéma et numéros de variété. Avec sa présence physique, en soi protéiforme, Fregoli « dépasse » la frontière entre scène et écran, donnant le change à son double cinématographique. De cette façon, l'effet d'émerveillement chez le spectateur est assuré[17].

Les transformations de Fregoli vont encore plus loin tant par rapport au jeu allusif de Guilbert, qui marque une présence scénique forte à travers la rapidité de ses gestes, que par rapport aux danses lumineuses de Fuller, qui intègrent le mouvement accéléré dans leur mise en scène. L'artiste italien associe la vitesse à la technologie du cinéma pour repenser par là même le théâtre. En effet, ses numéros jouent avec l'artifice théâtral : le spectacle n'est plus la scène en elle-même mais intègre aussi les coulisses et ainsi met en question le rapport entre le théâtre et la réalité. « Le théâtre à l'envers » joue avec l'artifice et ses limites, en dévoilant les enjeux du transformisme axés justement sur la vitesse des gestes de l'acteur. Fregoli incarne donc la fascination du

public de l’époque pour la vitesse associée au progrès.

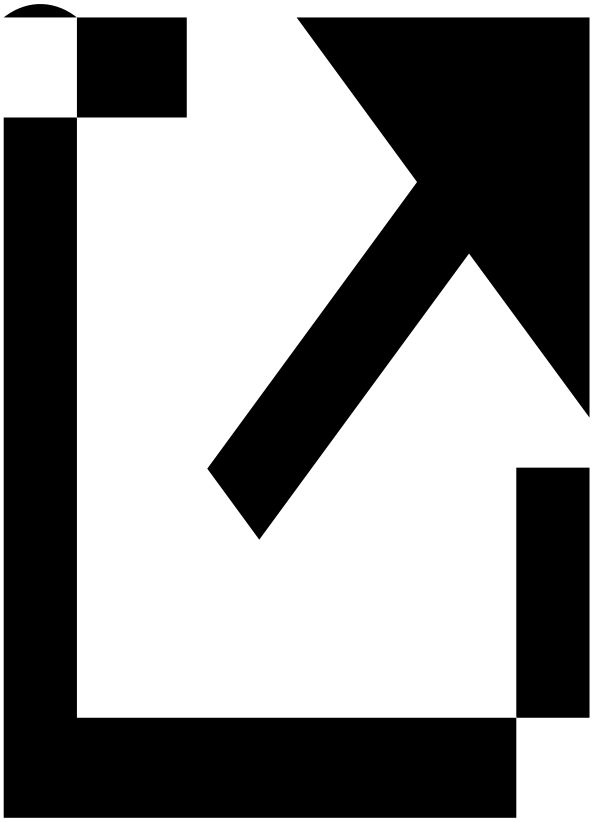


Fig 4 : Louis Geisler, *Transformations de Frégoli*, 1900, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Le Grand Guignol : les « comprimés » de terreur troublants

Au cours des mêmes années, aussi bien en France qu’en Italie[18], on assiste à la même implication émotive de la part du public du Grand Guignol. Durant pas moins de trente ans, des actes uniques très courts, connus comme « “comprimés” de terreur[19] », fascinent un public large et transversal.

Le 13 avril 1897, Maurice Magnier inaugure le théâtre Salon à Paris. La salle propose une programmation éclectique, qui comprend des pièces en un acte, précédées de prologues et suivies de vaudevilles et de pantomimes. Au bout d’un an, la salle ferme puis est ouverte à nouveau sous le nom de Grand Guignol par Oscar Méténier, collaborateur d’André Antoine au Théâtre Libre. En 1899, la direction du petit théâtre

passe aux mains de Max Maurey. L'aménagement de la salle est achevé, seules des pièces en un acte composent le répertoire et la programmation se fonde sur une alternance entre deux pièces d'épouvante et deux spectacles comiques. Cette formule théâtrale – appelée « douche écossaise » en référence aux variations météorologiques écossaises –, basée sur l'association entre comique et dramatique, tient le public en état d'alerte constante. Au cours de la soirée, on assiste à des représentations dramatiques entrecoupées d'intermèdes comiques. Ce montage rapide, qui ne fait qu'accroître l'intensité des actions agressives en les associant à des moments de détente, contribue à créer de la tension. Dans *Théâtre d'épouvante* (1909), André de Lorde, principal dramaturge du Grand Guignol français, voit dans la brièveté de la pièce en un acte le dispositif théâtral le plus à même de troubler le public : « Pour que le sentiment de la peur soit violent chez le spectateur, il ne faut pas écrire des pièces où l'intérêt puisse s'éparpiller sur plusieurs incidents, au lieu de se fixer sur un seul. Si l'on veut que le public se retire encore tout frémissant, il faut écrire des pièces courtes, ramassées[20][…]. »

La mise en scène, caractérisée par un savant recours aux effets spéciaux, participe bien sûr de l'atmosphère angoissante. Les trucages et la machinerie du Grand Guignol, quoi qu'extrêmement simples, jouent un rôle fondamental. D'ailleurs, si le public est impressionné, il s'implique plus facilement dans le spectacle, comblant les trous de la trame et de la mise en scène à l'aide de son imagination. La peur s'accroît dans l'attente d'événements effroyables ou sous l'effet des allusions fugitives qui y sont faites.

Entre la fin du XIX^{e} siècle et le début du XX^{e} siècle, le progrès scientifique impose de nouveaux styles de vie, qui accélèrent les rythmes en vigueur jusque-là. De nombreux intellectuels signalent les transformations socioculturelles et critiquent leurs effets sur les hommes. Le Grand Guignol, inauguré quelques années après la publication de *Dégénérescence* (1892) de Max Nordau, s'inscrit clairement dans cet horizon et peut être considéré, et pour ses thèmes et pour son esthétique consacrée à la vitesse (d'ailleurs modèle pour le théâtre synthétique futuriste centré sur la représentation des rythmes accélérés modernes), comme l'un des symptômes de la crise de la société fin-de-siècle.

Fig 5 : Le Grand Guignol à 9 h tous les soirs 20 rue Chaptal, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Les Hanlon-Lees : les pantomimes convulsives

Au cours des mêmes années, dans les principaux théâtres de variété et cirques américains et européens, le public découvre le même « plaisir pervers en voyant les

cascades du casse-cou que les Hanlons présentaient chaque soir[21]. » Dans les années soixante-dix, les frères irlandais Hanlon-Lees quittent les États-Unis, leur terre d'adoption, pour entamer une tournée de onze ans en Europe[22]. Ils se produisent dans de brefs spectacles appelés « Soirées de folie » aux Folies-Bergère et au Théâtre des Variétés (grâce à la correspondance des sœurs Vesque nous savons que, le 10 avril 1903, ils sont de nouveau à Paris et qu'ils se produisent à l'Alhambra[23]). Leurs interprétations consistent en des numéros d'acrobatie et des pantomimes macabres caractérisés par des *slapsticks* (brèves scènes comiques et violentes) fulgurants, qui unissent des mouvements eurythmiques à des gestes fébriles, hystériques exactement comme ceux de la vie moderne. Se référant aux Hanlon-Lees comme aux « Edison de la pantomime[24] », Jules Claretie écrit :

> Ils sont de leur temps, ceux-là, d'un temps où chaque seconde est une pièce de monnaie. Ils gambadent, ils tressautent, ils tombent, ils se relèvent, ils meurent, ils ressuscitent, ils rient, ils pleurent, ils tirent le canon, tout cela électriquement. Leur pantomime a la vitesse d'un train express. Elle est pressée comme un télégraphe. C'est le mouvement perpétuel, un mouvement insensé, affolé, furieux, féroce, le Go ahead des Yankees mis en pratique par des gens qui ont dû inventer la transfusion du vif-argent[25].

Dans la préface de *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees* (1880) de Richard Lesclide, Théodore de Banville aussi s'attarde sur la vitesse, la convulsion des gestes des acrobates :

> Il se choquent, se heurtent, se brisent, se cognent, tombent les uns sur les autres, montent sur les glaces et en dégringolent, ruissellent du faîte des maisons, s'aplatissent comme des louis d'or, se relèvent dans un orage de gifles, dans un tourbillonnement de coups et de torgnoles, gravissent les escaliers comme des balles sifflantes, les redescendent comme une cascade, rampent, se décarcassent, se mêlent, se déchirent, se raccommodent, jaillissent et bariolent l'air ambient, éperdus comme les rouges, vertes, bleues, jaunes, violettes d'un kaléidoscope[26] […].

Du point de vue thématique, leur répertoire, qui consiste essentiellement en une réadaptation de la pantomime anglaise associée à une adaptation de la féerie française et des spectacles de Deburau, est centré sur le personnage du clown lunatique et de ses crimes. Du point de vue stylistique, il est caractérisé par l'association d'acrobaties, de dramaturgie, de scénographie et d'illusionnisme[27]. Sauts et exercices au trapèze s'alternent, en effet, avec de brèves scènes comiques et macabres dans le style du Grand Guignol, du cirque Molier et du Nouveau Cirque, dont le directeur, Henri Agoust, est par ailleurs également le collaborateur des Hanlon-Lees.

Le cirque Molier, fondé en 1879 par Ernest Molier[28], s'adresse à un public étroit d'intellectuels. La piste somptueusement décorée est conçue aussi bien pour l'exécution des numéros équestres et des funambules, que pour la mise en scène des pantomimes. Le Nouveau Cirque, en activité de 1886 à 1926, est également un cirque exclusif[29]. Quoique conçue pour accueillir des naumachies et des numéros équestres, la vaste salle de trois mille places accueille aussi des pantomimes clownesques. De toute évidence, les spectacles du Cirque Molier et du Nouveau Cirque ne visent pas seulement à susciter l'émerveillement avec des numéros équestres et acrobatiques, mais aussi à divertir le public avec des spectacles caractérisés par une composante dramatique marquée dans le style des pantomimes des Hanlon-Lees ou des féeries comiques[30]. D'ailleurs, dès le début du XIX^{e} siècle, les cirques parisiens mêlaient l'élément spectaculaire à la dimension dramaturgique, empiétant sur la variété (nous pensons au cas de l'Empire Music-hall[31]), ou sur le genre de la comédie (comme dans le cas du Cirque Olympique des Franconi).

Zampillaerostation fait partie des numéros d'acrobatie les plus significatifs des Hanlon-Lees. Au cœur des programmes des théâtres et cirques internationaux, comme le Bailey Circus et le Cirque Chiarini, ce numéro de William Hanlon-Lees est dévoilé en décembre 1861 à l'Académie de Musique de New York. Un podium est érigé, à une vingtaine de mètres du sol, au fond du théâtre. Sur un signe de l'orchestre, William bondit de la plateforme pour saisir le premier trapèze et enchaîner les sauts périlleux d'un trapèze à l'autre, jusqu'à son atterrissage sur la scène : « Les spectateurs assis en dessous de l'athlète partageaient le frisson et le danger d'une démonstration de trapèze[32]. »



Fig 6 : Frédéric Régamey, *Les frères William et Frederick Hanlon-Lees et Little Bob, gymnastes américains. Représentation aux Folies-Bergère*, 1872, dans Richard Lesclide, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees* (1879), Paris, Bibliothèque nationale de France.

Voyage en Suisse (1879) est en revanche la pantomime qui représente le mieux « la vitesse d'un train express[33]. » La pièce, qui contient une des premières scènes de poursuite de la comédie moderne, est « écrite dans une prose qui fait le saut périlleux et le saut de carpe, et mêlée de couplets dont les spirituelles rimes carillonnent comme une mêlée de grelots déchaînée dans le vent furieux[34]. »

Reprise lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1878, elle fait le succès des frères Hanlon-Lees en France comme aux États-Unis. La pièce est donnée durant près de quatre mois à Paris, avant d'être transférée à la Galerie Saint-Hubert de Bruxelles pour cinquante soirées successives. L'action, qui est une suite de pitreries, se déroule dans l'époque contemporaine au public. Un jeune amant cherche à retrouver sa fiancée enlevée par un vieillard lubrique et conduite en Suisse. Deux Pierrots valets (Fred et William Hanlon-Lees) aident le jeune homme, leur maître.

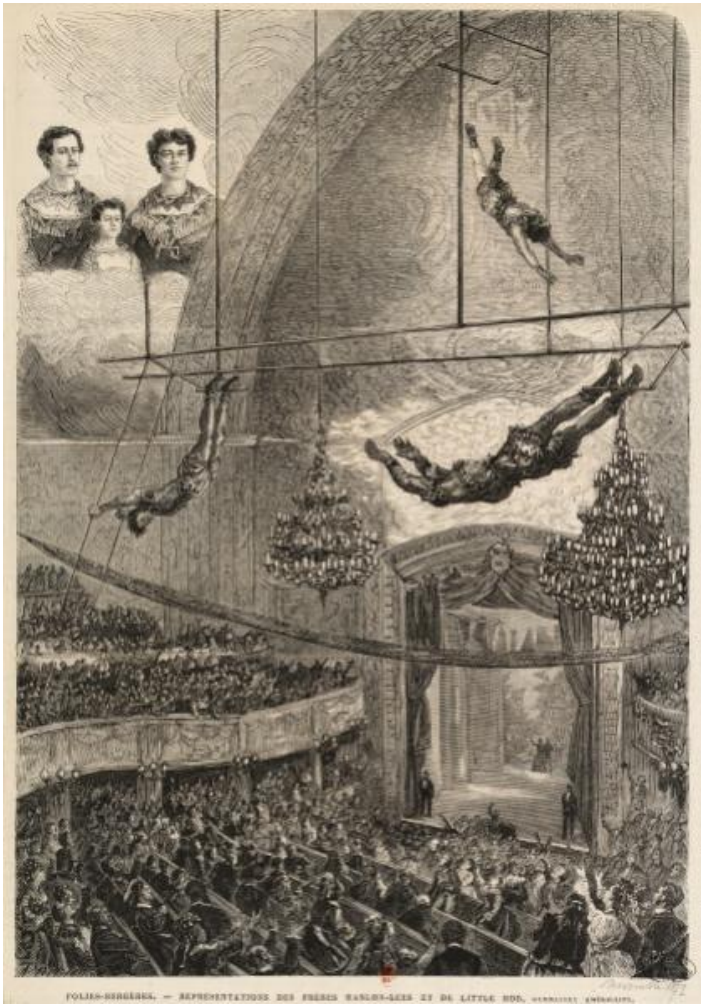


Fig 7 : Atelier Nadar, *Les Hanlon-Lees dans* Le Voyage en Suisse, vers 1910 d'après une prise de vue de 1879,Paris, Bibliothèque nationale de France.

Pendant le voyage en train, le public assiste aux basculements de la course de vitesse : les Pierrots sautent, tombent et mettent sens dessus dessous le wagon et soudainement, tout le monde est en l'air. Les Pierrots qui se démultiplient sur la scène, suivent chacun leurs désirs pervers, sans se soucier des conséquences de leurs actes. Mark Cosdon décrit ainsi le second acte qui représente les poursuites frénétiques des personnages à l'intérieur du train en marche :

> Le second acte démarre avec un des éléments scéniques les plus surprenants pour le théâtre de la fin du XIXe siècle : une vue de coupe d'un train Pullman grandeur nature. On voit la locomotive faire un bruit sourd sur les rails à destination de la Suisse, les roues tournent, le wagon est en mouvement sur les rails, l'échappement de vapeur est émis depuis un moteur en coulisse relié au train sur scène. En regardant de plus près, le public réalise que le train est divisé en quatre compartiments[35]…

Dans *Le Naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples* (1895), Émile Zola s'attarde sur *Voyage en Suisse* comme un exemple de la pantomime moderne, mettant en évidence l'esthétique accélérée des spectacles des Hanlon-Lees :

> Leurs scènes sont réglées à la seconde. Ils passent comme des tourbillons, avec des claquements de soufflets qui semblent les tic-tacs mêmes du mécanisme de leurs exercices. […] Ils bondissent, ils s'assomment, ils sont à la fois aux quatre coins de la scène ; et ce sont des bouteilles volées avec une habileté qui est la poésie du larcin, des gifles qui s'égarent, des innocents qu'on bâtonne et des coupables qui vident les verres des braves gens, une négation absolue de toute justice, une absolution du crime par l'adresse[36].

Zola souligne la capacité des Hanlon-Lees à séduire le public exactement comme le font Fregoli, les acteurs du Grand Guignol et Fuller. Mais pourquoi les spectateurs modernes sont-ils tellement attirés par l'imaginaire et l'esthétique de la vitesse ? La réponse est peut-être donnée par Lesclide, quand il affirme à propos des Hanlon-Lees :

> Affranchis de la pesanteur, des obstacles, des temps, des lieux et de tout ce qui gêne et dompte l'infirmité humaine, on sent que les Hanlon Lees accomplissent leur fonction et agissent en vertu de lois inéluctables, lorsqu'ils passent à travers des corps solides, s'envolent comme des hirondelles, tombent comme la pluie […] et ce qui nous semble insoutenable, ce serait qu'à l'acte du sleeping-car ils ne fussent pas dans tous les wagons à la fois, et ne passassent pas à travers les plafonds, cloisons et dossiers capitonnés, comme des muscades qui dansent et se multiplient sous ces doigts vertigineux de l'escamoteur[37] !

C'est donc par leur capacité à interpréter la vitesse que les acrobates irlandais deviennent des « êtres surnaturels[38] ». Incarner la vitesse signifie atteindre l'Idéal, que la modernité reconnaît dans le progrès. Peu importe, pour l'instant, si ce mythe cache un côté obscur, ce malaise que les Hanlon-Lees expriment à travers la cruauté aliénante de leurs gestes « exaspérés comme des vers coupés[39]. »

Conclusion

Le théâtre, la littérature et les arts visuels fin-de-siècle ne manquent donc pas de témoigner d'un imaginaire lié à la vitesse et à ses enjeux de plus en plus troublants. Les gestes fugitifs de Guilbert, les danses accélérées de Fuller, les transformations illusoires de Fregoli, la brièveté des drames grandguignolesques et la convulsion des pantomimes des Hanlon-Lees peuvent être considérés comme les signes d'une dramaturgie qui non seulement prône la vitesse sous un double point de vue, thématique et esthétique, mais

qui décèle le malaise aliénant de la société moderne. En effet, ces spectacles révèlent, par là même, un aspect perturbant de l'imaginaire lié à la vitesse, qui se fait de plus en plus manifeste. La séduction des gestes en fuite de Guilbert, l'hypnotisme des danses accélérées de Fuller, la frénésie hallucinée des transformations de Fregoli associées aux projections cinématographiques, le choc troublant du montage rapide des drames grandguignolesques et le jeu hystérique des pantomimes des Hanlon-Lees s'avèrent être les points culminants d'un parcours, qui marque une amplification au sein de l'imaginaire de la vitesse fin-de-siècle. Ces spectacles de variétés mettent en évidence un décalage thématique et esthétique du mouvement accéléré au vertige aliénant et avouent ainsi l'obsession de l'homme moderne pour la vitesse. Désormais il ne se contente plus d'être le nouveau Prométhée enfin muni du progrès scientifique, mais il rêve d'assujettir la vitesse et de devenir Mercure.

Bibliographie

Antona-Traversi, Camillo, *Théâtre de l'épouvante et du rire*, Paris, Librairie théâtrale, 1933.

Basch, Sophie, « Le Cirque en 1879. Les Hanlon-Lees dans la littérature », dans André Guyau et Sophie Marchal (dir.), *La Vie romantique*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2002, p. 7-36.

Caffin, Caroline, *Vaudeville*, NY, Mitchell Kennerley, 1914.

Caradec François et Jean Nohain, *Fregoli (1868-1936) : sa vie et ses secrets*, Paris, La Jeune Parque, 1968.

Caradec, François et Alain Weill, *Le Café-concert,* Paris, Hachette/Massin, 1980.

Claretie, Jules, *La Vie à Paris.1910*, Paris, Fasquelle, 1911.

Claretie, Jules, *La Vie à Paris.1881*, Paris, Havard, 1881.

Cosdon, Mark, « Prepping for Pantomime: The Hanlon Brothers' Fame and Tragedy 1863-1870 », *Theatre History Studies*, n° 20, juin 2000, p. 67-104.

Cosdon, Mark, « Serving the Pourpose Amply": The Hanlon Brothers' *Le Voyage en Suisse*», *Journal of American Drama*, n° 2, 2006, p. 71-100.

Cosdon, Mark, *The Hanlon brothers: from daredevil acrobatics to spectacle pantomime, 1833-1931*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2010.

Fregoli, Leopoldo, *Fregoli raccontato da Fregoli*, Milano, Rizzoli, 1936.

Fuller, Loïe*, Quinze ans de ma vie*, Paris, Librairie Félix Juven, 1908.

Fuller, Loïe, *Fifteen Years of a Dancer's Life*, London, Jenkins, 1913.

Gordon Mel, *The Grand Guignol. Theatre of Fear and Horror*, New York, Da Capo Press, 1997.

Lesclide, Richard, *Mémoires et pantomimes des Hanlon Lees*, Paris, Imprimerie de la Publicité, 1880.

Lista, Giovanni, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, Paris, Éditions Stock, 1994.

Lorde, André de, *Théâtre d'épouvante*, Paris, Fasquelle, 1909.

Mango, Lorenzo, « I manoscritti di The Art of the Theatre di Edward Gordon Craig », *Acting Archives Essays, Acting Archives Review Supplement*, n° 7, 2011.

Marinetti, Tommaso Filippo, «Il teatro di varietà. Manifesto futurista», *Lacerba*, 29 novembre 1913.

Mazzoleni, Elena, *Pierrot sur scène. Anthologie de pièces et pantomimes française du XIX*^{e} *siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

Mazzoleni, Elena, «Loïe Fuller: il fascino della luce»*, Elephant&Castle*, n° 8, 2013, pp. 5-27.

Mazzoleni, Elena, *« D'indicibles frissons de peur » : Alfredo Sainati et le Grand Guignol italien*, dans Franca Franchi et Pierre Glaudes (dir.), *Faire peur : aux limites du visible. 16 réflexions entre histoire, littérature et arts*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2019, pp. 142-157.

McKinven, John, *The Hanlon Brothers: their amazing acrobatics, pantomimes and stage spectacles*, Glenwood, Mayer Magic Books, 1998.

Pierron, Agnès « Les Grand-Guignols », *Biblioteca teatrale*, n° 30-31-32, avril-décembre 1993, pp. 187-191.

Pierron, Agnès (dir.), *Le Grand-Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, Laffont, 1995.

Possenti, Francesco, *I Teatri del primo Novecento*, Settimo Milanese, Orsa maggiore, 1987.

Rambaud, Patrick, *Les mirobolantes aventures de Fregoli racontées d'après ses mémoires et des témoins*, Paris, Bourin, 1991.

Rivière, François, Gabrielle Wittkop, *Grand-Guignol*, Paris, Veyrier, 1979.

Rusconi, Alex, *Fregoli*, Milan, Stampa alternartiva, 2011.

Simoni, Renato, *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, Milan, Treves, 1938.

Vesque, Marthe et Julie, *Journal. Les 23 carnets (1904-1947)*, Musée des civilisations Europe méditerranée – Mucem- Aix en Provence, (1913, côte 1-27).

Zola, Émile, *Le Naturalisme au théâtre. Les exemples et les théories*, Paris, Charpentier, 1881.

1 «Dinamismo di forma e di colore (movimento simultaneo di giocolieri, ballerine, ginnasti, cavallerizzi multicolori, cicloni spiralici di danzatori trottolanti sulle punte dei piedi)». «Il teatro di varietà. Manifesto futurista», *Lacerba,* 29 novembre 1913. Publié pour la première fois dans *Daily-Mail* du 21 novembre 1913. Les citations italiennes et anglaises sont traduites par l'auteure de l'article.

2 Edward Gordon Craig, *Manuscrit B*, *The Art of the Theatre*, f. 7, 1905.

3 *Cf.* Lorenzo Mango, « I manoscritti di *The Art of the Theatre* di Edward Gordon Craig », *Acting Archives Essays, Acting Archives Review Supplement*, n° 7, 2011. Quand il était encore à Londres, en 1903, Craig était un spectateur passionné du Théâtre des Variétés de Chelsea, où se produisaient, entre autres, Marie Lloyd et Albert Chevalier.

4 « She uses speech, sound, colour, line, actions, but she puts them to the lesser rather than to the greater use », *Ibidem*, p. 117.

5 « Her face showed an ever-changing picture, illuminating and interpreting her songs […] her sketches had something of the character of those of the modern cartoonist who suggests instead of drawing many of his most vital lines », Caroline Caffin, *Vaudeville*, New York, Mitchell Kennerley, 1914, p. 58-59.

6 *Cf.* entre autres Elena Mazzoleni, « Loïe Fuller: il fascino della luce »*, Elephant&Castle*, n° 8, 2013, p. 5-27.

7 Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, Paris, Éditions Stock, 1994, p. 119.

8 Les danses lumineuses évoquent aussi les pratiques d'hypnose très répandues à l'époque. *Cf.* Felicia McCarren, *Dance Pathologies*, Stanford, Stanford University Press, 1998.

9 Loïe Fuller, *Quinze ans de ma vie*, Paris, Librairie Félix Juven, 1908, p. 68-70.

10 *Cf.* Anna Maria Testaverde, *L'Horreur théâtrale aux limites du possible : les « illusionnismes de scène » entre XIXe et XXe siècles*, dans Franca Franchi et Pierre Glaudes (dir.), *Faire peur : aux limites du visible. 16 réflexions entre histoire, littérature et arts*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2019, p. 208-223.

11 *Cf.* Leopoldo Fregoli, *Fregoli raccontato da Fregoli*, Milan, Rizzoli, 1936.

12 Renato Simoni,« Fulmineità », dans *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, Milan, Treves,

1938, p. 176.

13 « Non già uno sparire illusorio entro di esse [figure] ma uno sgusciarci tra le mani e rimbalzare da sinistra quando l'avevamo veduto appiattirsi a destra, stringendo il tempo, accrescendo il numero di diversità, la prontezza, la brevità, l'incredulità delle sue trasformazioni, di mano in mano che il gioco scenico procedeva concitato e canoro, come se egli si infervorasse sempre di più, e lì per lì inventasse pittoresche follie, mettendo a soqquadro il guardaroba e il dietro scena. » *Ibidem*, p. 178.

14 Jules Claretie, *La Vie à Paris. 1910*, Paris, Fasquelle, 1911, p. 77-79.

15 « Fregoli è un caleidoscopio di tipi, è una quantità svariata, inesauribile di caratteri […] È un uomo solo, che fa tutto questo : un uomo solo che riesce a sembrare cento persone diverse con tale celerità, da poter svolgere delle piccole azioni sceniche che non soffrono affatto di sbalzi e di interruzioni, tanto che voi avete l'illusione che uno dei personaggi sia tuttora in scena mentre l'altro arriva allora: eppure, sono tutti e due la stessa persona! E quest'ultimo tien viva l'attenzione del pubblico, solo, solissimo, per tre ore, passando dalla farsetta alla scena musicale e dalla canzonetta alla danza serpentina, senza un minuto di riposo, senza tregua, senza che voi vi stanchiate, mai, senza che egli si stanchi, mai! » *Cf.* Alex Rusconi, *Fregoli, la biografia*, Rome, Stampa Alternativa, 2011, p. 111.

16 « Occhi imbambolati, orecchie piene di echi delle musiche più diverse e la testa zeppa di un'infinità di persone ». *Ibidem*, p. 71.

17 En 1897 Fregoli rencontre les frères Lumière à Lyon, au Théâtre des Célestins. Il achète un projecteur, qu'il rebaptise le Frégoligraphe, avec un droit d'exclusivité d'un ensemble de petits films. Le premier long métrage de Frégoli est dédié à Ermete Novelli et le second est interprété par Fregoli lui-même dans le rôle d'un prestidigitateur. Au même moment que Georges Méliès en France, Fregoli introduit le cinéma au théâtre.

18 À propos du Grand Guignol, voir Camillo Antona-Traversi, *Théâtre de l'épouvante et du rire*, Paris, Librairie théâtrale, 1933 ; Agnès Pierron (dir.), *Le Grand-Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, Laffont, 1995. Du côté italien, signalons Corrado Augias, *Teatro del Grand Guignol*, Turin, Einaudi, 1976 ; Carla Arduini, *Teatro sinistro. Storia del Grand Guignol in Italia*, Rome, Bulzoni, 2011 ; Elena Mazzoleni, *« D'indicibles frissons de peur » : Alfredo Sainati et le Grand Guignol italien,* dans Franca Franchi et Pierre Glaudes (dir), *Faire peur : aux limites du visible. 16 réflexions entre histoire, littérature et arts,* Cinisello Balsamo, Silvana, 2019, p. 142-157 et Francesco Ruchin, *Il paese delle oche*, Prato, Pentalinea, 2013.

19 André de Lorde, *Théâtre d'épouvante*, Paris, Fasquelle, 1909, p. 25.

20 *Ibid.*, p. 24.

21 « Perverse pleasure in seeing the daredevil stunts that the Hanlons presented on a nightly basis ». Mark Cosdon, *The Hanlon brothers: from daredevil acrobatics to*

spectacle pantomime, 1833-1931, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2010, p. 17.

22 Pour une étude approfondie sur les Hanlon-Lees voir Sophie Bash, *Le Cirque en 1879. Les Hanlon-Lees dans la littérature*, dans André Guyau et Sophie Marchal (dir.), *La Vie romantique*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2002, p. 7-36 ; Mark Cosdon, « Prepping for Pantomime : The Hanlon Brothers' Fame and Tragedy 1863-1870 », *Theatre History Studies*, n° 20, juin 2000, p. 67-104, *The Hanlons brothers : from daredevil acrobatics to spectacle pantomime,* cit. À propos de leur répertoire, voir Richard Lesclide, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees*, Paris, Imprimerie de la Publicité Reverchon et Vollet, 1879.

23 Marthe et Julie Vesque, *Journal. Les 23 carnets (1904-1947*), Musée des civilisations Europe méditerranée – Mucem, Aix en Provence, (1913, côte 1-27). Les frères Hanlon-Lees, Fred et William, sont en Europe, de 1910 à 1914, pour une dernière tournée.

24 Jules Claretie, *La Vie à Paris.1881*, Paris, Havard, 1881, vol. II, p. 358.

25 *Ibid.*

26 Théodore de Banville, *op. cit.*, p. 11.

27 Leurs pantomimes sont : *Les cascades du Diable, Le duel, Une soirée en habit noir, Viande et farine, Le dentiste, Le Frater du village, Pierrot menuisier, Pierrot terrible, Do mi sol do, Singes et baigneuses* et *Les quatre pipelettes.*

28 Ernest Molier est aussi l'auteur de volumes sur l'art équestre et sur l'élevage des chevaux, entre autres, *L'Équitation et le cheval* avec une préface de Paul Bourget (Paris, Lafitte, 1911). Pour une étude sur Molier voir Henri Le Roux, *Les Jeux du cirque et la vie foraine*, Paris, Plon, 1889 et le Baron de Vaux, *Écuyers et écuyères, histoire des cirques d'Europe (1680-1891),* Paris, Rothschild, 1893.

29 Les références bibliographiques au Nouveau Cirque sont rares et se mêlent à celles relatives au Cercle Funambulesque et aux théâtres boulevardiers.

30 Pour une étude sur la *féerie* voir, entre autres, Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes 1791-1864*, Paris, Champion, 2007.

31 Ce music-hall-cirque est inauguré le 29 février 1924 et dirigé, jusqu'à 1932, par Oscar Dufrenne et Henri Varna. Ils engagent les plus grandes attractions de l'époque, comme Maurice Chevalier, l'écuyère australienne May Wirth et le trapéziste androgyne Barbette. En 1932, l'Empire est transformé en cinéma attraction.

32 « The spectators seated below the athlete became vicarious participants in the thrill and danger of a trapeze demonstration ». Mark Cosdon, *The Hanlon brothers: from daredevil acrobatics to spectacle pantomime, 1833-1931*, *op. cit*., p. 19-20.

33 Jules Claretie, *La Vie à Paris.1881*, op. cit., p. 358.

34 Richard Lesclide, *op. cit.*, p. 178.

35 « The second act commences with one of the more startling scenic devices employed on the late-nineteenth-century stage: a cross-section of a full-sized Pullman train car. The locomotive appears to be rumbling down the tracks on its way to Switzerland. The wheels turn; the coach convulses as the tracks pass underneath; exhaust is emitted from an engine that appears to be just offstage, connected to the visible car. Upon closer inspection, the audience realizes that the car is divided into four compartments… », Marc Cosdon, *The Hanlon brother: from daredevil acrobatics to spectacle pantomime, 1833-1931*, *op. cit.*, p. 59.

36 Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples*, Paris, Charpentier, 1895, p. 333.

37 Richard Lesclide, *op. cit.*, p. 176.

38 Théodore de Banville, *op. cit.*, p. 18-19.

39 *Ibid.*, p. 11.