DÉROUTER LE REGARD : LES FRÈRES HANLON OU L'ART DE L'EXPLOSION

[Ariane Martinez](#)

L'Harmattan | « Études théâtrales »

2016/2 N° 65 | pages 211 à 226

ISSN 0778-8738

ISBN 9782806103512

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2016-2-page-211.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.

© L'Harmattan. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Dérouter le regard : les frères Hanlon ou l'art de l'explosion

DÈS LES ANNÉES 1850, le style singulier des mimes anglais fait couler l'encre des poètes et critiques français. Dans son article « De l'essence du rire », Baudelaire fait le récit d'une pantomime anglaise qu'il a vue aux Variétés, et qui n'y a reçu qu'un « triste accueil ». Il attribue cet insuccès au manque de cosmopolitisme des spectateurs : « Le public français n'aime guère être dépaycé, [...] et les déplacements d'horizons lui troublent la vue ». Lui-même a particulièrement été « frappé » par la violence de ce comique, son « vertige de l'hyperbole », et sa manière de générer « une ivresse de rire, quelque chose de terrible et d'irrésistible ». Baudelaire s'attarde tout particulièrement à narrer un « truc » qui constitue à ses yeux le clou du spectacle : le clown était guillotiné sur scène, sa tête « roulait avec bruit dans le trou du souffleur », « le disque saignant du cou » était clairement exhibé ; après quoi le décapité redressait son torse raccourci et, « mû par la monomanie irrésistible du vol », « la fourrait dans sa poche »¹. Moins enthousiaste que Baudelaire, Champfleury concède, dans *Souvenirs des Funambules*, que les Anglais compensent le manque de « raison » de leurs intrigues par le caractère frappant de leur « mise en scène ». Il voit en la pantomime anglaise « une immense mêlée, un roulis de coups de pied, une pluie de soufflets, un déluge de métamorphoses que rien ne nécessite, sinon l'occupation de l'œil »².

Quinze à vingt ans plus tard, au cours des années 1870-1880, le succès des frères Hanlon marque un pas en avant dans « le temps des spectacles purement oculaires »³. Mais ce pas en avant est aussi un pas de côté. Car les Hanlon, qui incarnent une certaine forme de modernité urbaine par leur fulgurance gestuelle, souvent comparée à l'électricité⁴, ont une capacité à dérouter le spectateur. Ces mimes-clowns-acrobates-jongleurs-cascadeurs initient le public français à une gymnastique visuelle particulière, reposant à la fois sur l'excitation et la frustration de la

Maître de conférences en arts du spectacle à l'Université Grenoble Alpes, Ariane Martinez est membre de l'UMR LITT&ARTS 5316. Ses recherches portent sur le geste à la croisée des arts du spectacle (*La Pantomime, théâtre en mineur 1880-1945*, Prix de thèse de l'Université Paris III-Sorbonne nouvelle, PSN, 2008), l'histoire et l'esthétique de la mise en scène (*La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos*

jours, coécrit avec Bénédicte Boisson et Alice Folco, PUF, 2015 ; *Graphies en scène*, codirigé avec Jean-Pierre Ryngaert, Editions théâtrales, 2010) et les relations entre texte et scène (*Le Vaudeville à la scène*, codirigé avec Violaine Heyraud, ELLUG, 2015). Elle a écrit plusieurs articles sur les Hanlon (dans *L'Altérité en spectacle*, *L'Annuaire théâtral* n. 46 et *Art Press* n. 24).

préhension visuelle. En effet, ils ne se contentent pas d'occuper l'œil et de satisfaire le plaisir du regard. Sollicitant l'attention du spectateur par des actions parallèles et des gestes explosifs, ils l'empêchent de fixer une image d'ensemble, et le mènent à une hilarité, signe de stupeur et d'impuissance consentie.

Hallucination et crise de la perception : les pantomimes des années 1870

Les Hanlon doivent leur virtuosité scénique à leur formation d'acrobates. D'origine irlandaise, nés en Angleterre, ils sont six frères de sang ou d'adoption⁵ et ont connu dès l'enfance un succès planétaire dans le domaine de l'acrobatie portée et du trapèze volant (technique inventée par Léotard), aux côtés de leur mentor John Lees, puis seuls, au sein de cirques et de music-halls. Ils se sont déjà produits à Paris en tant que gymnastes, durant l'Exposition universelle de 1867, et y ont été acclamés. Mais ce sont leurs pantomimes et leurs vaudevilles qui défraient la chronique dans la Ville Lumière⁶. La particularité de leurs premières pantomimes, telles que *Le Duel*, *Les Cascades du diable*, *Le Dentiste*, réside dans une dramaturgie onirique, reposant essentiellement sur des enchaînements gestuels et visuels. Elles empruntent au mode « hasardeux », « aléatoire », « ludique » et « a-narratif »⁷ de l'image, et anticipent à bien des égards sur le burlesque cinématographique. Dans cette dramaturgie du coq-à-l'âne, ou plutôt du marabout-bout-de-ficelle, où un geste en appelle un autre, l'histoire importe moins que chaque action ou chaque cascade, qui vaut à la fois pour la surprise qu'elle suscite en elle-même⁸, et pour la manière dont elle dérive incongrûment de la précédente. Coquelin Cadet note que « ça manque de lien, mais c'est d'une drôlerie épique ; [puis finit par ajouter que] ça manque aussi de raison »⁹. Hugues Le Roux, se plaçant dans la lignée de Baudelaire, souligne le fossé culturel qui sépare les mimes anglais des spectateurs français : « Cet art exotique bousculait toutes nos idées de logique, il était en opposition directe avec notre goût inné de la clarté, de la nuance »¹⁰.

La dimension parataxique de ces premières pantomimes pose en outre quelques problèmes historiographiques difficiles à résoudre, voire insolubles. En effet, si les Hanlon ont pris soin, à partir de 1880, de déposer aux États-Unis le copyright de leurs scénarii et de leurs trucs, et si on peut se référer aux textes des vaudevilles de Blum et Toché qu'ils ont joués¹¹, il est malaisé de saisir la trame et les effets de leurs premières pantomimes, celles représentées en France avant *Le Voyage en Suisse*, car les Hanlon ne les ont pas rédigées, et ont laissé à des critiques extérieurs, comme Richard Lesclide, le soin de les résumer¹². Or Lesclide ne cache pas qu'il a autant raconté qu'inventé les arguments de *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees*. Si on l'en croit, George Hanlon aurait même eu du mal à « reconnaître » ses propres pantomimes en les lisant, mais plutôt que de s'agacer de cette infidélité, il se serait réjoui de la « forme indécise »¹³ proposée par Lesclide. Heureusement, les comptes rendus de Lesclide ne sont pas les seuls et on peut parfois les comparer avec les récits de Coquelin pour en observer les convergences et les divergences. Mais lorsqu'on le fait, les écarts sont parfois frappants. Il en est ainsi de la fin de la pantomime *Le Duel*. Lesclide raconte qu'un taureau arrive sur scène pour encorner Pierrot. Ce tau-

reau est à ses yeux une « transformation mythique » du gendarme qui avait poursuivi Pierrot un peu plus tôt. Voici le final tel que Lesclide le narre :

« Le taureau divin se précipite; il enlève l'homme d'un coup de tête; le ciel s'ouvre; Pierrot y jaillit comme une fusée et tombe dans les bras de Henri IV et de Napoléon qui se promenaient aux Champs-Élysées – c'est un des plus beaux dénouements que j'aie vus au théâtre. »¹⁴

Reportons-nous au récit de cette même fin proposé par Coquelin cadet : « Le gendarme prend, heureusement, le taureau par la queue, et ils s'enfuient ensemble dans des espaces imaginaires. C'est de l'Edgar Poe à crever de rire »¹⁵. Force est de constater que, si l'ascension dans les airs subsiste, les personnages ainsi que leurs actions diffèrent d'une version à l'autre : ce n'est plus Pierrot qui est encorné, mais le gendarme qui prend le taureau par la queue. Quant à l'image anachronique des Champs-Élysées parcourus par Napoléon et Henri IV, on ne sait dans quelle mesure elle a réellement été figurée, puisque Coquelin cadet se contente d'évoquer « des espaces imaginaires ». Il n'est pas impossible que le scénario ait varié d'un soir sur l'autre; il est probable aussi que la mémoire de Coquelin et de Lesclide, comme toute mémoire, ait ajouté au tableau mouvant quelques touches personnelles, conscientes ou inconscientes. Qu'ont vu exactement les spectateurs de l'époque? La question reste en suspens.

En l'absence de traces matérielles, les incertitudes historiographiques pèsent sur ces premières pantomimes des années 1870 et nous obligent à tenir compte de leurs représentations mentales autant que de leurs représentations réelles. D'où la nécessité d'en passer, non seulement par le prisme d'une subjectivité, mais aussi par un style critique ou pictural, pour tenter d'approcher la gestualité si particulière des Hanlon. Car leurs pantomimes généraient des projections fantasmatiques de tous ordres. Elles faisaient travailler l'imaginaire des auteurs et des journalistes, suscitant tantôt la toute-puissance démiurgique (au point de leur inventer des gestes qu'ils n'accomplissaient pas), tantôt l'aveu d'impuissance. En effet, de nombreux témoignages font état d'un certain trouble de la perception suscité par les Hanlon, qui se traduit par une difficulté à raconter ce qui a été vu sur scène. Jules Jouy introduit sa critique de la pantomime *Le Dentiste* en ces termes :

« Essayons de vous narrer les principaux traits de cette épopée de la mâchoire, sans nous occuper de leur assaisonnement de gifles, taloches, sauts de carpe, et autres admirables clowneries. Autant vaudrait tenter de raconter une avalanche ou de décrire un coup de vent. »¹⁶

Mais c'est Théodore de Banville qui témoigne le mieux de la gymnastique visuelle effectuée par le spectateur pour suivre les mouvements des Hanlon, et de la stupéfaction presque hallucinatoire qu'ils produisent :

« Ils se choquent, se heurtent, se brisent, se cognent, tombent les uns sur les autres, montent sur les glaces et les dégringolent, ruissellent du faite 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 raccommoient, jaillissent et bariolent l'air ambiant, éperdus

comme les rouges, vertes, bleues, jaunes, violettes verroteries d'un kaléidoscope, et fatiguant la lumière du gaz, qui à les regarder s'interloque et ouvre des prunelles stupéfaites. »¹⁷

La rapidité d'exécution des Hanlon, leur propension à traverser autant la scène que les airs, le sentiment de surprise et d'impuissance qu'ils suscitent font qu'ils m'apparaissent comme des avant-coureurs de « la crise de la perception » qui est survenue dans les années 1880-1890, si l'on en croit Jonathan Crary. Ce dernier explique comment « les conceptions de la perception et de l'attention se sont transformées à la fin du XIX^e siècle, parallèlement à l'émergence de nouvelles techniques du spectacle, de l'affichage, de la projection, de l'attraction et de l'enregistrement »¹⁸. Il souligne que la spécificité de cette crise ne réside pas seulement dans la multiplication des « stimuli sensoriels » dans l'espace social, urbain et psychique, mais encore dans la manière très particulière dont la « culture du spectacle » a poussé les individus à « *habiter le temps* sur le mode de l'impuissance »¹⁹.

Il y a, dans certains dénouements des premières pantomimes des Hanlon, une profusion visuelle qui fait qu'on peut parler « d'anti-clou » du spectacle – non dans le sens où ils ne seraient pas spectaculaires, mais dans le sens où l'effet spectaculaire repose sur l'effervescence gestuelle et le foisonnement d'accessoires. Le principe du clou est de fixer l'attention sur un point précis à travers un tableau visuel ordonné, comme le font les apothéoses de la féerie. Or, si leurs trucs relèvent parfois du « clou » canalisant l'attention, les Hanlon se singularisent par leur façon de mettre la scène sens dessus dessous, et par leur capacité à disperser l'attention, laissant aux spectateurs l'impression de ne plus savoir où donner de la tête. Parmi ces dénouements en anti-clous, on peut citer celui du *Dentiste*, où un éclat d'obus projette en l'air une volée de légumes et de mannequins, ou encore celui de *Pierrot Menuisier*, où une averse de chatons tombe des cintres, chatons qui sont ensuite utilisés comme projectiles par les acteurs, séquence aboutissant à un « tohu-bohu indescriptible »²⁰. À la fin des *Cascades du Diable*, les Hanlon se livrent à l'exercice attendu de l'apothéose, mais c'est à la fois pour le parodier et le faire déraiper, en menaçant le public de lui faire tomber sur la tête une vieille femme suspendue dans les airs – vieille femme qui n'est autre qu'un Hanlon en jupon, probablement accroché à un trapèze²¹ :

« Arrivent des gens qui jouent à se casser des planches sur la tête. Pierrot veut en être. Il tape si fort que la maison d'en face est prise du *delirium tremens* et tombe en poussière. Ô joie! Ô péripétie inattendue! Que retrouve-t-on dans la maison écroulée? Arlequin et Colombine que l'on cherchait partout et qui répétaient le pas de Markowski.

Tout à coup le théâtre s'éclaire pour une apothéose : le diable paraît dans une gloire et *bénit* ses amis à grands coups de fourche. Tous les damnés rentrent en enfer, à l'exception de la comtesse de Pimbesche, qu'on jette à la tête des spectateurs et qui finit par monter au Paradis. »²²

Apocalypse, apothéose et échappée burlesque se succèdent à un rythme effréné. L'admiration du spectateur (associée au tableau vivant des féeries) cède le pas au rire mêlé de surprise – et à l'inquiétude pour son intégrité physique.

Trucs, décors défoncés et explosion visuelle : le vaudeville *Le Voyage en Suisse* (1879)

Les Hanlon sont à la fois des continuateurs et des innovateurs. Ils sont des continuateurs, en ce qu'ils portent à son paroxysme la violence de la pantomime anglaise, ses coups de poing, ses coups de pieds et ses cascades. De plus, ils utilisent à outrance les trucs, en premier lieu les trappes anglaises, qui permettent de faire disparaître les corps, mais aussi la décapitation en scène : dans le *Frater de village*, par exemple, un barbier fait irruption chez la fiancée qu'on lui a refusée, et rase les membres de la famille, ou leur coupe la tête, avant de la recoller à l'aide de pains à cacheter²³. Mais ces trucs traditionnels, les Hanlon les adaptent aux moyens de locomotion modernes, et y ajoutent des inventions de leur cru, grâce à leur virtuosité physique et leur inventivité scénographique. En témoigne ce passage du *Voyage en Suisse*, où le truc de la trappe insérée dans un wagon-lit conduit Bob (interprété par William Hanlon) à une course effrénée :

« (Bob essaie de mettre son chapeau à une patère trop élevée et ne cesse de sauter pour y arriver. Polisot qui est rentré depuis quelques instants dans le couloir le regarde faire)

POLISOT. — Ah ! mais dites-donc, vous, vous allez finir par enfoncer le plancher ! avec ça qu'il n'est pas très solide !

(Bob continue ses sauts, mais à un moment donné en effet le plancher s'ouvre et Bob tombe. Il est forcé de courir avec le chemin de fer pour le suivre, la moitié de son corps étant restée dans le wagon). »²⁴

Les Hanlon aiment à jouer sur la frontière entre le mécanique et le vivant, entre l'homme et l'objet. L'un de leurs trucs connus, qui a été consigné et commenté par Georges Moynet²⁵, consiste en un piano percé, dans lequel plonge un acrobate, tête la première²⁶. À observer cette image (ill.1 et ill. 2), on peut se demander lequel, du piano ou de l'homme, est le plus disloqué des deux. Est-ce le piano, dont la fonction musicale est complètement sapée par cette intrusion dans ses entrailles ? Est-ce l'homme, dont les membres sens dessus dessous paraissent éclatés dans l'espace ?

Les Hanlon doivent leur notoriété autant à ces trucs qu'à leur réputation de « défonceurs de conventions »²⁷, conventions sociales et conventions scéniques. Ils raillent – et font dérailler – les rites sociaux, en mettant à sac le plateau. C'est particulièrement frappant dans *Le Voyage en Suisse*, vaudeville écrit pour eux par Ernest Blum et Raoul Toché, joué pour la première fois au Théâtre des Variétés en 1879. L'action encadrante est assez conventionnelle et, comme le fait remarquer Zola, elle tend à « embourgeoiser »²⁸ la pantomime. Le jeune Polisot tente à tout prix d'éviter que le mariage ne soit consommé entre la cousine dont il est épris, Juliette, et un vieux pharmacien, Corgoloin. Polisot et son ami Des Eglisottes mettent des trublions à la poursuite des jeunes mariés pour entraver la nuit de noces, censée avoir lieu dans le train en route pour la Suisse. Ces trublions, ainsi que les deux domestiques anglais de Corgoloin, sont joués par des Hanlon, aux côtés d'acteurs parlants qui portent l'intrigue²⁹. Le but de ce spectacle à mi-chemin entre pantomime et vaudeville, entre drame gestuel et drame parlé, est bien, si l'on en croit Zola, de

« ménag[er] l'attention des spectateurs », et de leur permettre de « respirer »³⁰ entre les moments spectaculaires interprétés par les Hanlon. Ce moyen terme permet sans doute de satisfaire toutes les attentes, celle de la narration et celle de l'attraction. Les Hanlon y perdent la dimension onirique de leurs premières pantomimes, mais ils gagnent en consensus et en réalisme. Le vaudeville met un peu d'eau dans le vin capiteux de leurs premières pantomimes, si difficiles à suivre. Le spectacle est aussi pour eux l'occasion de concentrer les effets spectaculaires et les gags gestuels à des moments-clés. Le manuscrit de Blum et Toché est d'ailleurs clair sur ce point : certains jeux de scène y sont résumés dans les didascalies (parce qu'ils ont été conçus avec les Hanlon durant les répétitions), mais d'autres sont simplement mentionnés de manière elliptique et énigmatique, soit parce qu'ils appartiennent au répertoire rôdé des Hanlon, soit parce qu'ils auront à les régler seuls, la répartition des tâches étant clairement établie entre vaudevillistes et mimes³¹. On trouve par exemple des didascalies comme : « Scène des lits (pantomime à régler par M.M. Hanlon et Agoust) » (Acte II, tableau 2), « Cascades à régler » (fin de l'Acte II, tableau 3), ou encore « Pantomime » (Acte III, scène 6), sans qu'aucun détail ne soit donné sur les gestes accomplis durant ces passages.

Chaque acte du *Voyage en Suisse* comprend un effet spectaculaire dévastateur. À l'acte I, c'est une diligence, chargée de bagages et de passagers, qui s'abat au sol en « un tas informe et vertigineux »³² : « Les voyageurs qu'elle contient sont jetés pêle-mêle dans les décombres »³³. Dans le deuxième acte, un wagon-lit s'entr'ouvre en deux. Au troisième acte, enfin, un domestique fait sauter le plafond au picrate de potassium, et tombe sur des convives attablés :

« [(]³⁴Explosion formidable. Le plafond se brise et laisse tomber des débris de toutes sortes. Puis enfin Bob qui s'aplatit au milieu de la table, tenant toujours son bougeoir et qui pour ne pas être grondé montre que la bougie est éteinte. Tout le monde se lève et ramasse Bob qui n'a aucun mal. On emporte les morceaux de la table à la grande fureur de Corgoloin qui n'a pas fini de dîner. [] »³⁵

Malheureusement, les photographies de l'Atelier Nadar ne rendent pas compte de ces mouvements turbulents des corps et de l'éclatement des matériaux, parce qu'elles sont posées en studio et centrées sur la relation entre les acteurs, plus que sur l'interaction entre les mimes et leurs décors³⁶. Les jambes sont écartées, les pieds campés dans le sol, loin des mouvements d'ascension, de chute, de culbutes, de jonglerie propres aux Hanlon. L'une d'elles, néanmoins, évoque leur rapidité gestuelle doublée d'effronterie : le clown y jette le contenu d'un verre sur l'aubergiste (ill. 3). Il pourrait s'agir du détail (comme on le dit d'un tableau) ou du plan rapproché d'une séquence (pourrait-on dire par analogie avec le cinéma³⁷), où les mimes attablés se livrent à une gesticulation visant à perturber Corgoloin dans son repas. Mais, précisément, durant le spectacle, plusieurs actions se déroulent en parallèle, aboutissant à un tumulte général impossible à fixer (du regard, ou sur une photo) :

« [(]Bob a enlevé l'assiette de Corgoloin et lui a mis une assiette propre à la place. Au moment où il va se servir d'un nouveau nouveau [sic] plat, Agoust s'empare de cette assiette et se met à jongler avec la vaisselle. George prend une assiette et se met à jongler également. Cette rage gagne Alfred et Édouard. Pendant un instant, on ne voit plus que des objets voltigeant en l'air. Enfin Agoust prend le plat sur lequel est le poulet et le fait tourner sur le bout de son index. [] »

CORGOLOIN. – Mais ce n'est pas une table d'hôtes, c'est un cirque!

[() Pendant ce temps, John est électrisé par cet exemple et prend un plat de mauviettes sur le dressoir en vue de jongler avec. Mais malheureusement il renverse le plat et laisse tomber les mauviettes dans la poitrine d'Édouard qui pousse des cris. []

CORGOLOIN. – Qu'est-ce qu'il y a encore?

(John fait signe que ce n'est rien. Il prend une fourchette et plonge gravement dans la poitrine d'Édouard d'où il retire un à un les oiseaux qu'il remet dans le plat. Puis ne trouvant plus rien, il finit par sortir avec sa fourchette un sein qu'Édouard rentre pudiquement. Puis ce dernier envoie à John une gifle énorme qui le fait trébucher. Par suite de l'élan, John envoie son plat à la tête de George qui furieux le casse sur la tête d'Agoust. Tous les Hanlon se jettent les objets à la tête pendant que Corgoloin essaie de rétablir le calme et que Polisot profite du tumulte pour embrasser Juliette qui n'y comprend rien).

CORGOLOIN. – Mesdames! Messieurs! *(tout en parlant il se gare des éclaboussures).* »³⁸

On voit aisément comment le trouble de Corgoloin, interrompu dans son repas et réduit au rang de spectateur craintif, met en abyme la sidération du public et sa difficulté à suivre toutes les actions qui se jouent simultanément devant ses yeux.

Parmi les traces visuelles qui restent du *Voyage en Suisse*, les affiches et les caricatures témoignent mieux que les photographies de la frénésie gestuelle et des déflagrations caractéristiques de la pièce. C'est le cas d'une caricature extraite du *Journal amusant* (ill. 4). La profusion visuelle des spectacles des Hanlon y est traduite par la saturation de la page et la multiplicité des personnages représentés. En haut, la course-poursuite se transforme en vol plané. En bas, à droite, on reconnaît l'accident de l'acte I, avec l'omnibus renversé. En bas à gauche, les Hanlon sont représentés comme des « hommes-obus », attraction réputée à l'époque (qu'ils ne pratiquaient pas à ma connaissance, mais l'allusion à cette technique est révélatrice de leurs mouvements fulgurants). La légende est toute aussi intéressante que le dessin. Voici comment elle s'achève :

« La pièce n'est qu'une longue explosion – Au premier acte, explosion du cheval de l'omnibus ; au deuxième, explosion de la locomotive ; au troisième, explosion du picrate de potasse. Tout finit par une explosion de rires dans la salle. »³⁹

Si « l'explosion de rire » est un élément topique de la critique fin-de-siècle, particulièrement celle portant sur le vaudeville, le fait que cette hilarité soit déclenchée par une explosion visuelle est notable. Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman consacre un chapitre au jeu de *Fort-Da* décrit par Freud. Ce jeu de la bobine, qui permet à l'enfant de jouer sur l'absence et la présence, la perte et la maîtrise, Didi-Huberman en fait une « dialectique du visuel ». Le rire constitue l'une des manifestations physiques de cette dialectique.

« Ainsi, lorsque nous 'étouffons' ou 'crevons' de rire, lorsque nous rions 'à ventre déboutonné' ou 'comme des dératés', lorsque nous nous tenons les côtes jusqu'à nous tordre par saccades, nous faisons par les éclats dynamiques d'un rire insensé ce que l'enfant produit aussi dans son jeu : nous délivrons les images. Elles s'échappent de nous comme feux d'artifice, nous tentons de jongler avec, de

les manier. Mais elles nous échappent toujours, reviennent, se laissent un instant maîtriser et s'en vont à nouveau, puis, toujours, retombent. Comme la bobine du *Fort-Da* a bien dû le faire à un moment ou à un autre »⁴⁰.

S'écartant légèrement de l'analyse freudienne, qui insiste sur le plaisir du jeu⁴¹, Didi-Huberman met l'accent sur le rire de l'enfant, manifestation d'un trouble qui précède ou excède le plaisir de la maîtrise. Le fou rire suscité par les Hanlon auprès du public parisien de la fin de siècle est de ceux-là. Par leurs gestes incongrus, par leurs explosions visuelles, les clowns réussissent à la fois à répondre à une attente et à la surprendre. Les spectateurs, s'ils parviennent à percevoir un instant les ficelles d'une séquence, y renoncent ensuite, se laissant dépasser par le foisonnement d'actes burlesques et destructeurs. Comme le souligne justement Moynet, un truc n'est réussi que lorsque la modification qui s'opère sous les yeux des spectateurs est « inattendue » : « Il importe, également, que les moyens employés pour obtenir les modifications soient aussi dissimulés que possible. Lorsque le truc est grossier et que l'on aperçoit les fils des manœuvres, le spectateur s'écrie, désappointé : 'on voit les ficelles !' »⁴². Les mérites des pantomimes anglaises, et des clowns d'outre-Manche, résident précisément dans « la rapidité vertigineuse avec laquelle elles sont menées. Il ne faut pas que le public ait le temps d'attacher une attention soutenue sur un point quelconque du décor »⁴³. Mais l'hilarité mêlée de stupeur que suscitent les Hanlon n'est pas uniquement due aux qualités attendues des clowns anglais (l'agilité acrobatique, le mouvement violent), ni même à la dimension spectaculaire de leurs scénographies, pas uniquement due au fait que les ficelles échappent au spectateur⁴⁴. Elle repose sur le va-et-vient entre ce qui était annoncé et ce qui est réalisé sur scène. Comme le souligne ingénieusement Banville, les Hanlon annoncent souvent leurs effets avant de les exécuter :

« Tout d'abord, d'un geste net, d'un clin d'œil spirituel, ils indiquent ce qu'ils vont faire, parce que tout véritable artiste dédaigne et repousse la surprise, comme un moyen grossier d'étonnement, et il faut qu'il étonne le spectateur, après l'avoir prévenu contre sa propre bienveillance, et après avoir éveillé en lui l'instinct critique. Puis, la chose annoncée, ils l'exécutent avec une perfection irréprochable, et les effets, les mouvements s'engendrent réciproquement, se répondent, naissent les uns des autres. »⁴⁵

Dans *Le Voyage en Suisse*, de même, les effets les plus célèbres (l'accident de train et l'explosion du plafond) sont maintes fois annoncés comme des menaces pesant sur les protagonistes, avant d'advenir. Bien que prévenue, l'attente des spectateurs se trouve dépassée. C'est ce va-et-vient entre effet d'annonce et surprise, entre distanciation et surenchère spectaculaire, qui caractérise le jeu si particulier des Hanlon. L'ingéniosité qu'ils déploient jusque dans leurs stratégies publicitaires – car ils sont aussi d'ahurissants entrepreneurs de spectacle – repose sur la même tactique du détournement de l'attention. Lesclide raconte une anecdote significative à cet égard : plutôt que d'avoir à payer de banales affiches (en outre hors de prix) pour promouvoir leur spectacle dans une ville américaine, William Hanlon invente « la réclame marchée »⁴⁶. Il met au point des bottes spéciales avec des timbres commerciaux à ressort sur les talons, et lance dans les rues de la ville des agents, qui à chaque pas, impriment sur le trottoir la phrase : « *Go see the Hanlon Lees !* ». Les Hanlon par-

viennent ainsi à brouiller les repères de l'espace urbain, incitant le quidam à baisser la tête, à voir son environnement sous un nouveau jour, et à s'interroger sur ceux qui ont su y imprégner leur marque. En cela aussi, ils font sortir les regards de leurs trajectoires habituelles.

Contrairement aux mimes anglais qui les avaient précédés, et dont Baudelaire avait constaté l'échec, la notoriété et le succès des Hanlon ont été immenses en France. Hugues Le Roux, témoin de l'époque, explique que c'est parce qu'ils ont su déclencher « le seul rire » dont le public français était capable « à ce moment-là, un rire sans gaieté, convulsif, plein d'épouvante »⁴⁷. Mark Cosdon note en outre une différence entre les commentaires critiques des Français et ceux des Américains : les uns mettent l'accent sur la subversion et la violence des Hanlon, les autres font d'eux le symbole d'un « plaisir insouciant »⁴⁸. On pourrait multiplier les hypothèses sur les raisons de ce grand écart. La première réside dans le décalage culturel : certains gestes, certaines images des mimes anglais ont pu paraître insensés aux Français, parce qu'ils n'en avaient pas les codes ou les références. C'est le cas par exemple de la pluie de chatons à la fin de *Pierrot Menuisier*, qui est en fait une mise en scène quasi littérale de l'expression anglaise *It's raining cats and dogs*⁴⁹. Ainsi, ce qui pour un Anglais ou un Américain pouvait relever du clin d'œil apparaissait en France comme un effet incongru. Mais cela n'est sans doute pas suffisant pour expliquer le fou rire inquiet qu'ils ont causé à Paris. Il semble plus pertinent d'insister sur le fait qu'ils ont dépassé l'attente spectaculaire du public français, et généré une sensation de perte des repères visuels, mais aussi rythmiques, qui anticipait sur la crise de la perception à venir. Leur geste singulier résidait à la fois dans le trop-plein et la trouée, et ce geste venait imprimer sa marque sur l'image scénique, perturber ses lignes, l'éclater et la creuser.

(1) Charles Baudelaire, « De l'essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques », *Critique d'Art*, in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 698-699. Cet article regroupe trois critiques d'art dont la première parut en 1855 dans *Le Portefeuille*, et les deux suivantes en 1857 dans *Le Présent*.

(2) Jules Champfleury, « La Pantomime à Londres, lettre à Théophile Gautier », in *Souvenirs des Funambules*, Paris, Michel Lévy frères, 1859, p. 168.

(3) Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 2^e série (1840-43), Leipzig, Édition Hetzel, Alphonse Durr, 1859, p. 175.

(4) Voir à ce sujet Ariane Martinez, « Afficher l'autre : Jules Chéret ou la familiarisation de l'étranger », in Nathalie Coutelet, Isabelle Moindrot (dir.), *L'Altérité en spectacle 1789-1918*, Rennes, PUR, 2015, p. 295-301.

(5) Thomas, George, William, Alfred et Edward sont nés au sein d'une famille d'acteurs ; Frederick a été adopté.

(6) Ils y créent *Fiamina* (Châtelet, 1870), *Le Duel*, *Les Cascades du diable*, *Une soirée en habits noirs* (Folies Bergère, 1878), *Viande et Farine*, *Le Dentiste* (Folies Bergère, 1879). *Le Voyage en Suisse*, vaudeville d'Ernest Blum et Raoul Toché, qu'ils jouent au Théâtre des Variétés en 1879, fait triomphe, et part en tournée en Europe et aux États-Unis. Dans cette période, *Fantasma* est créé aux États-Unis (1884). En 1885, ils reviennent aux Variétés pour un nouveau vaudeville signé Blum et Toché, *Le Naufrage de Monsieur Godet*, qui tourne moins que les deux succès précédents. La fin de leur carrière est concentrée sur le nouveau continent, avec notamment la création de *Superba* en 1891.

Pour plus de précisions sur les dates des spectacles et tournées des Hanlon, on pourra se reporter à la

chronologie détaillée établie par Mark Cosdon, disponible sur le site : http://www.suipress.com/downloads/excerpts/9780809329250_expt.pdf (page consultée le 19/03/2015).

On pourra aussi lire la monographie qu'il a rédigée sur les Hanlon : *The Hanlon Brothers : From Daredevil Acrobatics to Spectacle Pantomime, 1833-1931*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2009.

(7) Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^{ème} siècle*, Paris, José Corti, collection « Les Essais », 2001, p. 36.

(8) Lire à ce sujet le développement d'Arnaud Rykner sur le « zig, zag, paf ! » de la pantomime, expression empruntée au mime Tombre dans *Braves Gens* de Richepin (Cf. Arnaud Rykner, *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages* suivi de *Note sur le dispositif*, Paris, Orizons, 2014, p. 87).

(9) Coquelin cadet, *La Vie humoristique*, Paris, Paul Ollendorff, 1883, p. 207-208.

(10) Hugues Le Roux, *Les Jeux du cirque et de la vie foraine*, Paris, Plon, 1889, p. 215.

(11) Les manuscrits des deux vaudevilles de Blum et Toché, qui n'ont pas été publiés, sont consultables aux Archives nationales (carton F/18/811 pour *Le Voyage en Suisse* (1879) et carton F/18/812 pour *Le Naufrage de Monsieur Godet* (1885)). Je tiens à dire toute ma reconnaissance à Romain Piana, qui m'a aidée à retrouver certaines traces du parcours des Hanlon aux Archives nationales.

(12) En ce qui concerne les premières pantomimes jouées aux Folies Bergère, les manuscrits déposés à la Censure, rédigés probablement par le régisseur du théâtre, sont encore moins détaillés que les arguments de Lesclide et Coquelin cadet. Qui plus est, *Les Cascades du diable* est le seul qui corresponde aux titres répertoriés par Lesclide. Mais le carton F/18/1044 des Archives nationales (documents sur la programmation des Folies Bergère de 1875-1880 transmis à la Censure) comprend de nombreux arguments de pantomimes anglaises (sans mentionner les noms des artistes), dont certaines pourraient être les premières versions de pantomimes qu'ils ont par la suite développées ou intégrées dans des spectacles plus longs avec plusieurs tableaux.

(13) Richard Lesclide, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees*, préface de Théodore de Banville, gravures à l'eau forte de Frédéric Regamey, Paris, Chez tous les libraires, s. d. [1879], p. 103.

(14) *Ibid.*, p. 152.

(15) Coquelin cadet, *La Vie humoristique*, *op. cit.*, p. 208.

(16) Jules Jouy, « Folies Bergère », in *Tintamarre*, 2 février 1979, p. 6.

(17) Théodore de Banville, préface à Richard Lesclide, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees*, *op. cit.*, p. 11.

(18) Jonathan Crary, « Le Capitalisme comme crise permanente de l'attention », in Yves Citton (dir.), *L'Économie de l'attention, nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014, p. 37.

(19) *Ibid.*, p. 38.

(20) Richard Lesclide, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees*, *op. cit.*, p. 116.

(21) Les versions de Lesclide (*ibid.*, p. 141-142) et de Coquelin cadet (*op. cit.*, p. 208) concordent sur ce gag de la vieille femme jetée à la tête des spectateurs. Comme il est de coutume dans le burlesque anglais et américain, les Hanlon se travestissent souvent en femmes. Le gag de la vieille femme suspendue en l'air est l'un de leurs tours récurrents. On le retrouve par exemple à la fin de l'Acte II du *Voyage en Suisse*, avec une issue moins heureuse et plus réaliste pour le personnage : « Tous les voyageurs, en chemise, en bonnets de coton, en foulards, etc. courent, affolés. Bob et John ont été lancés sur des poteaux télégraphiques. Bob tient dans ses bras une vieille femme qu'il a sauvée et qui se débat. Elle veut s'échapper, il la retient par son jupon, mais à un moment le jupon lui reste dans les mains et la vieille tombe » (manuscrit conservé aux Archives nationales, carton F/18/811).

(22) Lesclide, *op. cit.*, p. 141-142.

(23) *Ibid.*, p. 111.

(24) *Le Voyage en Suisse*, acte II, scène 1 (manuscrit conservé aux Archives nationales, carton F/18/811).

(25) Georges Moynet, *Trucs et décors, explication raisonnée de tous les moyens employés pour produire les illusions théâtrales* (première édition : Paris, La Librairie illustrée, s.d. [1893]), Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 97 (piano truqué) et p. 99 (fig. 36 Coupe du piano).

(26) Cet effet gestuel et plastique a sans doute été utilisé à plusieurs reprises, notamment dans *Une soirée en habits noirs* et dans *Le Naufrage de Monsieur Godet*. Dans *Une soirée en habits noirs* : « [...] le piano ne va pas ; c'est qu'un monsieur est tombé dedans ; les jeunes filles veulent l'en retirer et plongent à leur tour dans la boîte jusqu'aux genoux, la tête en bas, ce qui est peu convenable » (Lesclide, *op. cit.*, p. 163). Dans *Le Naufrage de Monsieur Godet* : « Le pianiste continue ensuite son morceau, après avoir retiré ses gants avec bruit. Il s'anime, s'emballe et monte sur le tabouret. Crackson en profite pour lui donner un énorme coup de pied qui l'envoie dans le piano la tête la première. Le pianiste traverse le piano. Pendant que ses pieds remuent au-dessus, il se redresse dessous et continue à jouer. Dick et Tom l'entraînent » (*Le Naufrage de Monsieur Godet* ; acte II, tableau 2, vaudeville de Ernest Blum et Raoul Toché, créé au Théâtre des Variétés en 1885, manuscrit conservé aux Archives nationales, carton F/18/812).

(27) Paul Hugounet, *Mimes et Pierrots, notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1889, p. 191.

(28) Émile Zola, « La Pantomime », in *Du naturalisme au théâtre*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 328.

(29) Si on en croit le manuscrit de la pièce, les rôles mimés (avec quelques paroles d'anglais ou de français mal prononcé, dans la lignée des clowns anglais) étaient tenus lors de la création par William et Frederick Hanlon (qui jouaient Bob et John, les domestiques de Corgoloin), ainsi que par George Hanlon (Harry), Edouard Hanlon (Ned), Alfred Hanlon (Joe) et le clown français Agoust (Paddy). Selon les notes manuscrites d'Auguste Rondel, aux Variétés, en 1883 (donc quatre ans après la création

du spectacle), les rôles parlants étaient tenus par Christian (Des Eglisottes), Lassouche (Corgoloin), Didier (Polisot) et M^{lle} Baumaine (Juliette).

(30) *Ibid.*, p. 327-328.

(31) Ce travail de collaboration et de répartition des tâches est raconté par Arnold Mortier, « *Le Voyage en Suisse* », *Figaro*, n. 243, 31 août 1879, p. 3. Mortier précise d'ailleurs que dans ce vaudeville, les Hanlon se sont attachés à motiver leurs actions et à les faire apparaître proches de la vie réelle, contrairement à l'époque de leurs pantomimes, où un chemin de fer traversait, « sans que l'on ait jamais su pourquoi, leur concert endiable des Folies Bergère [allusion à la pantomime *Do mi sol do*] ».

(32) Théodore de Banville, cité par Richard Lesclide, *op. cit.*, p. 175.

(33) *Le Voyage en Suisse*, acte I, scène 6 (manuscrit conservé aux Archives nationales, carton F/18/811).

(34) Dans la version manuscrite de la pièce, certaines parenthèses introduisant ou clôturant les didascalies sont parfois omises. La rédaction les ajoute ici entre crochets.

(35) *Ibid.*, acte III, scène 6.

(36) Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, 4^o ICO-PER-27987. La pochette comprend deux portraits (photos tirées d'un journal et découpées), ainsi que six cartes postales signées des Ateliers Nadar, rue d'Anjou. Edward et Frederick Hanlon y figurent, soit tous deux, soit avec un tiers personnage, en train de boire, d'escamoter un flacon d'alcool ou un verre.

(37) Sur les relations entre pantomime, photographie et (pré-)cinéma, lire Arnaud Rykner, *Corps obscènes, pantomime, tableau vivant et autres images pas sages*, *op. cit.*

(38) *Le Voyage en Suisse*, acte III, scène 6 (manuscrit conservé aux Archives nationales, carton F/18/811).

(39) Feuille extraite du *Journal amusant* n. 1205, non datée [probablement parue le 4 octobre 1879], Recueil factice de programmes sur *Le Voyage en Suisse*, d'Ernest Blum et Raoul Toché, Collection Rondel, BNF, 4^o RF 38 405.

(40) Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992, p. 60.

(41) Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud insiste sur le plaisir de l'enfant à maîtriser la bobine (qui lui permet de dépasser par le jeu la frustration née de l'absence de la mère), mais il n'évoque pas le rire :

« Tel était le jeu complet : disparaître et revenir, ce dont, la plupart du temps, il ne nous était donné à voir que le premier acte, et celui-ci était inlassablement répété comme jeu à lui tout seul, bien que le plus grand plaisir fût indubitablement attaché au second acte ». Cf. Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, traduit de l'allemand par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy, Paris, PUF, 2010, p. 13. Le rire de l'enfant surgit quand la maîtrise n'est pas (encore) acquise et quand advient une chose qui échappe : on peut penser par exemple au rire des petits enfants quand on joue à « la petite bête qui monte, qui monte » et qu'on approche les doigts de leur cou, de manière à la fois prévisible et inattendue, parce que variée à l'infini (dans le rythme, les mouvements, les sons produits).

(42) Georges Moynet, *Trucs et décors, explication raisonnée de tous les moyens employés pour produire les illusions théâtrales*, *op. cit.*, p. 101.

(43) *Ibid.*, p. 108.

(44) Zola est le seul critique à se plaindre d'avoir vu les ficelles du truc du wagon-lit explosant à l'acte II, mais il souligne que sa publicité dans la presse l'a en quelque sorte desservi : « J'avoue, au second acte, n'aimer que médiocrement le truc du sleeping-car. Règle générale, toutes les fois qu'on fait du bruit à l'avance autour d'un truc qui doit passionner Paris, il est presque certain que le truc ratera. Le public arrive monté, croyant à une illusion absolue, et lorsqu'il voit les ficelles, comme dans le cas du sleeping-car, l'illusion ne se produit pas du tout, parce qu'on l'a rendu exigeant » (*op. cit.*, p. 330-331). De plus, cette déception est grandement compensée dans sa critique par les autres jeux de scène, et notamment la jonglerie folle de l'acte III.

(45) Théodore de Banville, *op. cit.*, p. 10.

(46) Richard Lesclide, *op. cit.*, p. 51.

(47) Hugues Le Roux, *op. cit.*, p. 215.

(48) Mark Cosdon, « *Le Voyage en Suisse* des frères Hanlon : performances de comédiens et comédies de la performance », in Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps, transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 116.

(49) Il se trouve par ailleurs que les anecdotes sur les pluies d'animaux (poissons, grenouilles, canards, etc.) ont été fréquentes dans la presse américaine au cours du XIX^e siècle. Ces anecdotes sont rapportées par Troy Taylor, « *Mysterious falls from the sky : it's raining fish and frogs* », 2002, extrait disponible en ligne à l'adresse : <http://www.prairieghosts.com/falls_sky.html> (page consultée le 09/04/2015).

III. 1 et 2 : Le piano truqué du *Naufrage de Monsieur Godet* (vaudeville de Ernest Blum et Raoul Toché, créé au Théâtre des Variétés en 1885, truc inventé par les frères Hanlon.)
Dessin de face et coupe de côté.

Georges Moynet, *Trucs et décors, explication raisonnée de tous les moyens employés pour produire les illusions théâtrales*, [Paris, La Librairie illustrée, s.d [1893]], Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 97 et p. 99.

III. 3 : Jeu de scène du verre renversé dans *Le Voyage en Suisse*,
vaudeville de Ernest Blum et Raoul Toché, 1879, acte III.

Carte postale des Ateliers Nadar.

© Bibliothèque nationale de France.

III. 4 : Caricature du vaudeville *Le Voyage en Suisse*, de Ernest Blum et Raoul Toché, 1879, extraite du *Journal amusant* n. 1205, non-datée [probablement le 4/10/1879], non-signée.

Recueil factice de programmes sur *Le Voyage en Suisse*, d'Ernest Blum et Raoul Toché, Collection Rondel, © Bibliothèque nationale de France.