



HAL
open science

Maurice Farina : mime, archiviste et collectionneur (1883-1943)

Pénélope Driant

► To cite this version:

Pénélope Driant. Maurice Farina : mime, archiviste et collectionneur (1883-1943). Sciences de l'Homme et Société. Ecole nationale des chartes, 2012. Français. hal-04131942

HAL Id: hal-04131942

<https://enc.hal.science/hal-04131942>

Submitted on 17 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉCOLE NATIONALE DES CHARTES

Pénélope Driant

Titulaire d'un master d'arts, lettres, langues
mention Études théâtrales

MAURICE FARINA
MIME, ARCHIVISTE ET COLLECTIONNEUR
(1883-1943)

TOME PREMIER

Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe
2012

À Dorian.

Photographie de couverture :

*photographie anonyme représentant Farina en Pierrot en 1914.
Fonds Farina, BnF, Arts du spectacle, Farina Manuscrits 370 (8), p. 62.*

Je tiens à remercier chaleureusement Béatrice Picon-Vallin, directeur de recherche au Centre National de la Recherche Scientifique, et Élisabeth Parinet, professeur à l'École nationale des chartes, d'avoir accepté de diriger cette étude, et de m'avoir prodigué leurs conseils avec une grande bienveillance.

Je souhaiterais aussi adresser ma sincère reconnaissance à Joël Huthwohl, directeur du Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale, qui m'a fait découvrir ce fonds si passionnant, et à Joëlle Garcia, chef du service Archives et Imprimés du même Département, qui m'a consacré beaucoup de temps, et grâce à qui j'ai pu travailler dans les meilleures conditions. Je les remercie également de la confiance qu'ils m'ont accordée pour la réalisation de l'inventaire.

Enfin, un grand merci à Benjamin, Anouk et Emmanuel.

Introduction

Le mime Farina

Celui-là est un simple, un sincère, un fervent.

Le voici. Regardez-le. Farina est long, long comme ces jours d'angoisse, de détresse où l'artiste solitaire et religieux doit gravir le calvaire pour créer de la vie et de la beauté. Il est maigre, osseux, tout droit, et d'une souplesse élastique. Il a la face tourmentée, ravagée, d'un Beethoven émacié, ou bien une allègre et naïve figure de Pierrot aux yeux bleus candides que surprennent le vice et l'infamie, quelquefois aussi un profil bossué, torturé, de démon. [...] Il a des cheveux prématurément blancs, de fortes mains de bon ouvrier. Et puis il a, ce Pierrot vrai et très peuple, délicieusement et terriblement, le feu sacré... [...] Par la nature comme par l'intelligence et la volonté, c'est un mime. [...] Ses étapes successives marquent des dates dans l'évolution d'un genre. À la glorieuse lignée de ses Pierrots réels et fantastiques, ivres de joie et de lumière, ou bien farouches et si douloureux, il joint toutes sortes de rôles d'une saisissante humanité. [...] Qu'il symbolise *La Glu* de Richepin, qu'il revienne au ballet avec la troupe de l'Opéra dans *Le Jaloux à l'épreuve*, qu'il succède à Footit dans le Bouffon des *Mille et une nuits*, qu'il figure inoubliablement à côté de Séverin l'épouvantable Mort-vivant de *'Chand d'habits*, Farina a de plus en plus mesuré ses forces, et c'est à la rénovation de la pantomime qu'il les consacre de tout son cœur. [...] Pour ma part, je demeure fidèle au verbe somptueux et sonore qui parvient à exprimer musicalement ou plastiquement tant de rares nuances du rêve et de l'idée. Mais je crois aussi à l'esthétique réalisée par l'expression ardente et profonde des émotions. [...] Si j'ai conscience d'accomplir un acte de justice en rendant hommage au mime Farina, qui lutte avec tant de courage et d'artistique piété pour la défense et l'illustration de la pantomime, c'est un honneur pour moi de célébrer un beau zèle, digne d'une si belle cause, sa mission et son apostolat.

Albert Keim¹

Farina fut « un fervent ». Son histoire est celle d'une lutte passionnée pour redonner à la pantomime une place d'honneur dans les arts français, alors qu'elle est en pleine éclipse. Certes dans les années 1880-1890, le Cercle Funambulesque lui avait insufflé un sang nouveau, remettant au goût du jour ses anciens canevas tout en la dotant d'un nouveau répertoire. Mais à l'orée du xx^e siècle, elle joue des coudes avec le cinéma dont les débuts passionnent le public, et avec la danse, que certains érigent en spectacle total et qui prend le

¹ CFM 370 (19) : texte inséré après la p. 163 de la première liasse. Albert Keim est l'auteur de plusieurs pantomimes jouées par Farina.

flambeau de la modernité.

Né à Paris en 1883, Jules Maurice Chevalier, dit Farina², débute sur les planches en 1899. Pendant les premières années du xx^e siècle, il joue dans diverses salles, au Petit Théâtre alors situé 43 boulevard de Clichy, dans les salles des fêtes de journaux ou de casinos, ou encore au Théâtre Déjazet, unique établissement rescapé de l'ancien boulevard du Crime. Très vite, il se consacre à la pantomime : c'est presque une mission que lui a confiée son professeur Lucien Gothi, l'auteur des principaux livrets de son premier répertoire³. Il se lance assez tôt dans un numéro qui lui vaut ses premiers succès et qu'il ne cessera d'inscrire à ses programmes : les *Chansons mimées*, genre dans lequel le compositeur Xavier Privas et le mime Georges Wague⁴ se sont déjà illustrés quelques années auparavant. Les paroles y sont à la fois chantées en coulisse et mimées sur scène. Farina choisit parfois des chansons anciennes, mais le plus souvent il crée des œuvres écrites pour lui par des chansonniers. Malgré le succès, il est vite confronté à d'importantes difficultés financières. En 1905, il s'engage comme membre du Théâtre aux armées lors des débuts de l'intervention de la Légion étrangère dans les confins algéro-marocains⁵. Après un passage au camp de Châlons, il part pour l'Algérie, où il joue au Poste de Forthassa-Gharbia, au sein de la 9^{ème} compagnie montée du 1^{er} régiment étranger, puis à Aïn-Sefra devant le 2^{ème} régiment des Chasseurs d'Afrique.

De retour à Paris en 1907, Farina s'agrège aux milieux artistiques des cabarets montmartrois. Il y fréquente des chansonniers comme Joseph Leroux et Georges Millandy⁶, et des dessinateurs comme Adolphe Willette⁷, auteur de plusieurs pantomimes dont Pierrot est le

2 Nom de scène qu'il s'est donné, qui évoque le blanc dont les mimes se recouvrent pour figurer Pierrot.

3 CFM (1), p. 32 : lettre datée du 16 décembre 1903, reproduite p. 116.

4 Sur Georges Wague : voir note 146 p. 49.

5 Cf. Pierre Soulié, « 1901-1935 : La Légion étrangère au Maroc », dans *Guerres mondiales et conflits contemporains, La Légion étrangère*, n°237, P.U.F., 2010.

6 Georges Millandy (1870-1964) dirige plusieurs soirées artistiques au Procope dans les années 1900, et fonde avec les deux chansonniers Marcel Legay et Xavier Privas le cabaret des Noctambules.

7 Adolphe Léon Willette (1857-1926) entre en 1875 à l'École des Beaux-Arts, et expose dès 1881 dans divers Salons. Il s'installe à Montmartre et devient l'un des dessinateurs les plus célèbres de la Butte, réalisant de nombreuses cartes postales, affiches, couvertures de livres, ainsi que des cartons de vitraux. Il participe, aux côtés de Rodolphe Salis et Émile Goudeau, à la création du Chat noir, qu'il orne d'une grande fresque intitulée *Parce Domine*, représentant les débordements festifs d'une farandole de Pierrots et de Colombines. Il décore d'autres cabarets montmartrois, comme la Cigale et le Moulin Rouge. Avec Maurice Neumont et Francisque Poulbot, il fonde la République de Montmartre en 1920. Il collabore à de nombreux journaux, et crée quelques publications comme *La Vache enragée* ou *Le Pierrot*. Adolphe Willette est aussi connu pour ses prises de position vigoureuses. Son nationalisme prononcé transparaît dans les dessins qu'il publie pendant la Première Guerre mondiale. Il s'était par ailleurs montré ouvertement antisémite durant les dernières années du XIX^e siècle : c'est la raison pour laquelle le square Willette, au pied du Sacré-Cœur, fut

protagoniste (*La Lettre, Pierrot jardinier*). Le 13 avril 1910, il organise au Théâtre de l'Athénée une « Grande Représentation en faveur de la Rénovation de la Pantomime ». Au programme : poèmes et contes mimés, pantomimes, « monomimes » de Félix Galipaux⁸, et *Les Sept péchés capitaux*, un « poème dramatique » écrit par Irénée Mauget. Pendant que Farina mime l'action sur scène aux côtés de plusieurs actrices, le poème est récité par le célèbre comédien Édouard de Max, que notre mime a rencontré au Théâtre du Pré Catelan en juillet 1908. Farina effectue ensuite plusieurs tournées en province. En 1912, il part pour New York : il y joue *Sésostra*, « mimodrame-opéra » de Léon Pavi et Henri Hirschmann, sur une chorégraphie du maître de ballet de l'Opéra de Paris Léo Staats. À plusieurs reprises, il se voit confier des rôles muets dans des pièces de théâtre, notamment dans *La Griffes*, drame en un acte de Jean Sartène créé en 1913, il joue le rôle d'un paralytique. Lorsqu'éclate la Première Guerre mondiale, Farina est en représentation aux Pays-Bas. Il s'engage alors comme volontaire, et participe à de nombreux combats sur le front. Dans la Somme, il est gravement blessé par yperite⁹ : il doit passer de nombreux mois en convalescence dans divers hôpitaux. Après l'Armistice, il tournera dans un film de Félix Léonnec, *Le Trésor de Kériolet*, aux côtés du champion de boxe Georges Carpentier.

L'année 1920 est un tournant dans sa carrière. Il reprend d'abord le rôle du Marchand d'habits dans la célèbre pantomime de Catulle Mendès, aux côtés du mime Séverin à l'Olympia¹⁰. Puis il obtient le rôle principal dans *L'Antre des Gnomes*, légende fantastique en un tableau de Georges Casella sur une chorégraphie de Robert Quinault, là encore à l'Olympia. Gabriel Grovlez a orchestré plusieurs *Préludes* de Debussy pour cette représentation. La presse, unanime, s'extasie de voir jouer « Debussy à l'Olympia », et salue cette tentative d'introduire une vraie prestation artistique dans un music-hall. Dans la salle se trouvent Georges Courteline, André Antoine, Tristan Tzara, Jean Cocteau, René Bizet, Roland Dorgelès, Jacques Hébertot, Colette¹¹... En 1922 à l'Opéra municipal de Montpellier, il joue l'un des deux Bouffons des *Mille et une nuits*, féerie en trois actes d'Adrien Caillard adaptée du livre de Maurice Verne. La pièce avait été créée deux ans auparavant par Firmin

débaptisé en 2004, et s'appelle désormais le square Louise Michel.

8 Dramaturge, romancier, comédien et humoriste français (1860-1931). Après de brillantes études au Conservatoire de Paris, Félix Galipaux fait carrière au Théâtre du Palais-Royal, puis au Théâtre de la Renaissance. Auteur de nombreuses pièces de boulevard, il écrit aussi plusieurs monologues. Il est engagé par le Cercle Funambulesque en 1888 : il y crée un « monomime » (terme de son invention) intitulé *Pour une Bouffée de tabac*.

9 Gaz moutarde utilisé pour la première fois à Ypres en juillet 1917.

10 Sur la pantomime *Chand d'habits* : cf. infra p. 97-98 et 157-158. Sur Séverin : voir note 57 p. 29.

11 CFM (10), p. 30-33 : articles de Louis Laloy, Max Viterbo et Armory parus le 4 juillet 1920 dans *Comœdia*.

Gémier aux Champs-Élysées. C'est la première participation de Farina à une grosse production : la troupe transporte 200 costumes peints à la main. Durant l'année 1923, il est intégré à la troupe de l'Opéra de Paris, avec laquelle il joue dans deux ballets-pantomimes aux côtés des danseurs Camille Bos et Gustave Ricaux.

Les représentations qu'il donne au Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes à Paris en 1925 constituent l'apogée de sa carrière. Avec sa troupe, il conçoit tout un ensemble de spectacles pour montrer la diversité des utilisations possibles de l'art mimique : il allie l'univers du Pierrot traditionnel à des créations plus modernes, et passe de la tragédie mimée à la farce burlesque. Son succès lui permet d'obtenir le patronage officiel du directeur des Beaux-Arts, Paul Léon. Mais malgré plusieurs tentatives, il ne parvient pas à obtenir une salle permanente. L'année 1927 est celle de ses trois dernières grandes apparitions sur scène. Au cours du premier spectacle organisé par le cercle artistique La Flûte de Pan à Bruxelles, il joue à la fois ses *Chansons mimées*, une pantomime de Fernand Beissier intitulée *Saint-Pierrot*, et une pièce masquée d'Albert Keim conçue sur les canevas traditionnels de la *commedia dell'arte*, *Isabelle ou le mari coupable*. Puis, au Gaumont Palace, il paraît dans une adaptation scénique de la *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns. Enfin, il participe à la soirée d'adieux du mime Thalès¹² au Théâtre de la Porte Saint-Martin. En janvier 1928, son état de santé se détériore brutalement : il tombe gravement malade des suites des bombardements au gaz moutarde dont il avait été victime lors de la Première Guerre mondiale. Sur les conseils de son médecin, il déménage d'urgence vers le soleil de la côte d'azur et s'installe avec sa femme à Mandelieu-la-Napoule, dans les Alpes-Maritimes. Il ne remontera sur les planches qu'en 1932, à l'occasion des Fêtes données à Grasse pour le Bicentenaire de la naissance du peintre Fragonard. Puis il quitte définitivement la scène. Il décide alors de se consacrer à la mise en forme d'un immense ensemble documentaire qu'il avait constitué sur son art tout au long de sa carrière.

Farina considérait la défense de la pantomime comme « son apostolat ». Il a voué sa vie à cet art en déclin. « Pierrot est-il mort et avec lui cet art admirable que l'on nomme la Pantomime¹³ ? », s'interroge Rouzier-Dorcières dans un article de *Comœdia* le 4 janvier 1908. « La Pantomime se meurt. On veut tenter de la faire revivre¹⁴ », titre un article paru le 10 avril

12 Sur Thalès : voir p. 172.

13 CFM (3), p. 13-16.

14 CFM (16), p. 23.

1910 dans *La Liberté*. Et encore en 1930, lors de la disparition du mime Séverin, Gustave Fréjaville décrit un « art [...] qui semble s'éteindre avec lui et dont il aura été sans doute le dernier maître¹⁵ ». La première moitié du xx^e siècle est une période de creux pour cet art du silence. Entre la brillante époque des Funambules¹⁶, où le tout-Paris va voir Jean-Gaspard Deburau, le fameux « Baptiste » immortalisé à l'écran par Jean-Louis Barrault dans *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné, et la relève d'Étienne Decroux puis de son élève Marcel Marceau, aucun nom de mime n'est d'ailleurs passé à la postérité. Dans les années 1880-1890, la pantomime s'était pourtant vue remise à l'honneur par le Cercle Funambulesque¹⁷. Créé par un groupe d'artistes ayant pour double ambition de reprendre certains livrets des Funambules et de doter l'art du geste de nouveaux auteurs, le Cercle avait obtenu un certain succès dans les salles parisiennes. L'école marseillaise produisait aussi des mimes devenus célèbres au tournant du siècle, comme Thalès et Séverin. Enfin, c'est durant ces années que la France découvre la pantomime anglaise, grâce à la tournée triomphale des frères Hanlon-Lees¹⁸, ces clowns acrobates qui émerveillèrent à la fois Zola et Huysmans. Farina se situe dans l'exact intervalle entre ce renouveau temporaire de la fin du xix^e siècle et la révolution apportée par Étienne Decroux dans les années 1931-1933, lorsqu'il expérimente aux côtés de Jean-Louis Barrault, à l'École de l'Atelier, une nouvelle « grammaire » d'art gestuel qui deviendra le mime corporel¹⁹. La pantomime est alors non seulement cantonnée dans l'univers des music-

15 CFM (10), article glissé entre les p. 132 et 133.

16 Ouvert en 1816 sur le boulevard du Temple, ce théâtre fut démoli en 1862 lors des travaux d'agrandissement de la place de la République.

17 Le Cercle Funambulesque, fondé en mars 1888 par Raoul de Najac, Félix et Eugène Larcher, Fernand Beissier et Paul Margueritte, sera dissout en 1896. À son sujet, on peut consulter les ouvrages suivants : *Cercle Funambulesque, activités, répertoire, articles de presse, programmes*, [1888-1895], recueil factice de documents, disponible à la Bibliothèque nationale de France, Collection Rondel, cote RO 11539 ; Félix Larcher et Paul Hugounet, *Les Soirées funambulesques, notes et documents inédits pour servir à l'Histoire de la pantomime*, préface de Francisque Sarcey, Paris, Ernest Kolb, [1891], ouvrage dont la bibliothèque de Farina contient un exemplaire truffé de nombreux documents, cote Rofa 205 ; Ariane Martinez, *La pantomime, théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 108-123. Enfin, Frédérique Lansac consacre depuis 2004 un doctorat au Cercle Funambulesque, sous la direction d'Arnaud Rykner, à l'Université de Toulouse.

18 Troupe anglaise qui se produisit de 1846 aux années 1900, faisant de nombreuses tournées aux États-Unis et en Europe. À leur sujet, on peut renvoyer à l'étude de Mark Cosdon, « *Le voyage en Suisse des frères Hanlon : performances de comédiens et comédie de la performance* », dans *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, ouvrage collectif paru sous la direction d'Arnaud Rykner, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

19 Voir à ce sujet : Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972 ; Étienne Decroux, *Paroles sur le mime* (1963), nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Librairie théâtrale, 1994 ; Patrick Pezin (éd.), *Étienne Decroux, mime corporel, textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens, 2003 ; Yves Lorelle, *L'Expression corporelle, du mime sacré au mime de théâtre*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, « Dionysos », 1974 ; Ariane Martinez, *La pantomime, théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 232-242.

halls, où elle se compromet parfois avec les tout premiers strip-tease²⁰, mais elle est surtout une pratique artistique fondamentalement remise en question. À l'heure où plusieurs librettistes, chorégraphes, plasticiens et danseurs s'attachent à faire de la danse un art profondément renouvelé, la pantomime classique paraît bien surannée. Les nouvelles réflexions théoriques qui promeuvent la libération du corps et la recherche du mouvement naturel vont aussi à l'encontre de la gestuelle codifiée et conventionnelle pratiquée par de nombreux mimes. Isadora Duncan écrit ainsi dans ses mémoires :

La pantomime ne m'a jamais paru un art. Le mouvement est une expression lyrique des sentiments qui n'a rien à faire avec les paroles, et dans la pantomime, on substitue les gestes aux paroles, si bien que ce n'est plus ni l'art du danseur ni celui de l'acteur, mais le genre demeure à mi-chemin, désespérément stérile. [...] Quand on me dit que je devais [...] montrer du doigt pour dire « vous », mettre ma main sur le cœur pour dire « amour », et me frapper violemment la poitrine pour dire « moi », tout cela me parut d'un ridicule achevé. [...] J'ai toujours eu envie de dire à la pantomime : « Si vous voulez parler, pourquoi ne parlez-vous pas²¹ ? »

D'autre part, le succès croissant du cinématographe met en péril les représentations de pantomime, et révèle au grand jour combien elle peut être perçue comme un genre inabouti. André Antoine, qui avait mis en scène quelques pantomimes au Théâtre Libre dans les années 1890²², déclare dans *Le Journal* du 10 novembre 1926 :

Résurrection de la pantomime ! C'est probablement la réapparition du *Deburau* de Sacha Guitry, qui a ramené, ces temps-ci, l'attention vers la pantomime ; on a même parlé de quelques essais en préparation. Oui, évidemment, de temps à autre, des regrets mélancoliques s'élèvent vers un art charmant, dont nous vîmes une éclatante, mais éphémère, résurrection il y a quelques vingt-cinq ans. [...] Hélas ! Il ne semble pas que les circonstances soient aussi favorables, car il s'est produit, depuis cette heureuse période, un événement capital, un autre art muet, dont le cinéma a réalisé, semble-t-il, la formule définitive. Pour faire renaître celui illustré par Deburau, un interprète de génie est indispensable, et c'est à l'écran que Charlot, l'héritier de notre Pierrot, a réservé le sien. Du reste, MM. Georges Wague et Paul Franck²³ [...] n'y croient plus eux-mêmes. Même M. Paul Franck confessait, à ce propos, qu'au fond, il n'avait jamais cru à la fortune définitive du genre, qui lui parut toujours un art incomplet – et ce qui lui manquait n'a-t-il pas été depuis apporté par le cinéma²⁴ ?

20 Inaugurée par la pantomime *Le Coucher d'Yvette* en 1894 au Concert Lisbonne, cette mode perdue au cours du début du siècle, profitant d'une censure qui ne concerne que les textes dialogués. Colette y participe avec son fameux déshabillé dans *La Chair*, mimodrame de Georges Wague et Léon Lambert créé en 1907 et représenté plus de cent fois.

21 Isadora Duncan, *Ma Vie*, Paris, Gallimard, 1932, p. 33-35, cité par Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 159.

22 *Pierrot assassin de sa femme* de Paul Margueritte, le 23 mars 1888, puis *Amants éternels* d'André Corneau et Henry Gerbault, les 26 et 27 décembre 1893.

23 Sur Paul Franck : voir note 346 p. 91.

24 CFM (19), p. 142.

À la fois habité par la passion de son art et poussé par le besoin de pallier le déclin de la pantomime par l'accumulation de témoignages sur sa pratique, conscient du caractère inédit de son entreprise et porté par un réel tempérament de collectionneur, Farina s'est employé, durant toute sa carrière, à rassembler une très riche collection.

Cette collection se compose de quatre ensembles. D'abord une trentaine de liasses contenant à la fois ses propres archives (les programmes de ses spectacles, les articles le concernant, sa correspondance...), et divers documents collectés sur la pantomime à son époque : articles de presse, illustrations, photographies et programmes.

Puis une importante bibliothèque qui compte près de 400 livres. Outre des ouvrages théoriques sur l'art du geste et des traités plus techniques comme les manuels de physiognomonie²⁵, de nombreux livres témoignent d'une volonté de remonter aux origines de la pantomime et de retracer son histoire à travers les siècles. Farina en possède plusieurs sur le théâtre antique, sur les comédiens italiens de l'Ancien Régime, sur le théâtre forain ou sur le carnaval. Il s'est efforcé de rassembler un très grand nombre d'anciens canevas de pantomimes, de ballets-féeries et d'arlequinades, datant des XVIII^e et XIX^e siècles. Parmi l'ensemble de ses ouvrages sur l'histoire des théâtres, ceux consacrés à l'ancien boulevard du Temple et au Théâtre des Funambules sont nettement prédominants. Il en possède aussi plusieurs sur l'histoire des cabarets, des cafés-concerts et des music-halls. Surtout, la bibliothèque de Farina nous montre combien il s'intéresse aux liens qui peuvent s'établir entre la pantomime à proprement parler, et d'autres pratiques artistiques : de nombreux livres concernent le jeu masqué, le théâtre asiatique, les marionnettes, les arts du cirque, et la danse. À côté de ses études concernant l'histoire de l'Opéra et la danse classique, Farina possède quelques recueils entièrement consacrés aux apôtres de la danse moderne comme Isadora Duncan, aux Ballets russes et aux Ballets suédois²⁶. Il a par ailleurs acquis trois biographies différentes de Charlie Chaplin²⁷, mime qu'il admire particulièrement et dont il est fier des succès sur le grand écran, considérant le personnage de Charlot comme un successeur de Pierrot (prenant le parti opposé de Séverin²⁸). Farina est parfaitement conscient des enjeux artistiques de son époque. Il fait de sa collection un lieu de dialogue et d'échange permanents

25 Méthode théorisée par Johann Kaspar Lavater, qui associe l'apparence physique d'une personne, en particulier les traits de son visage, à son caractère et son tempérament.

26 Rofa 237, 238, 239, 240, 242 et 247.

27 Rofa 305 (1) et (2), Rofa 306.

28 Rofa 323 (1) : Séverin, *L'Homme blanc, souvenirs d'un Pierrot*, Paris, Plon, 1929, p. 246-247.

entre les traditions dont la pantomime est l'héritière, et l'intérêt qu'elle peut trouver à se confronter aux évolutions des autres arts. Précisons pour finir que le théâtre classique est loin d'être absent de sa bibliothèque : il possède plusieurs biographies et mémoires de comédiens de l'Ancien Régime ou du XIX^e siècle, et de nombreuses études historiques sur le théâtre, en France comme à l'étranger. Sa bibliothèque a cette particularité qu'elle se double d'autres éléments appartenant à sa collection. En effet, notre mime a truffé un grand nombre de livres d'illustrations, d'aquarelles originales, de gravures, de lettres autographes, d'articles de presse ou de programmes, confiant à un relieur le soin d'assembler le tout selon des instructions précises. Il est allé jusqu'à découper des ouvrages anciens édités en petit format, afin d'insérer leur texte dans d'autres livres. Cette bibliothèque est donc extrêmement précieuse pour aborder la vision personnelle qu'il a de son art, tant il a imprégné ses livres de sa présence et de sa pensée.

Un troisième ensemble se compose d'environ cent quatre-vingts œuvres iconographiques de grand format, classées à part : dessins, aquarelles, gravures anciennes, peintures ou sculptures. Elles représentent tantôt Farina, tantôt d'autres mimes, formant une vaste galerie allant de Jean-Gaspard Debureau à Charlie Chaplin. Plusieurs immortalisent aussi certaines scènes des pantomimes jouées à l'époque glorieuse du Théâtre des Funambules ; de nombreuses gravures sont d'ailleurs des vues de l'ancien boulevard du Temple.

Enfin, Farina a intégré à sa collection divers objets. On trouve de nombreux masques, parmi lesquels dominent les personnages de la *commedia dell'arte*, mais aussi la canne de Frédéric Lemaître, ses lunettes, sa tabatière, et le bâton noué dont il se servait dans l'*Auberge des Adrets*²⁹ ! Farina les a sans doute trouvés chez un antiquaire : il a placé dans leur étui un certificat d'authenticité. En plus de le doter d'un lien symbolique avec cette icône du boulevard du Crime, ce « Talma des boulevards » à qui il vouait une grande admiration, la possession de ce type d'objets fétichisés confère à sa collection une dimension muséale.

D'autres mimes ont été collectionneurs. À l'époque de Farina, c'était le cas de Georges Wague. Mais le fonds Wague que conserve aujourd'hui la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris n'en garde aucune trace (il est uniquement composé de coupures de presse le concernant, et d'un carton de correspondance). En juillet 1920, le journal *Comœdia* publie cette lettre de Séverin, autre mime de la Belle Époque : « Je crois que vous avez la conviction, mon cher

29 Mélodrame de Benjamin Antier, Saint-Amand et Polyanthe, créé en 1823 et repris en 1832 au Théâtre de la Porte Saint-Martin, l'*Auberge des Adrets* est surtout connu pour la libre interprétation comique du personnage de Robert Macaire que fit Frédéric Lemaître lors de la première, à la stupéfaction des trois auteurs.

Farina, que la pantomime me passionnant depuis mon enfance, j'ai aussi recherché tous les documents, tous les livres qui en parlent, je crois en avoir toute la collection, cela d'ailleurs est à la portée de tout collectionneur³⁰ ». Mais aujourd'hui, rien ne reste de la documentation de Séverin. Plus récemment, on songe au mime Marceau, dont la collection fut malheureusement éparpillée en vente publique les 26 et 27 mai 2009 à Drouot.

Farina, lui, a tenu absolument à ce que sa collection soit léguée à une institution publique. Après son décès en 1943, sa veuve, Guina-Duret³¹, a pu réaliser son souhait. Déposée en 1947 à la bibliothèque de l'Arsenal, la collection fut adjointe au fonds Rondel (les cotes des livres de la bibliothèque de notre mime commencent par Rofa, pour Rondel-Farina). Puis, de même que les autres collections sur le théâtre, elle déménagea au Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, lors de sa création en 1976.

Aucun inventaire du fonds Farina n'était disponible en ligne sur le catalogue de la Bibliothèque nationale. Deux inventaires sommaires existent sur papier : un de la bibliothèque, un de l'iconographie de grand format ; ils seront bientôt intégrés au catalogue en ligne. En revanche, les archives du mime et les documents qu'il avait réunis sur la pantomime à son époque, conservés ensemble dans une vingtaine de boîtes, n'avaient jamais été inventoriés. Or ils sont une mine pour la recherche. Ils apportent des informations extrêmement précieuses sur l'histoire de la pantomime depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, période justement mise à l'honneur tout récemment par Ariane Martinez dans son livre publié à l'issue d'une thèse de doctorat, *La pantomime, théâtre en mineur, 1880-1945*³², ouvrage dont la parution fut providentielle pour notre recherche, tant il nous a permis d'avoir une bonne compréhension préalable du contexte dans lequel Farina se situe. Ces vingt boîtes contiennent de nombreux livrets manuscrits de pantomimes qui n'ont jamais été édités, et qui sont introuvables ailleurs. Elles comportent aussi beaucoup d'éléments sur l'évolution du personnage de Pierrot, qui permettraient sans doute à eux seuls de poursuivre l'étude réalisée par Jean de Palacio dans son magnifique ouvrage *Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque*³³. Qui plus est, leur portée dépasse largement le cadre de la pantomime. On y trouve des documents sur les milieux du cirque et du music-hall, sur les chansonniers de l'époque, sur l'histoire de Montmartre... et des archives inédites sur la

30 CFM (20), p. 50, 54 et 58 : article paru le 28 juillet 1920.

31 Geneviève Bertin de son vrai nom. Cf. infra note 71 p. 32.

32 Ariane Martinez, *La pantomime, théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

33 Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Paris, Librairie Séguier, 1990.

Première Guerre mondiale, tel le journal de bord d'un soldat allemand, que Farina avait trouvé dans un ravin sur le front et qu'il a inséré à sa collection³⁴ !

Ayant pris conscience de la richesse du fonds pour la recherche, dans des domaines aussi variés, nous avons entrepris de réaliser cet inventaire. Notre fichier sera progressivement intégré au catalogue en ligne « Archives et manuscrits » de la Bibliothèque nationale de France grâce à Joëlle Garcia, Chef du Service Archives et Imprimés du Département des Arts du spectacle : il deviendra alors un réel instrument de recherche, répondant aux mots-clés entrés par les navigateurs, grâce au système des balises. Nous avons choisi d'insérer tout de même une version intermédiaire de cet inventaire en annexe, sur un *CD-ROM* : elle montre le travail réalisé, donne une idée du contenu des boîtes et tient lieu d'un état des sources détaillé.

Nous espérons vivement que la présence de cette si importante collection sur le catalogue en ligne de la Bibliothèque nationale amènera d'autres chercheurs à s'y intéresser. Le fonds Farina offre de nombreux angles d'approches possibles, et nécessite de mobiliser les connaissances de spécialistes dans différents domaines si l'on veut en exploiter toute la richesse.

Cette étude se propose de montrer comment Farina a entrepris de défendre, à travers sa collection, cet art du silence auquel il a voué sa carrière.

Mais avant d'aborder sa collection, nous nous arrêterons d'abord sur ses archives, entendues dans une acception large, c'est-à-dire tous les documents ayant un rapport direct avec son activité : sa correspondance, les programmes de ses spectacles et les articles qui le concernent, bien sûr, mais aussi les manuscrits des pantomimes de son répertoire, écrits par différents auteurs, et parmi les œuvres iconographiques, celles qui le représentent ou qui sont liées à ses productions scéniques. Ces archives sont un exemple unique chez un praticien de l'art du geste. Nous avons voulu mettre en valeur leur originalité, analyser leurs particularités et interroger leur statut, en étudiant ce qu'elles nous apprennent des activités de Farina et en quoi elles sont représentatives de son métier, art éphémère s'il en est.

Nous verrons d'abord comment ce mime, qui n'a jamais écrit de journal ni de mémoires, a pourtant constitué un corpus tel qu'il nous offre un ambitieux témoignage sur sa carrière, en réunissant à son sujet tout cet ensemble de documents avec un désir d'exhaustivité étonnant.

Puis nous présenterons différentes catégories de documents qui nous renseignent à la

34 CFM (7), p. [12].

fois sur sa démarche mémorielle et sur la nature des liens qu'il entretenait avec ses propres archives.

Enfin, nous consacrerons un troisième chapitre aux œuvres iconographiques que contient cet ensemble. Analysées à la lumière des autres documents (articles, correspondance), ces œuvres permettent d'étudier plusieurs aspects des rapports qui se nouent entre l'art mimique et les autres arts que sont la photographie, le dessin, la peinture et la sculpture. Quelles sont les relations qui peuvent se tisser entre un mime et ses portraitistes peintres et sculpteurs ? Comment ces artistes plasticiens s'inspirent-ils de la pose d'un mime ? Quel usage professionnel un mime peut-il avoir des photographies ou des dessins qui le représentent ? Nous espérons que cette étude, qui prend appui spécifiquement sur le fonds Farina, pourra servir à des études plus générales sur le mime et les autres arts³⁵.

La suite de notre travail s'attachera à décrire la démarche adoptée par notre artiste pour constituer sa collection. À l'instar de ses archives, celle-ci naît avant tout chez lui d'un besoin personnel, associé à un vrai tempérament de collectionneur. Elle n'obéit donc pas toujours à des objectifs rationnels : certains éléments de la collection n'ont pas été conservés pour leur valeur documentaire, mais parce que Farina y était attaché de manière symbolique.

Néanmoins, nous tenterons de comprendre quelles motivations ont pu le pousser à conserver tous ces documents. Farina garde la trace de nombreuses représentations de pantomime, et pas uniquement de celles auxquelles il assiste en tant que spectateur : il apporte ainsi un témoignage du succès que le genre peut continuer à trouver, allant à l'encontre de la thématique récurrente d'un art « agonisant » dont la presse est le relais, sans toutefois l'occulter puisqu'il possède de nombreux articles qui débutent par ce sentiment pessimiste.

Il montre la diversité des approches de l'art mimique, et réunit l'ensemble documentaire le plus complet possible sur les mimes de son époque. Mais il conserve aussi des documents sur les différentes personnalités qui ont exprimé leur intérêt pour son art silencieux, du prince russe Nicolas Dimitrievitch Galitzine au comédien Édouard de Max.

Dans un autre chapitre, nous présenterons la très riche iconographie présente dans la collection : plusieurs dessins représentant Pierrot, réalisés par des artistes de son époque, mais aussi de nombreuses gravures anciennes témoignant de la valeur capitale que revêt pour lui

35 Petra Kolarova, une étudiante tchèque, prépare depuis 2009 un doctorat intitulé « La représentation de la pantomime dans les arts visuels en France (1880-1920) », sous la direction de Françoise Levailant, en Histoire de l'Art à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

tout document constituant un souvenir de l'ancien Théâtre des Funambules.

Nous évoquerons ensuite d'autres documents sans rapport direct avec la pantomime, mais qui montrent le contexte historique et culturel dans lequel elle joue son avenir lors de ce début de siècle : le mercantilisme des directeurs de théâtre, les malheurs de la guerre...

En étudiant la manière dont Farina a édifié cette collection, nous aurons évalué la diversité des éléments qui font sa richesse. Dès lors, nous pourrions nous demander si elle n'échaffaude pas un discours théorique sur la pantomime, voire son manifeste. Or il apparaîtra que cette collection contient l'expression de points de vue très opposés, que ce soit sur le mime à proprement parler ou sur ses démêlés avec la danse ou le cinéma. Tantôt l'art du geste est porté aux nues, décrit comme la forme d'expression la plus sincère des sentiments, comme un état prélangagier et originel permettant de manifester l'union entre l'âme et le corps ; tantôt il trouve sa seule justification par ses accointances avec le théâtre : la création d'une classe de pantomime au Conservatoire³⁶, qui suscite des réjouissances parmi de nombreux mimes, n'est pourtant destinée qu'à l'apprentissage des jeunes comédiens, et n'aura jamais l'ambition de former des mimes. Tantôt la pantomime est un art révolu qu'il faut ressusciter, tantôt elle passe pour la forme d'expression théâtrale la plus intemporelle. La collection de Farina confronte aussi certains textes qui voient en elle la possibilité d'un langage universel et accessible aux sourd-muets, à d'autres qui dénoncent son caractère fondamentalement hermétique. Par ailleurs, dans le débat qui oppose les mimes « logocentristes », dépositaires d'un héritage séculaire et praticiens d'un véritable alphabet gestuel, aux mimes « expressifs », qui reprochent aux premiers d'associer un geste à chaque mot au lieu de traduire directement les sentiments et les états d'âme³⁷, Farina ne s'est pas servi de sa collection pour exprimer sa propre position, puisque les deux camps s'y trouvent représentés. On rencontre aussi bien l'opinion d'un Georges Wague, pour qui la pantomime ne doit pas être conventionnelle, que celle d'un Séverin, pour qui la pantomime vit justement de ses conventions. Plus largement, la collection rend à la fois compte de l'idée que l'art du silence doit se nourrir de l'histoire et de la tradition et du fait qu'il faut radicalement le transformer et le moderniser. Puis l'on trouvera des jugements tout aussi contradictoires au sujet des relations qu'entretient le mime avec les autres arts que sont la danse et le cinéma. Il semblera alors évident que la collection n'a pas

36 Le projet naît en 1910 mais n'aboutit qu'en 1914. Georges Wague sera nommé professeur de cette classe durant plusieurs années.

37 Voir à ce sujet : Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 125-156.

pour objet de défendre une idéologie précise, qui serait celle de Farina.

Nous tenterons pourtant d'appréhender quelles sont les idées qu'il a pu souhaiter transmettre à travers cet assemblage de discours si disparates. Il semble d'abord qu'en faisant cohabiter les arguments des défenseurs de la pantomime traditionnelle et ceux de ses pourfendeurs, Farina se place en quelque sorte au-dessus du débat. Preuve en est qu'en tant qu'artiste, il professe autant son respect des traditions que son désir de modernité. Selon lui, la défense de la pantomime suppose à la fois la mise en valeur de l'héritage dont elle est la dépositaire, et l'expression de sa constante adaptation aux préoccupations contemporaines. Nous verrons aussi que cette collection permet à Farina de rattacher à son art certaines réflexions émises au sujet d'autres pratiques artistiques : à travers sa documentation, il entend bien montrer pourquoi la pantomime touche directement au cœur de questions essentielles, qui se posent pour toutes les formes de représentation. Enfin, dans notre dernier chapitre, nous comprendrons que l'idée de transmettre sa collection au patrimoine de son pays représentait pour lui un gage que la mémoire de la pantomime ne se perdrait pas, et servirait sa défense auprès des générations futures.

Présentation des sources

Nous avons consacré notre étude au fonds Farina du Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France. Ce fonds se divise en trois systèmes de cotation :

- Collection Farina Manuscrits 370 (1) à (20) : vingt boîtes composées d'un ensemble de liasses paginées, qui comportent ses propres archives (correspondance, articles, programmes) et divers documents collectés sur la pantomime à son époque (articles, manuscrits, partitions), ainsi que de nombreux dessins, quelques encres, et des peintures à l'huile, à la gouache ou à l'aquarelle. On rencontre aussi des ouvrages imprimés.

Pour alléger nos références, nous abrègerons la cote complète : CFM (1), p. 5 pour Collection Farina Manuscrits 370 (1), p. 5.

- Collection Farina Manuscrits 371-382 : vingt-et-unième boîte, contenant plusieurs manuscrits et tapuscrits, ainsi qu'un ensemble de cahiers reliés de la main du mime, où sont joints des documents anciens sur Jean-Gaspard Deburau.

L'inventaire de ces 21 boîtes constitue la dernière annexe, en *CD-ROM*.

- Collection Farina iconographie 1-197 : iconographie de grand format classée à part. Peintures, dessins, gravures, affiches, statuettes, moulages, et quelques masques et objets.

- ROFA 1-364 : bibliothèque composée de 458 volumes distincts (correspondant à 401 titres). Le catalogue thématique fait partie des annexes.

Nous avons aussi consulté le fonds Rondel du même Département, le fonds Georges Wague de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris et au Département des Manuscrits, les Papiers de Jehan Rictus qui contiennent quelques lettres de Farina (NAF 24547-24604).

Bibliographie

Études sur le fonds Farina :

GAUTHIER (Christophe), « Maurice Farina : le mime pour mémoire », dans *Mémoire en éveil, archives en création : le point de vue du théâtre et du cinéma* [colloque, Saint-Germain-la Blanche-Herbe, abbaye d'Ardenne, 2003], dir. Gérard-Denis Farcy et Vincent Amiel. Vic-la-Gardiole : L'Entretiens, 2006, p. 129-144.

HORN-MONVAL (Madeleine), « La Collection Farina, Bibliothèque de l'Arsenal (fonds Auguste Rondel) », dans *Revue d'histoire du théâtre, 1948-1949*. Paris : Société d'histoire du théâtre, 1949, p. 82-84.

LABORDE-BALEN (Christophe), *Le Fonds Farina du Département des Arts du spectacle de la BnF, étude de conservation préventive, quatre cas de restauration*, mémoire de l'Institut National du Patrimoine, Département des Arts graphiques, 2002.

Ouvrages sur l'histoire de la pantomime :

BANVILLE (Théodore de), « Deburau et les Funambules », in *L'Âme de Paris, nouveaux souvenirs*, Paris, G. Charpentier, 1890.

———« Les Anciens Funambules au Boulevard du Temple », dans *Le Journal pour tous* (janvier 1892).

BAUGÉ (Isabelle), *Pantomime, littérature, et arts visuels : crise de la représentation (1820-1880)*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Hamon, UFR de Littérature Française, Université Paris III, 1995.

BOULENGER DE RIVERY (Claude François Félix), *Recherches historiques et critiques sur quelques anciens spectacles, et particulièrement sur les mimes et les pantomimes avec notes*. Paris : Jacques Mérigot, 1751.

BROADBENT (R. J.), *A History of pantomime*. London : Simpkin Marshall, Hamilton, Kent and co, 1901.

CHAMPFLEURY (Jules), *Souvenirs des Funambules*. Paris : Michel Lévy frères, 1859.

DOBBELS (Daniel), *Le Silence des mimes blancs*. Bruxelles : la Maison d'à-côté, 2006.

DORCY (Jean), *À la Rencontre de la mime et des mimes Decroux, Barrault, Marceau*. Neuilly-sur-Seine : Les Cahiers de Danse et de Culture, 1958.

HUGOUNET (Paul), *Mimes et Pierrots, notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*. Paris : Fisbacher, 1889.

JANIN (Jules), *Deburau, histoire du théâtre à quatre sous, pour faire suite à l'histoire du Théâtre Français*. Paris : Charles Gosselin, 1832.

LAGRAVE (Henri), « La Pantomime à la foire, au Théâtre-Italien et aux Boulevards (1700-1789). Première approche : Historique du genre », in *Cahiers d'Histoire des Littératures romane* °3/4, 1979.

LARCHER (Félix) et HUGOUNET (Paul), *Les Soirées funambulesques, notes et documents inédits pour servir à l'Histoire de la pantomime*, préface de Francisque Sarcey, Paris, Ernest Kolb, [1891].

LORELLE (Yves), *L'Expression corporelle, du mime sacré au mime de théâtre*. Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1974.

LUST (Annette), *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond, Mimes, Actors, Pierrots and Clowns, a Chronicle of the Many Visages of Mime in the Theatre*. Lanham : Maryland ; London : The Scarecrow Press, 2000.

MARINIS (Marco de) (éd.), *Mimo e mimi, parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*. Firenze : La Casa Usher, 1980.

————— *Mimo e teatro nel novecento*. Firenze : La Casa Usher, 1993.

MARTINEZ (Ariane), *La pantomime, théâtre en mineur, 1880-1945*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

NAJAC (Raoul de), *Souvenirs d'un mime*. Paris : Émile-Paule, 1909.

PÉRICAUD (Louis), *Le Théâtre des Funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes depuis sa fondation, jusqu'à sa démolition*. Paris : Léon Sapin, 1897.

PÉZIN (Patrick) (éd.), *Étienne Decroux, mime corporel, textes, études et témoignages*. Saint Jean-de-Védas : L'Entretiens, 2003.

PICKERING (David), *Encyclopedia of pantomime*. Andover : Gale Research, 1993.

RÉMY (Tristan), *Jean-Gaspard Deburau (1796-1846)*, préface de Jean-Louis Barrault. Paris : L'Arche, 1954.

————— *Georges Wague, le mime de la Belle Époque*. Paris : Georges Girard, 1964.

————— « Pantomime et mime », in *Encyclopedia universalis*, Tome 15, Paris, Encyclopedia Universalis.

RYKNER (Arnaud), *L'Envers du théâtre, dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. Paris : José Corti, 1996.

SÉVERIN *L'Homme blanc, souvenirs d'un Pierrot*, introduction et notes de Gustave Fréjaville. Paris : Plon, 1929.

STOREY (Robert), *Pierrots on the Stage of Desire, Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime*. Princeton : Princeton University Press, 1985.

Ouvrages théoriques sur le mime :

- AUBERT (Charles), *L'Art mimique*, suivi d'un *Traité de la pantomime et du ballet*. Paris : E. Meuriot, 1901.
- BARONCELLI (Jacques de), *Pantomime, musique, cinéma*. Paris : Films Lumina, 1915.
- BARRAULT (Jean-Louis), « Propos sur la pantomime », in *Formes et couleurs*, tome IX – n° 5, 1947.
- BÉNARD (Charles), *La Mimique dans le système des Beaux-Arts*. Paris : Alcan éditeurs, 1889.
- BENHAÏM (Guy), *Le Mime corporel selon Étienne Decroux*, thèse de doctorat sous la direction de Jean Émelina, Études Théâtrales, Université de Nice Sophia Antipolis, 1992.
- BONDUELLE (Étienne), *Le Mime et la construction de l'illusion*, mémoire de maîtrise sous la direction de Monique Banu-Borie, Institut d'Études théâtrales, Université Paris III, 2000.
- CERCHIARI (Luigi), *Fisionomia et mimica*. Milano : Ulrico Hoepli, 1905.
- CUYER (Édouard), *La Mimique*. Paris : Octave Doin, 1902.
- DECROUX (Étienne), *Paroles sur le mime*, [1963], nouvelle édition revue et augmentée, préface d'André Veinstein. Paris : Librairie théâtrale, 1994.
- GIRAUDET (Alfred), *Mimique, physionomie et gestes, méthode pratique d'après le système de F. Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*. Paris : Librairies-imprimeries réunies, 1895.
- HACKS (Charles), *Le Geste*. Paris : Flammarion, 1892.
- HUGOUNET (Paul), *La Musique et la pantomime*. Paris : Ernest Kolb, [1892].
- LECOQ (Jacques) (éd.), *Le Théâtre du geste, mimes et acteurs*. Paris : Bordas, 1987.
- NAJAC (Raoul de), *Petit Traité de pantomime à l'usage des gens du monde*. Paris : A. Hennuyer, [1887].
- PINOK (Matho) et DECROUX (Maximilien), *Écrits sur la pantomime, mime, expression corporelle : origine et principaux moments d'évolution*. Paris, Théâtre École Mouvement et Pensée : 1975.
- PRÉVOST (Jean), *Polymnie ou les arts mimiques*. Paris : Émile Hazan, [1929].
- UDINE (Jean d'), *L'Art et le geste*. Paris : Félix Alcan, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1910.
- WAGUE (Georges), *La Pantomime moderne*, conférence prononcée le 19 janvier 1913 dans la salle de l'Université Populaire. Paris : Éditions de l'Université Populaire, 1913.

Première partie
Mémoires d'un mime

Chapitre I

Maurice Farina, mime-archiviste

Farina n'a sans doute pas décidé dès le début de sa carrière de conserver des documents le concernant dans le but précis de les archiver de façon ordonnée, et de les léguer à une institution publique. Il agit alors comme la plupart des artistes, amenés à conserver des documents attestant de leurs activités non seulement pour en garder le souvenir, mais aussi pour en témoigner auprès des directeurs de théâtres lorsqu'ils les contactent pour un engagement, auprès des auteurs et compositeurs lorsqu'ils sollicitent leur coopération, ou encore auprès des journalistes.

Des archives répondant à des besoins professionnels

De nombreux documents nous montrent que notre mime utilisait quotidiennement ses archives dans un but professionnel. Citons deux lettres qu'il envoie les 13 et 21 octobre 1925 à un impresario luxembourgeois, A. Welter, dans le but d'organiser une tournée de pantomime en Allemagne :

Cher Monsieur, je vous fais parvenir ci-joint quelques articles sur mon spectacle. Je vous serais très reconnaissant de bien vouloir me les retourner quand vous en aurez pris connaissance. Je vais vous envoyer également une de mes lithos artistiques de mes Chansons mimées. Je sais l'intérêt que l'on porte en Allemagne à la Pantomime et surtout à la Pantomime moderne³⁸. Et me tiens à votre disposition pour le cas où vous pourriez y organiser une tournée intéressante et fructueuse. J'ajoute que j'ai tous les décors et costumes. J'ai la conviction que l'on peut faire quelque chose de réellement important dans cet ordre d'idée³⁹.

Cher Monsieur, j'ai bien reçu votre lettre du 18 octobre. [...] Je vais étudier très sérieusement vos conditions et vous donnerai une réponse définitive. Je vous préviendrai quand mes spectacles recommenceront à Paris. Vous trouverez ci-joint deux programmes, deux nouveaux articles et deux affiches. Je vous ferai parvenir les photos dans un bref délai⁴⁰.

38 Cf. p. 133-139, et note 106 p. 41.

39 CFM (15), p. 218 : les archives de Farina contiennent plusieurs doubles des lettres qu'il envoie.

40 CFM (15), p. 219.

Le 20 janvier 1927, alors qu'il est programmé pour la première représentation du cercle artistique La Flûte de Pan à Bruxelles⁴¹, voici la lettre que lui adresse Lionel Wiener, un des membres chargés de la publicité : « Pourriez-vous m'envoyer par retour du courrier un exemplaire de *Comœdia* parlant de vos représentations, afin que j'en fasse un article immédiatement pour *L'Étoile belge*⁴² ? ».

Les exemples abondent. Mais s'il avait seulement gardé ses archives pour en faire un usage professionnel, Farina se serait sans doute débarrassé régulièrement des documents dont il n'avait plus besoin, comme la correspondance échangée avec ses collaborateurs au sujet de projets qui n'avaient pas abouti. Or tout au long de sa carrière, il s'est efforcé de constituer un ensemble d'archives le plus complet possible.

Une volonté d'exhaustivité

Dès ses débuts sur scène

Farina conserve, dès ses premiers spectacles, et de manière systématique, un nombre impressionnant de documents concernant son activité. Il semble que la première pantomime dans laquelle il apparaît soit une œuvre de Lucien Torlet, *Cœur de Pierrot*, donnée durant l'été 1901, au Petit Théâtre de Paris⁴³, spectacle dont il conserve une affiche⁴⁴. Puis à chaque étape de sa carrière, il continue de garder beaucoup d'archives, de toute nature. Un exemple significatif : au sujet des représentations de *Sésostra*, un mimodrame-opéra de Léon Pavi et Henri Hirschmann où il joue le rôle de Ramib en décembre 1911 à l'Apollo Théâtre de Bordeaux, Farina possède cinq articles de presse, deux photographies le représentant en costume, une reproduction de l'affiche du spectacle, un programme, un prospectus illustré qui présente la pièce et contient l'argument du mimodrame, un autre avec le plan du music-hall et le prix des places ; il a aussi les manuscrits des deux versions différentes de la pièce⁴⁵.

Certes, parfois, chaque document apporte un élément nouveau d'information, et c'est seulement le recoupement de l'ensemble des archives qui permet d'aborder l'événement

41 CFM (17), p. 85.

42 CFM 370 (17), p. 106.

43 Alors situé 43 boulevard de Clichy.

44 CFM 370 (1), p. 1.

45 L'ensemble de ces documents se trouvent dans la boîte 5 de la collection Farina.

concerné. Mais le plus souvent, on rencontre des documents redondants, qui n'apportent aucune connaissance supplémentaire sur son activité. Par exemple, à côté des articles qui commentent ses représentations, Farina conserve de simples coupures de presse qui ne font qu'annoncer le titre de ses pièces. En plus des programmes détaillés, il garde aussi des affiches qui annoncent simplement sa tournée, ou bien des cartons d'invitation qui ne précisent pas le contenu du spectacle. Lorsqu'il n'a pu garder l'affiche originale d'un spectacle, il se procure parfois sa reproduction photographique, alors qu'il possède déjà un programme du même spectacle (l'affiche n'apporte donc aucune information nouvelle)⁴⁶. Il lui arrive même de conserver deux programmes de la même représentation, alors que l'un est plus détaillé que l'autre : par exemple ceux de la soirée consacrée à la pantomime qui fut organisée le 13 avril 1912 au Théâtre des Célestins de Lyon⁴⁷, ou encore ceux de la soirée donnée à Chasseneuil au profit des Petites orphelines belges, à laquelle il participe le 29 avril 1917⁴⁸. Enfin, il possède parfois plusieurs manuscrits autographes d'une même pantomime sans qu'ils contiennent aucune différence : il garde deux manuscrits identiques des *Désespoirs de Pierrot*, chanson dont Gaston Perducat a écrit la musique sur des paroles de D. Caldine (il possède aussi la partition autographe⁴⁹), et deux autres de *Pierrot est vieux*, une « scénette-cantomime⁵⁰ » de Joseph Leroux et René Champigny, dont Eugène Vasseur a composé la musique⁵¹. Farina ne hiérarchise donc pas ses archives en fonction de la quantité d'information qu'elles contiennent.

Il n'établit pas non plus de hiérarchie qualitative. D'abord, il conserve le moindre croquis qui le représente ou qui est lié à l'un de ses spectacles, même s'il est insignifiant ou de qualité médiocre. Nous pouvons citer plusieurs exemples : deux croquis au crayon de la silhouette de son costume de Pierrot⁵², réalisés à la hâte par le peintre Giuseppe Cominetti⁵³ et restés complètement inachevés (fig. 1), une maquette que son ami Edmond Heuzé a dessinée pour son numéro des *Chansons mimées*⁵⁴, sur laquelle il manque la majorité des décors et qui

46 CFM (6), p. 87.

47 CFM (9), p. 83 et 85.

48 CFM (8), p. 53 et 55.

49 CFM (4), p. 218, 10 et 13.

50 Terme parfois employé pour une chanson mimée. On trouve aussi la mention « pantomime mêlée de chant ».

Le vocabulaire qui a trait à la pantomime est très varié et fluctuant : pantomime, mimodrame, saynète mimique, scène dramatique mimée, danse mimée, ballet-pantomime... Cette terminologie pourrait à elle seule être un objet d'étude ! Nous avons choisi de présenter les œuvres telles qu'elles le sont dans les programmes.

51 CFM (3), p. 49 et 50.

52 CFM (8), p. 48 bis.

53 Les peintres, dessinateurs ou sculpteurs simplement cités dans ce chapitre seront présentés dans le troisième chapitre.

54 CFM (15), p. 55.

ne renseigne en rien sur son projet scénographique, ou encore un croquis de Lucien Mainssieux mettant en scène les personnages principaux de *La Griffes*⁵⁵, drame de Jean Sartène. De facture assez grossière, ce croquis est beaucoup moins réussi que les autres dessins consacrés au même sujet, comme celui de Giuseppe Cominetti⁵⁶ (fig. 2 et 3). Toutefois, Farina a pu conserver cette œuvre pour la simple raison qu'elle était réalisée par un peintre relativement connu, et qu'il était fier d'avoir été l'objet de son attention et de lui avoir inspiré de la sympathie (le dessin est dédié : « Au mime Farina amicalement Lucien Mainssieux 1921 »). La correspondance du mime, elle, contient aussi bien des lettres capitales pour l'évolution de sa carrière ou pour la connaissance de son activité que de simples mots de rendez-vous dans des cafés. Enfin, il ne garde pas uniquement les articles de presse qu'il juge de qualité. Parmi une série d'articles consacrés à la représentation d'adieu donnée par le mime Séverin⁵⁷ avant sa retraite, à laquelle il participe en novembre 1927, Farina commente celui publié par Jean Botrot dans *Le Journal* : « Cet article à mon avis est le meilleur M. F.⁵⁸ ». Il garde également des articles qu'il ne peut pas lire lui-même, écrits dans des langues qu'il ne maîtrise pas : on trouve par exemple plusieurs articles en néerlandais au sujet de ses représentations au Cabaret artistique de Scheveningen, du 16 au 31 juillet 1914⁵⁹.

Cette propension à tout garder est telle qu'il tente parfois *a posteriori* de retrouver la trace de documents qu'il n'a pas conservés. Fernal, un comédien des Célestins qui joue au Petit Théâtre en même temps que lui durant l'été 1901, écrit ces mots sur une carte postale malheureusement non datée : « Mon cher ami, je ne retrouve pas un seul programme du Petit Théâtre. Je n'ai que celui de ma collection. Quand j'irai à la campagne, je regarderai *dans mes vieux papiers* et si j'en trouve un je te le ferai parvenir⁶⁰ ». Un certain A. de Croze, pour sa part, écrit à Farina les lignes suivantes, le 12 mars 1925 :

Cher Monsieur, je vous dois mille excuses pour avoir laissé si longtemps sans réponse votre aimable lettre. La vérité est que je me suis mis à la recherche de l'article que vous auriez désiré avoir et que cela m'a entraîné, de caisse en caisse, de tiroir en

55 CFM (11), p. 34.

56 CFM (6), p. 49.

57 Séverin (1863-1930) est un mime marseillais. Élève de Louis Rouffe, il est rendu célèbre lors du tournant du siècle par son rôle de Pierrot dans la pantomime *'Chand d'habits* de Catulle Mendès. Il fait partie de l'école conventionnelle que dénonce Georges Wague dans *La Pantomime moderne*, texte de sa conférence donnée à l'Université Populaire en 1913. Séverin a écrit son autobiographie : *L'homme blanc, souvenirs d'un Pierrot*, introduction et notes de Gustave Fréjaville, Paris, Plon, 1929. Farina possède un exemplaire de ce livre, truffé d'illustrations et d'articles de presse (Rofa 323).

58 CFM (17), p. 196-197.

59 CFM (8), p. 70, 75-76, et 77.

60 CFM (1), p. 6. C'est nous qui soulignons.

tiroir à explorer toutes nos archives, sans succès, hélas ! Autant qu'il nous en souvient, c'est ma femme qui, dans une de ses chroniques au *Courrier de Londres*, avait parlé de votre admirable talent qui l'avait enthousiasmée ; malheureusement, notre collection n'est pas au complet, et nous en sommes vivement désolés⁶¹.

Dans le soin attentif avec lequel il met de côté le moindre document relatif à sa carrière, on peut voir se dessiner un authentique tempérament de collectionneur. L'abondance de ses archives et leur caractère si disparate nous montrent qu'il ressent un fort attachement aux documents pour eux-mêmes, et non pour la quantité ou la qualité de l'information dont ils sont le support. Ce besoin de garder tous ces souvenirs et toutes ces traces est présent chez lui dès ses débuts d'artiste : la masse des documents qu'il conserve ne présente pas d'augmentation significative au fur et à mesure des années. Seuls les articles de presse sur ses spectacles sont en hausse. Ce phénomène indique plutôt l'accroissement de sa notoriété d'artiste qu'une quelconque évolution dans la constitution de ses archives.

Lors de la mise en forme de ses archives

Après s'être installé dans le Sud-Est de la France en 1928, Farina entreprend de mettre enfin en ordre ces documents. Il les assemble dans l'ordre chronologique, ou par thème : ceux qui concernent sa collaboration avec tel auteur sur plusieurs années, tel spectacle depuis sa création jusqu'à sa reprise, etc. Puis il les colle sur des feuillets blancs paginés de sa main, les accompagnant parfois de légendes, d'annotations ou de commentaires. Chaque ensemble de feuillets forme une liasse à laquelle il donne un titre et il les place à l'intérieur d'une grande chemise cartonnée bariolée de gouache marron. Ces liasses comportent en outre des index, où il comptabilise les documents qui y sont contenus en les distinguant par grands types, réalisant lui-même une partie du travail d'inventaire qui incombe d'ordinaire aux conservateurs chargés des fonds d'archives :

lettres : 100

photos : 20

dessins : 8

reproductions : 20

affiches : 6

61 CFM (15), p. 106.

journaux : 33
Programmes : 36
Documents : 26
Manuscrits originaux : 5
arguments : 2
Maurice Farina⁶².

Jusque là, ces archives étaient sans doute réunies dans des cartons ou dans des chemises : sur certains articles, on peut voir par transparence que Farina avait indiqué à leur dos le nom du journal dont ils proviennent et leur date de parution⁶³ ; en les collant, il recopie ces informations sur les feuillets qui servent désormais de support. Il colle souvent plusieurs documents sur un même feuillet. Les programmes servent parfois eux-mêmes de supports à d'autres documents, collés à l'intérieur. La majorité sont des articles de presse commentant une représentation, mais on peut trouver des lettres qui n'ont aucun rapport thématique avec le spectacle en question. Elles ont en fait été envoyées à Farina pendant la période de ses représentations, et il les a sans doute collées là simplement parce qu'elles s'y trouvaient conservées auparavant, alors que ses archives n'étaient pas encore mises en page.

La chronologie de cette longue et minutieuse mise en forme est difficile à établir. Farina ne s'y adonne qu'à partir des années 1930. Dans la liasse de la première boîte⁶⁴, on trouve deux dessins réalisés par lui en 1931⁶⁵ ; et comme ils sont collés sur deux pages à l'intérieur de l'enchaînement des feuillets, ils n'ont pas pu être rajoutés postérieurement. La sixième boîte comporte un autre dessin de sa main daté de 1931⁶⁶. La quatorzième boîte, elle, contient un article paru dans *Le Journal* en juin 1931⁶⁷. Certains des commentaires écrits sur les feuillets sont datés. À l'intérieur de la première boîte, l'un est signé « M.F. 1933 »⁶⁸ ; mais ce n'est pas la preuve que la mise en page de cette première liasse date de 1933 : il a tout aussi bien pu mettre cette inscription après coup. En effet, d'autres liasses sont plus tardives : on trouve encore un dessin de lui, cette fois daté de 1934, dans l'enchaînement de la troisième liasse⁶⁹.

62 Index de la première liasse, CFM (1).

63 Exemple : CFM (14), p. 36.

64 Chacune des vingt boîtes de conservation contient une liasse rassemblée telle quelle par Farina, hormis certaines d'entre elles qui en contiennent plusieurs. La ving-et-unième, cotée différemment, contient un ensemble disparate de manuscrits de pantomimes et de partitions.

65 CFM (1), p. 26-27.

66 CFM (6), p. 88.

67 CFM (14), p. 36.

68 CFM (1), p. 9-10.

69 CFM (3), p. 11.

Certains index sont datés. Celui de la liasse contenue dans la seizième boîte est daté du 12 septembre 1936, et celui de la dix-septième boîte de novembre 1936, tout comme ceux des deux liasses de la vingtième boîte. Enfin, deux des trois index de la dix-neuvième boîte sont datés : l'un de novembre, l'autre de décembre 1936. Ces dates nous indiquent donc à quel moment Farina achève la mise en page des liasses. Mais il faut être prudent : ces index ne nous disent pas quand il commence à l'entreprendre. L'une des liasses de la dix-neuvième boîte, celle dont l'index est daté de décembre 1936, contient un document commenté *sur le feuillet* en avril 1930⁷⁰. Si la chronologie de la mise en forme de ses archives est si difficile à retracer, c'est que Farina s'y est consacré pendant plusieurs années, travaillant sur une même liasse à différentes reprises.

Nous ne disposons pas de suffisamment d'éléments pour déterminer s'il a déjà, dès ces années, l'intention de léguer cet ensemble à une institution publique. Ce dont nous sommes certains, c'est qu'il a clairement exprimé cette volonté avant son décès (en 1943), puisque sa veuve, Geneviève Bertin, Guina-Duret de son nom de scène⁷¹, dit agir en son nom dans la correspondance qu'elle échange avec les conservateurs de la bibliothèque de l'Arsenal. Voici l'une de ses lettres, datée du 28 juillet 1947 :

Je suis la veuve du grand mime Maurice Farina mort pour la France et ami de Monsieur Rondel⁷² (dont j'ai une carte lui demandant sa collection). Son désir fut que cette collection soit donnée à son Pays (aux Beaux Arts où à la Ville). Pendant l'Occupation j'ai risqué pour la garder et je fais un gros sacrifice pour réaliser son désir⁷³.

70 CFM (19), p. 141.

71 Elle joue aux côtés de Farina au Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs en 1925, dans *La Boscotte* d'Albert Keim où elle tient le rôle de Petit-Jean, puis en 1932 lors de la célébration du Bicentenaire de Fragonard à Grasse.

72 Auguste Rondel (1858-1934), banquier passionné de théâtre, a rassemblé une immense collection sur les arts du spectacle de toutes les époques, en France et à l'étranger, dans laquelle les divertissements populaires comme le cirque, les marionnettes ou le music-hall (donc la pantomime), côtoient les formes plus classiques du théâtre. En 1920, il fait don à l'État de cet ensemble, composé à la fois d'une importante bibliothèque, qui s'inspire de la célèbre Bibliothèque dramatique de Soleinne et dans laquelle on trouve plusieurs éditions rares, et d'une documentation constituée de programmes, de livrets et de recueils factices d'articles de presse. Sa collection est installée en 1925 à la bibliothèque de l'Arsenal : il en dirige alors lui-même le classement aux côtés des conservateurs, et continue de l'enrichir. Parallèlement, il réanime dès 1933 la Société d'Histoire du théâtre, dont il garde la direction jusqu'à sa mort. Le fonds Rondel constitue le noyau du Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale créé en 1976. Pour plus de précisions, voir l'article de Cécile Giteau paru dans le *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°128, 1958, p. 11-12, et celui de Noëlle Guibert, « Les arts vivants et leur archivage : les paradoxes d'une nécessité », paru dans la *Revue de la Bibliothèque nationale*, n°5, juin 2000, p. 32-37.

73 Lettre conservée parmi le dossier du legs de la collection Farina à l'Arsenal, consultable sur demande aux conservateurs du Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale.

La carte d'Auguste Rondel à laquelle Guina-Duret fait allusion est aujourd'hui conservée aux côtés de cette correspondance échangée avec les conservateurs, dans un dossier à part consacré au legs de la collection. Elle date du 7 septembre 1932 : Rondel y remercie Farina de lui avoir envoyé un exemplaire du premier numéro de *Funambules*, revue que nous évoquerons plus bas⁷⁴. Les deux hommes sont donc en contact dès les années 1930 (et deviendront ensuite amis si l'on en croit d'autres lettres de Guina-Duret). Rondel a déjà connaissance de la collection de Farina, puisqu'à la fin de sa lettre de remerciement il écrit ces mots, soulignés d'un trait : « j'ose espérer un jour avoir la vôtre de collection »⁷⁵. Rondel évoque ici, bien sûr, les documents rassemblés par Farina sur la pantomime, auxquels nous consacrerons notre deuxième chapitre. Mais le mime a étroitement mêlé cette collection avec ses propres archives, concevant le tout comme un ensemble indissociable : les liasses que nous venons de décrire contiennent à la fois ses archives et les autres documents qu'il a collectés.

La question du legs de la collection sera évoquée dans notre conclusion. Nous voulions simplement souligner ceci : lorsqu'il met en ordre ses archives dans les années 1930, il est tout à fait possible que Farina ait alors en tête de les léguer à la postérité, puisqu'il les associe matériellement à une collection qu'Auguste Rondel, expert en la matière, a déjà validée comme ayant un réel intérêt documentaire, donc une valeur historique. Certaines liasses, on l'a vu, n'ont été achevées qu'en 1936, or dès 1939 nous avons la preuve que Farina se préoccupe de l'avenir de sa collection : « ma collection – quel destin aura-t-elle ? Cette maudit [*sic*] guerre m'a tué ? À bientôt M. Farina 1939⁷⁶ », écrit-il à la fin d'une lettre adressée à son ami Gabriel Volland⁷⁷.

Dans cette optique, Farina aurait pu trier ses archives, faire une sélection, et ne mettre en page qu'un contenu soigneusement choisi par lui. Il n'en a rien fait. Il a collé sur ses feuillets chacun des documents qu'il avait jusqu'alors conservés, fidèle à cette absence de hiérarchie que nous lui connaissons maintenant, fidèle à son indéfectible attachement aux documents pour eux-mêmes, fidèle à son désir d'exhaustivité. Les archives de Farina, telles qu'elles sont aujourd'hui conservées à la Bibliothèque nationale, reflètent donc bien la

74 L'exemplaire en question, dédié par Farina à Auguste Rondel, est conservé dans le fonds Rondel à la cote suivante : 8-Ro-11544.

75 Le sort a exaucé Rondel à titre posthume ! Avant de léguer la collection de son mari à l'Arsenal, bibliothèque où elle a rejoint le fonds Rondel, Guina-Duret avait songé à l'Académie Goncourt et au Musée du Costume.

76 Rofa 346 : Farina s'est ravisé et a conservé sa lettre en l'insérant dans ce livre.

77 Gabriel Volland, poète français (1881-1947). Parmi les quatre recueils qu'il a publiés, *Le parc enchanté* a obtenu le prix national de poésie (Paris, Société du Mercure de France, 1908). Il a aussi écrit des pièces de théâtre en collaboration avec Henry de Forge.

démarche qu'il a adoptée depuis ses débuts. Sa volonté d'exhaustivité est manifeste : il lui importe de garder le maximum de traces de sa vie d'artiste, que ce soit pour lui-même ou pour ceux qui seront éventuellement amenés à consulter ces documents. Le seul fait de coller, à côtés des archives qu'il possède sur ses représentations au Petit Théâtre en 1901, la carte postale de Fernal citée plus haut, où le comédien dit ne posséder aucun programme de ce théâtre qu'il pourrait donner à Farina, atteste que ce dernier a bien cherché à récupérer ce programme. Était-ce pour ne pas oublier qu'il a déjà fait cette demande à Fernal, et pour éviter de le recontacter pour la même raison ? Cette lettre agit aussi, sans doute, comme un palliatif, remplaçant en quelque sorte le document manquant. Bien plus, ce désir d'exhaustivité fait parfois l'objet de commentaires écrits par Farina sur les feuillets. Sur la page qui précède un article d'André Antoine paru dans *Le Journal* du 10 novembre 1926, notre mime a noté ces mots : « Au sujet de cet article j'ai répondu par lettre à A. Antoine, de laquelle je n'ai malheureusement pas retrouvé le double. Avril 1930. M. Farina⁷⁸ ». Là encore, il peut s'agir aussi bien d'une note à sa propre attention (écrite, datée et signée, certes, avec toute la méticulosité du collectionneur), que d'une excuse à l'égard de la postérité !

De l'exhaustivité à l'objectivité

En faisant le choix de ne faire aucune sélection dans ses archives, Farina fait aussi celui de ne pas contrôler l'image qu'elles donnent de lui. Il agit là à l'inverse de nombreux artistes, qui font parfois une sélection sévère avant de déposer leur fonds à une institution publique, voulant léguer une certaine image d'eux-mêmes à la postérité : le phénomène fut évoqué à plusieurs reprises lors d'une journée d'étude intitulée « Archives et Spectacle vivant : panorama, perspectives et usages historiques »⁷⁹. Quelques années avant de mettre en forme ses archives, notre mime avait fait paraître un ouvrage intitulé *Les Funambules, Farina et la pantomime*, qui reproduit quelques textes, certaines coupures de presse, et plusieurs dessins ou photographies le représentant⁸⁰. C'est plutôt cette parution qui lui donna l'occasion de faire un choix sélectif parmi ses documents.

78 CFM (19), p. 141.

79 Journée organisée le 23 octobre 2009 par le Centre d'histoire sociale du xx^e siècle de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne et par la Bibliothèque nationale de France.

80 *Les Funambules, Farina et la pantomime*, s.l.n.d. [vers 1930]. La maquette du livre se trouve dans la dix-neuvième boîte du fonds : CFM (19).

Dans ses archives, Farina a donc conservé plusieurs lettres où ses collaborateurs émettent des jugements défavorables à son encontre. Comme celle de Francis Chassaing, auteur de la musique de plusieurs pantomimes jouées par Farina, qui commente ici l'une de ses représentations : « Mais quant aux poèmes de Gothi, vous êtes tout à fait à côté mon ami, vieux jeu, tout comique que ce soit, cela manque d'Esprit⁸¹ ».

Il a aussi gardé des lettres qui montrent son caractère bien trempé :

Mon cher Farina, cette fois-ci, écoutez moi bien. [...] Il est donc possible que nous nous entendions. Puisque vous serez encore là, je ne suis pas si méchant que vous avez l'air de le croire, et ne puis vous faire l'injure de choisir un autre que vous. Donc, je compte sur vous pour lundi et mardi, n'est-ce pas ? Mais cette fois, plus de susceptibilités d'amour propre. Venez en bon camarade, avec le sourire, heureux que vous êtes de rendre service à un ami⁸².

Mon cher Farina, je viens de recevoir votre lettre et j'y répons tout de suite. Ne prenez pas en mauvaise part la plaisante question que j'ai mis [*sic*] au bas de la carte représentant un mime en train de... bien faire ! C'est une petite taquinerie que je me suis permise en raison de notre grande familiarité ; et là s'arrête ma pensée. J'avais trouvé cette carte très drôle et pensé vous faire cette petite plaisanterie. Aussi suis-je étonné que en ayez déduit [*sic*] que je vous tournais en ridicule ou que je ne vous prenais pas au sérieux, ce qui est la même chose. [...] Je ne vous prendrais assurément pas au sérieux si je n'avais pas foi en vous et en votre Art. [...] Ne faudrait-il pas, ce me semble, que je fusse le dernier des cyniques de faire ce que je fais si je n'avais aucune sincérité ? [...] Non ! Ne vous arrêtez pas plus longtemps à une telle considération qui me ferait croire que vous êtes encore plus susceptible que moi-même⁸³.

Mon cher frangin, je constate avec regret que tu ne comprends absolument rien à ma lettre tu me remercies et tu parles de reconnaissance, que tu m'es redevable, mais c'est absolument ridicule tout cela si je ne peins pas moi-même tes décors c'est que je me suis déjà inquiété du prix que ça pourrait te coûter eh bien ça te reviendrait au moins 140 fois plus cher que de les faire faire à un décorateur ce qui n'empêche pas poireau que tu es que je te ferai toujours toutes tes maquettes et ce sera pour moi un plaisir de tâcher de faire une belle chose et pour toi une économie puisqu'il te demanderait au moins 100 fr par maquette tandis que moi je te prends le tier et si mes moyens étaient moins restreints je te les ferais à l'œil et je serais même content de te les offrir comprends-tu maintenant vraiment on dirait que tu causes avec un commerçant [...] tu connais suffisamment ma situation et tu ne devrais pas me dire ça car tu me chagrines⁸⁴.

Farina a également conservé de nombreux articles critiquant son travail, parfois de manière virulente. Voici comment Ch. Tenroc décrit les représentations données par sa troupe

81 CFM (2), p. 108 : lettre datée du 2 juin 1904.

82 CFM (3), p. 99 : lettre de Joseph Leroux non datée.

83 CFM (8), p. 3 : lettre de J. F. Spoden datée du 18 janvier 1919. L'expéditeur fait allusion à la plaisanterie qu'il a écrite en bas d'une carte postale adressée au mime le 14 janvier, qui représente un Pierrot embrassant une jolie Colombine dans le cou : « Sont-ce là passe-temps de mimes ? ». La carte se trouve à la page précédente.

84 CFM (9), p. 47 : lettre d'Edmond Heuzé datée du 25 août 1911, concernant les décors de *La Lettre* d'Adolphe Willette. C'est lui qui souligne.

au Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes en 1925 :

Si Farina possède la foi qui agit et qui sauve, il ne détient qu'une faible part des secrets de ses prédécesseurs classiques. Énergique et souple, il manque de cette sobriété de gestes dont la subtilité suffisait à dessiner les moindres détails, à souligner avec mesure les finesses ou l'intensité des sentiments, le piquant des confidences. Il grossit, il outre. Sa physionomie est un clavier moins sensible aux émotions diverses que grimaçants, son éloquence manque de lyrisme, extérieure et nerveuse ; ses crispations sont moins humaines que démoniaques ; son réalisme vise au cauchemar. Cette intelligence des doigts qui faisait le style, cette légèreté fugace qui passe sans excès de la farce au tragique sont un peu sacrifiées au souci du gros effet plutôt qu'à celui de la vérité. [...] *La Boscotte* présente une suite de tableaux impressionnistes dont l'unique portée est de nous impressionner par le spectacle d'une vieille difforme mourant de misère et de faim. La musique épaisse et bruyante de M. Marchand n'ajoute rien à l'horreur de cette vision qui relève bien plutôt du maquillage réaliste que de la pantomime. *Le Tour de cartes* est une fantaisie animée dans laquelle on nous montre quelques symbolistes fantoches se disputant les faveurs d'une demoiselle, conquête finale d'un Roi de trèfle bedonnant et cossu. Ce qui ne dépasse pas l'horizon du music-hall⁸⁵.

Quelques mois plus tard, Farina présente ses *Chansons mimées* lors de la « Matinée de musique et de danse » organisée par Norka Rouskaya⁸⁶ au Théâtre de l'Athénée. André Levinson⁸⁷ en critique vivement le principe dans un article de *Comœdia* :

La danseuse devrait telle un trappiste prononcer le vœu du silence. Les *Chansons mimées* de M. Farina présentent le même contresens. Le texte est chanté dans la coulisse. Une voix nous renseigne sur le sujet, développe intégralement le thème. A-t-on besoin de souligner ce qui est clair et de surcharger le poème par des gestes descriptifs (dessiner du doigt un cercle quand on chante « la lune » etc.) ? Ce commentaire produit inévitablement l'impression d'une vaine outrance, d'une agitation forcée. M. Farina a des traits expressifs, une prestance de Pierrot romantique féru de mélodrame ; mais on ne saurait juger le mime d'après ne si paradoxale production⁸⁸.

D'autres articles s'érigent plus spécifiquement contre ses choix artistiques, comme celui d'Henry Prunières, publié dans *La Revue musicale* du 1er novembre 1925 :

Nous étions conviés à assister, au Théâtre de l'Exposition, à la résurrection de la pantomime telle qu'elle fleurit en France aux environs de 1880. Malgré les plus louables efforts de l'excellent mime Farina et de la troupe qu'il avait longuement dressée, le genre est apparu plus décrépité que jamais. La pantomime, aujourd'hui que

85 CFM (15), p. 94-95 : article paru le 1er novembre 1925 dans *Le Courrier musical*.

86 Danseuse et violoniste russe, elle figurait déjà au programme des représentations mises en scène par Farina au Théâtre de l'Exposition internationale, avec ses *Danses mimées*.

87 Journaliste français spécialiste de la danse (1887-1933). Né à Saint-Petersbourg, il y fut professeur de littérature jusqu'en 1919. De retour en France, il consacra plusieurs études aux Ballets russes, et tout particulièrement à Léon Bakst.

88 CFM (15), p. 123 : article paru le 29 décembre 1925 dans *Comœdia*. CFM (15), p. 144 : programme de la représentation. Farina possède plusieurs photographies de ses spectacles dans la même liasse.

le cinéma prospère, ne peut guère se justifier au théâtre, à moins d'être rythmée et cadencée. Elle est alors à la danse ce que le récitatif est au chant. Son utilité peut être grande, et j'imagine que si l'on pouvait reconstituer les somptueuses pantomimes historiques mêlées de ballets qu'inventa au début du XIX^e siècle le génial Vignano, ces spectacles répondraient aux besoins de notre sensibilité. Par contre, vouloir nous intéresser à l'infortunée « boscotte » qui n'a sur terre pour ami qu'un petit garçon, alors que les cinémas projettent sans répit sur l'écran de telles histoires édifiantes tirées des romans feuilletons, c'est présumer un peu trop de la naïveté du public⁸⁹.

Citons encore les commentaires de deux journalistes au sujet de la collaboration entre Farina et le sculpteur russe Serge Yourievitch⁹⁰, lors de l'exposition de leur œuvre commune, intitulée *Symphonie humaine*, en janvier 1921 au Salon des Indépendants :

Le sculpteur Yourievitch expose des maquettes fragmentaires d'un bien curieux monument à Beethoven intitulé *Symphonie humaine*. Des têtes jaillissent de blocs entassés et, sur le dernier bloc, celle de Beethoven. Les expressions ont toutes été mimées par le mime Farina, d'où peut-être une trop grande violence superficielle d'expression qui reste à fleur de peau⁹¹.

Toute une série de figures modelées par M. Yourievitch furent exécutées d'après le mime Farina. *Symphonie humaine*, selon le titre qui leur est donné, elles seraient destinées, dans l'esprit du sculpteur, à un monument à la gloire de Beethoven. J'ai bien peur qu'elles ne soient une erreur de M. Yourievitch et que leur conception ne repose sur une équivoque. Quand Farina mime pour le public l'effroi, la douleur ou la joie, le sentiment que son talent exprime et qu'il nous communique est passager. Reproduites d'après lui, traits à traits, ces images dans l'immobilité de la matière deviennent théâtrales, au mauvais sens du mot. [...] Les « figures d'expression » de M. Yourievitch n'émeuvent pas ; elles semblent des documents de laboratoire qui laissent au second plan l'émotion artistique ; l'on n'a aucun regret de les quitter⁹².

Cette collaboration était pour Farina l'occasion de promouvoir la pantomime à travers la sculpture⁹³. Or ces deux journalistes critiquent justement le fait qu'un mime pose pour un sculpteur, jugeant que l'art du premier dessert celui du second. Coller ces deux articles parmi ses autres archives, c'est accepter de montrer que son projet a obtenu un résultat plus que mitigé.

D'autre part, certains articles émettent de véritables contresens au sujet de ses projets artistiques. Là encore, Farina leur donne « droit de cité », sans même y ajouter de commentaire. Une coupure tirée de *La Liberté du Sud-Ouest* du 11 février 1926 fait cette

89 CFM (15), p. 97-98.

90 Cf. infra p. 112-113.

91 CFM (10), p. 94 : article de G. de Pawlowski paru le 23 janvier 1921 dans *Le Journal*.

92 CFM (10), p. 95 : article signé René-Jean paru le 5 février 1921 dans *Comœdia*.

93 Cf. infra p. 114.

remarque sur la participation du mime au Grand Concert annuel de l'Union chorale de Périgueux :

Le mime Farina, dont les créations furent grandement appréciées à Paris et dans de nombreuses autres villes, a été remarquable dans les gestes qui traduisaient avec vérité et naturel les pensées et sentiments du ténor dans la coulisse. Toutefois, pour que le spectateur soit complètement illusionné, il faudrait, à notre avis, que Farina prononçât les paroles chantées, au moins du mouvement silencieux des lèvres⁹⁴.

Or pour Farina, l'intérêt de ces *Chansons mimées* réside justement dans la dissociation entre les paroles, simplement entendues par le spectateur puisque celui qui les chante est caché en coulisse, et l'effet visuel que procurent ses expressions. Il s'insurge d'ailleurs contre la pratique, de plus en plus courante au cinéma, de prononcer lors des prises de vues les dialogues que la technique ne permet pas encore de faire entendre :

Le cinéma a tué, dit-on, la pantomime. Farina, qui reste un des meilleurs, le meilleur même, des représentants d'un art délicat entre tous, n'est pas de cet avis. [...] Le cinéma, explique Farina, a le grand tort de ne pas vouloir se souvenir qu'il est l'enfant de la pantomime. Combien de scènes dramatiques ou comiques perdent d'intensité, de vie, de puissance, du seul fait que les acteurs parlent ! Le mouvement des lèvres, les dialogues ou les monologues muets détruisent bien des effets que l'on obtiendrait par le simple jeu du visage. Charlot et Buster Keaton n'ouvrent jamais ou presque jamais la bouche⁹⁵. [...] Pourquoi gâcher, compromettre en tout cas, des situations gaies ou tristes, en voulant donner l'illusion, toujours décevante, maladroite, parfois insupportable, de la parole⁹⁶ ?

Nous reviendrons plus en détail sur les rapports entre le cinématographe et la pantomime, et aussi sur ce numéro des *Chansons mimées*, cher à Farina, et sujet à plusieurs controverses.

Il apparaît donc clairement que Farina a le souci d'inclure dans ses archives aussi bien les contresens émis au sujet de ses recherches artistiques que les critiques formulées à son encontre. L'artiste, son point de vue et son amour-propre peuvent parfois s'effacer derrière la démarche objective de l'archiviste distancié. Mais l'ensemble reste profondément marqué par sa personnalité : Farina écrit plusieurs commentaires qui laissent transparaître son émotion,

94 CFM (17), p. 53.

95 Farina a fait relier plusieurs articles sur *Les Temps modernes* (1936) dans les biographies de Charlie Chaplin qu'il possède dans sa bibliothèque : Rofa 305 (1) et (2). Tous insistent sur les hésitations de Chaplin à introduire dans le film des éléments sonores.

96 CFM (15), p. [246] : propos relatés dans un article de Jean Chataigner paru en 1926 dans *Le Journal*.

insufflant vie et humour à cette documentation : « Quel emmerdement⁹⁷ !!! », écrit-il au bas d'une lettre de son collaborateur Eugène Vasseur, qui entend régler certains détails financiers. Sur la page où il colle la lettre dans laquelle Georges Millandy⁹⁸ lui demande de participer au spectacle d'inauguration du Théâtre de la Chanson et de la Fantaisie le 13 novembre 1920 au Théâtre Marigny, Farina s'attendrit : « Le Théâtre de la Chanson et de la Fantaisie ? Qui n'a vu et ne verra peut-être jamais le jour. Encore du rêve !!! octob. nov. 1920. Sacré poète... M. F.⁹⁹ ».

Une abondance synthétique

Farina recherche aussi l'exhaustivité dans la seule présentation de ses archives. Comme il ne pouvait pas les insérer aux documents qu'il mettait en page sur des petits feuillets, il a fait reproduire par le studio photographique A. Quinto, à Cannes, plusieurs peintures, ainsi que des affiches et des dessins de grande taille, qu'il possédait par ailleurs. Ces reproductions lui permettent à la fois de compléter l'illustration de ses archives et de mettre en contexte ces images, dont les originaux sont isolés à cause de leur format (ils le sont encore aujourd'hui : ils correspondent aux cotes Collection Farina iconographie 1-197, conservés dans l'une des tours du site Tolbiac de la BnF)¹⁰⁰.

On compte plus d'une cinquantaine de reproductions de ce type. À côté de ses documents sur la Grande Guerre, par exemple, Farina a collé plusieurs photographies des portraits à l'huile que ses amis Edmond Heuzé et Émilie Charmy ont peints peu avant l'Armistice¹⁰¹. Sur la page qui précède un dessin du peintre lyonnais François-Alexandre Bonnardel, le représentant dans *La Lettre*, pantomime d'Adolphe Willette, il a collé la reproduction du tableau peint le même artiste à cette occasion, à Lyon en 1912¹⁰². Mais ce n'est pas toujours leur contexte de production qui détermine l'endroit où Farina place les reproductions de ces œuvres. Lors de la reprise de *Chand d'habits* à l'Olympia en 1920 avec Séverin et Farina en tête d'affiche, J. Hilly a dessiné plusieurs croquis du célèbre mime marseillais. Farina les a gardés. En toute logique, il a placé les originaux de petite taille parmi

97 CFM (16), p. 68.

98 Cf. note 6 p. 8.

99 CFM (11), p. 121.

100 L'inventaire que nous avons réalisé signale les cotes des originaux reproduits dans les boîtes d'archives.

101 CFM (8), p. 36, 39, 83, 84 et 121.

102 CFM (9), p. 86-87.

les documents qui ont trait à cette représentation¹⁰³. Mais il a collé ailleurs la reproduction du troisième croquis de plus grande taille : il avait choisi ce dessin pour illustrer un passage de son propre article, publié dans le *Comœdia* du 28 juillet 1920¹⁰⁴ ; la photographie du dessin côtoie donc les archives qu'il possède sur cette publication¹⁰⁵.

Outre son ambition de réunir un maximum de documents, Farina s'efforce donc de les rassembler en un même endroit, mettant en réseau l'ensemble des éléments faisant référence à un même événement. Avoir une présentation exhaustive, en étoffant ses archives à l'aide de reproductions, lui a plus importé que de laisser l'œuvre originale dans sa distinction naturelle, ce qu'aurait sans doute fait un collectionneur traditionnel.

Des archives malgré tout lacunaires

Cette volonté d'exhaustivité ne doit pas occulter que les archives de Farina sont inévitablement lacunaires. Elles comportent cette ambiguïté propre à tous les fonds d'archives relatifs aux arts de la scène de l'époque : comment des traces matérielles fixes, qu'elles soient textuelles ou iconographiques, pourraient-elles parfaitement rendre compte d'un spectacle, forme d'art évanescence et éphémère par nature, et qui s'exerce en mouvement ? Pour la pantomime, l'ambiguïté est encore accrue. Alors que le texte d'une pièce de théâtre contient au moins des dialogues et quelques didascalies (informations certes limitées, puisqu'elles ne rendent pas compte du jeu des acteurs ni de la mise en scène), le livret d'une pantomime ne délivre que sa trame narrative : il reste bien des parts d'ombres concernant le spectacle. Parmi les manuscrits conservés par Farina, on trouve de nombreux livrets versifiés. Ni les indications qu'il écrit parfois lui-même sur le texte, ni sa correspondance, ni les programmes des spectacles ne permettent de déterminer exactement les liens entre le texte et sa mise en scène mimée : y avait-il un récitant comme pour ses *Chansons mimées* ? La versification est-elle une coquetterie d'auteur qui disparaît dans la forme finale du spectacle ?

Les archives de Farina nous renseignent en fait davantage sur ses efforts pour redonner à la pantomime une place d'honneur au sein des arts en France, que sur sa propre pratique. Mais même à ce sujet, elles sont souvent insuffisantes si l'on veut connaître l'exact déroulement des événements qui se sont produits. Par exemple, les lettres et les articles au

103 CFM (17), p. [61-62].

104 CFM (20), p. 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 24, 28, 30 et 32.

105 CFM (20), p. 49.

sujet de ses tentatives pour prendre la direction d'un théâtre dans les années 1903-1904 ne nous donnent aucune information précise sur ses tractations. Et l'on ne sait rien des raisons concrètes de ses échecs (même si l'on peut se douter qu'elles sont de nature financière).

En plus d'être lacunaires par essence, les archives de Farina passent parfois sous silence des épisodes entiers de sa carrière. Dans l'un des livres de sa bibliothèque, on trouve une lettre qu'il avait projeté d'envoyer à son ami Edmond Heuzé le 2 mai 1910. Il s'est ravisé avant de la lui envoyer : « Donc je t'embrasse vieux père Heuzé, au fond tu penses comme moi ; après réflexion faite je garde ma lettre au dossier et je vais aller te voir. À demain ma vieille. Ton frangin M. Farina ». En voici le contenu :

Mon cher vieux, depuis longtemps je n'ai pas reçu de tes nouvelles. Je rentre d'Allemagne j'ai fait deux représentations sur six ! Que veux-tu je suis toujours le même, beaucoup de succès mais j'ai senti aucune [*sic*] compréhension l'esprit est lourd comme pas !!! La pantomime reste un art latin plein de finesses, d'esprit. Je n'aime pas perdre mon temps, ma conscience ne s'abaisse pas devant l'argent. J'ai repris mon travail dans mon cher Paname, qui reste mon Dieu. Quelle surprise en rentrant chez moi hier je trouve une lettre d'un M. Max Reinhardt¹⁰⁶ qui me propose un engagement de douze ans pour toutes les grandes villes d'Allemagne !!! Qu'en penses-tu j'ai immédiatement répondu non. Douze ans loin de mon pays ; loin de Paris ; jamais non jamais je ne veux soustraire une si longue période de travail à ma « chère France » !!! Les uns me traitent de fou... les autres n'osent rien dire, moi je m'amuse, car je sens qu'ils flairent tous les appointements – on doit penser que je suis idiot !!! que veux-tu l'argent chez moi vient après mon art, l'opinion des gens je m'en fous... Amen¹⁰⁷ !!!

Pourtant, ses archives ne contiennent aucun document sur son passage en Allemagne. Et nous n'avons pas trouvé cette fameuse lettre de Max Reinhardt. Il serait étonnant que Farina ait conservé tant d'articles qui le critiquent, et qu'il ait volontairement exclu de ses archives d'autres documents sous prétexte qu'ils faisaient référence à des représentations au cours desquelles il n'avait pas apprécié l'attitude du public ! Cette absence reste un mystère. Les archives de Farina se caractérisent par ce fort contraste entre une pléthore de documents sur certains événements et une absence totale de renseignements sur d'autres épisodes de sa vie artistique.

106 Metteur en scène autrichien (1873-1943). Il dirige à Berlin le cabaret satirique Schall und Rauch, et le Deutsches Theater de 1905 à 1930. Il est l'intendant de la Volksbühne jusqu'en 1918. C'est enfin l'un des fondateurs du Festival de Salzburg en 1920. Cf. infra p. 138-139.

107 Rofa 360 : Hans Rothe, *Daumier und das Theater*, Leipzig, Paulist, 1925.

Un artiste patriote : le statut des documents personnels dans ses archives

Sa biographie ? Ce n'est pas vrai, les poètes, les artistes, les chercheurs d'idéal n'ont pas de biographie ; leur esprit et leur âme seuls ont vécu. Leur père est oiseau, leur mère est oiselle ! Enfant, une fée marchait à côté d'eux dans la campagne, et leur parlait comme Diane au jeune Hippolyte ! L'histoire de leur vie, c'est l'histoire de leurs rêves et celle de leurs travaux¹⁰⁸. (Théodore de Banville)

Les archives de Farina ne nous donnent aucune information sur sa vie privée. Nous ne connaissons rien de son enfance (c'est seulement grâce à un texte écrit par sa veuve en 1948¹⁰⁹ que nous le savons né à Paris dans le xv^e arrondissement). La date de son mariage nous est inconnue. Quelques lettres de sa correspondance évoquent la disparition de son père puis celle de sa mère. Mais ces condoléances lui sont toutes adressées par des collaborateurs : le chanteur Eugène Manescau¹¹⁰, le chansonnier Xavier Privas¹¹¹, le compositeur Frédéric Bunck¹¹², puis son ami peintre Edmond Heuzé¹¹³, et enfin le jeune Georges Marchand, qui a composé la musique de *La Boscotte*, l'une des pantomimes présentées par Farina au Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs en 1925¹¹⁴. En outre, la plupart d'entre eux lui écrivent d'abord pour des raisons professionnelles.

On peut toutefois rencontrer des documents sans aucun rapport avec son activité de mime. En 1905, il entre au Théâtre aux Armées¹¹⁵, et part se produire en Algérie dans différents régiments d'artillerie et dans les bataillons d'infanterie légère, les fameux « Bat d'Alf ». Outre les programmes des représentations théâtrales où il paraît, Farina a gardé l'ensemble des lettres qu'on lui a alors envoyées. Nombre d'entre elles viennent de son ancien professeur Lucien Gothi, qui lui donne des nouvelles de la vie théâtrale parisienne. D'autres sont adressées par des amis, comme un certain E. Clerbout¹¹⁶, ou bien par son voisin de palier

108 CFM (1), p. 35 : texte de Théodore de Banville publié dans un petit fascicule consacré au mime Paul Legrand, de provenance inconnue.

109 CFM (20) : texte inséré dans une pochette à la fin des liasses.

110 CFM (7), p. [80] : lettre datée du 14 décembre 1916.

111 CFM (7), p. [69] : carte-lettre datée du 16 décembre 1916.

112 CFM (8), p. 43 : lettre datée du 21 février 1917.

113 CFM (15), p. 137 : lettre datée de [mai 1925]. Sa tonalité diffère sensiblement des autres lettres de condoléances que Farina a reçues : « Mon cher Maurice, je suis navré d'apprendre la disparition de ta bonne vieille maman c'est une loi commune à tous et il faut avoir le courage de savoir continuer... Rigolons, rigolons toujours jusqu'au jour de la culbute. Amen. Mes hommages à Madame Farinette, nette, nette. Bien à toi. Heuzé dit ziboulot ».

114 CFM (15), p. 139.

115 Nous n'avons pas trouvé d'ouvrage sur le Théâtre aux Armées, mais Chantal Meyer-Plantureux dirige depuis 2008 un doctorat intitulé « Le Théâtre aux armées : Histoire de la Grande Guerre à travers les pièces écrites par les Poilus », à l'Université de Caen Basse-Normandie. La Bibliothèque nationale conserve par ailleurs de nombreux recueils factices d'articles et de programmes.

116 CFM (2), p. 181 et 187.

A. Bénard¹¹⁷. Ces derniers donnent des nouvelles de leurs familles, posent diverses questions sur le climat algérien, prodiguent des conseils... Le contenu de leurs lettres est strictement personnel. On trouve ensuite des lettres de même nature parmi les documents qui concernent sa participation aux combats de la Première Guerre mondiale. Apparaissent alors soudainement plusieurs noms que l'on ne croquera plus par la suite : M-S Mellier, Louis Perrot, Lucien Riel... La plupart sont d'autres engagés, que Farina a rencontrés sur le front ou dans divers hôpitaux lors de ses convalescences. Ils demandent des nouvelles de sa santé, émettent certaines considérations sur la vie quotidienne dans l'armée française, comparent les différents hôpitaux... Dans sa correspondance, ce sont les seuls contextes où l'on trouve ce type de lettre, à contenu purement personnel. Lorsqu'il garde le courrier que lui adressent des amis extérieurs à son activité, c'est parce que ces amis le félicitent pour un spectacle, l'encouragent dans sa lutte pour faire renaître la pantomime, ou bien le remercient de leur avoir envoyé un souvenir de lui, comme une photographie dédiée.

Farina a aussi conservé de nombreux autres documents qui ont trait à son engagement lors de la Première Guerre mondiale : le papier d'un médecin auxiliaire qui le déclare légèrement blessé à Verdun en 1917¹¹⁸, un ordre de livraison de munitions¹¹⁹, plusieurs cartes où il a tracé différentes positions et lignes de front¹²⁰, toute une série de documents officiels attestant les opérations et les combats auxquels sa division a participé¹²¹...

Il en va de même pour quelques documents iconographiques. Ainsi, une photographie où Farina pose en tenue de soldat, légendée de sa main : « Formation du 101ème R. A. L.¹²² 1917 en perm. de 7 jours en attendant la M... de nouveau J. M. Chevalier M. Farina 3ème pièce¹²³ », et, sur le feuillet : « Pendant une nouvelle formation du 101ème R. A. L. à Chasseneuil Charente ». La même liasse comporte encore une série de 15 photographies prises lors de sa convalescence à l'hôpital de Luxeuil : certaines le représentent avec un groupe d'amis¹²⁴, d'autres nous montrent les sœurs infirmières qui y travaillent¹²⁵. Dix années auparavant, à son retour d'Algérie, il avait fait la connaissance d'un certain J. Coquelle à Bordeaux. Ce dernier avait dessiné une caricature de Farina en soldat, constellé de médailles

117 CFM (2), p. 184.

118 CFM (7), p. [36].

119 CFM (7), p. [14].

120 CFM (7), p. [17], [18] et [43].

121 CFM (7), p. [33], [34], [35], [37] et [39].

122 Régiment d'Artillerie Lourde.

123 CFM (8), p. 54.

124 CFM (8), p. 62, 67, 68, 70, 73 et 77.

125 CFM (8), p. 65, 67, 70 et 71.

et de galons : notre mime l'a aussi inséré parmi ses archives¹²⁶ (fig. 4).

C'est donc toujours lorsqu'ils ont à faire à son engagement militaire que Farina s'autorise à conserver parmi ses archives des documents qui ne relèvent pas de sa carrière professionnelle. D'abord, ces épisodes dans l'armée française expliquent pourquoi il s'est interrompu dans la préparation de certains spectacles, et comment il a perdu plusieurs engagements. De plus, Farina a certainement conscience de l'intérêt historique que peut avoir chacun des documents relatifs au tout premier conflit mondial. Enfin, ces archives sont un témoignage de son patriotisme. Farina exprimait déjà un fort attachement à son pays lors de son retour d'Allemagne en 1910, dans la lettre adressée à Edmond Heuzé citée plus haut, assez représentative des tensions franco-allemandes de l'époque. En outre, Farina associe souvent son art à son pays. Le petit texte qu'il fait publier dans le programme de l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925 commence ainsi : « Nous avons fait un grand et sincère effort pour rénover la pantomime, cet art essentiellement latin et français qui devait avoir sa place à l'Exposition », et finit de la sorte : « En avant encore et toujours [...] pour la Pantomime décorative moderne et française¹²⁷ ! ». Dans plusieurs lettres qu'il écrit afin d'obtenir un patronage officiel et des subventions pour sa troupe, il parle de « Pantomime Française¹²⁸ », avec des majuscules. Il y a presque une continuité pour lui entre le fait de servir son art et celui de servir sa patrie. La courte présentation biographique de son mari que Geneviève Guina-Duret rédige en février 1948 le montre bien :

1914 en Hollande 3 mois d'engagement le soir de la déclaration de guerre, après la représentation le « Consul » lui demande ce qu'il pensait faire, ainsi qu'aux musiciens des Concerts Colonne qui l'accompagnaient. Ils partent tous rejoindre leur régiment [...]. [Farina] fait la fin de la Marne, Verdun entièrement, blessé au chemin des Dames, puis ravin de la Couleuvre, termine dans la Somme avec l'Armée Mangin (ypérité) 1 an d'hôpital à Bayonne. Croix de guerre 5 citations. Droit à la médaille militaire pour tant de blessures. [...] Il a aimé son pays comme son art, car dans son active [sic] il s'est engagé volontaire pour la pacification du Maroc et après les campagnes en 1 an atteint par la typhoïde et des complications, fut relevé par le Général de brigade Liautey [*sic*, pour Lyautey], dont un souvenir d'artiste et de grand soldat fut réciproque

126 CFM (2), p. 197.

127 CFM (15), p. 69. L'adjectif « décoratif » a été rajouté ici un peu brutalement par Farina à cause du contexte de l'Exposition... La formulation finale est un peu obscure !

128 CFM (15), p. 208 et 216. Nous reviendrons plus bas sur cette question : cf. *infra* p. 232-234.

[sic]. 1903¹²⁹ croix saharienne¹³⁰.

Guina-Duret résume encore ce phénomène dans l'expression qu'elle emploie au début de sa lettre adressée au conservateur de la bibliothèque de l'Arsenal le 28 juillet 1947 : « Je suis la veuve du grand mime Maurice Farina mort pour la France ».

Mais si notre mime ressentait une grande fierté d'avoir défendu son pays, il ne gardait pas moins une réelle amertume des combats auxquels il avait pris part. L'écrivain Léon Baranger décrit l'épisode suivant, dans un texte qui narre sa rencontre avec Farina au Cirque Médrano en 1923 et dont notre mime a conservé le manuscrit :

Godard¹³¹, le grand Nouvel-Auguste, achevait de se dépeindre à grands traits. La dernière touche était posée par ce sentimental énergique : volontaire en 1914 malgré l'âge et les charges de famille, Godard déclarait : « Et si cela recommençait, j'en ferais autant, et vous tous également, pas vrai ? » Éclair, tonnerre, désarroi dans l'entonnoir ! Voilà Farina qui explose : « Pas moi ! Non, pas moi ! Allez-y si vous voulez, mais j'en ai assez. La boue, les lignes, trois blessures ! Et tout ça pour qui un tas de salauds pourrissant tout derrière nous ! Jamais de la vie¹³² ! »

D'où son désarroi lorsqu'éclate la Seconde Guerre mondiale :

La guerre de 39 [...] fut une aggravation à son mal, car il ne comprenait pas une nouvelle guerre, ayant supporté tant de souffrances dans la précédente [...] ; devant une telle catastrophe qui l'a beaucoup affecté, sa mort comme celle de tous les ypérites fut une affreuse agonie¹³³.

129 Nous doutons fortement de l'exactitude de cette date. Ses archives nous indiquent qu'en 1903, Farina est encore à Paris. Il ne part qu'en 1905. Les documents évoquent alors seulement son passage en Algérie : la Légion française intervient depuis 1901 dans les confins algéro-marocains, mais la « pacification du Maroc » en tant que telle ne débute qu'en 1907. Au moment de l'engagement de Farina, Lyautey est commandant de la subdivision d'Aïn-Sefra en Algérie (cf. *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n°237, *op. cit.* note 5 p. 2). Farina rentre en France en juillet 1907.

130 CFM (20) : texte inséré dans une pochette à la fin des liasses. C'est nous qui soulignons.

131 Lucien Godard, clown qui se produisait au Cirque Médrano.

132 CFM (13), p. 123 à 127 : manuscrit daté du 19 avril 1923. La scène se passe à Médrano.

133 Suite du texte écrit par sa veuve en 1948 : cf. page précédente.

Chapitre II

Différents documents, différents procédés

La correspondance

Farina a conservé un nombre considérable de lettres. La plus ancienne date de 1902. Le directeur du Théâtre de la Tour Eiffel, Pierre Letorey, y précise les conditions de son engagement pour la saison estivale¹³⁴. Cet ensemble présente à la fois des lettres dont le contenu, très développé, permet de retracer en détail certaines étapes de sa carrière ou bien différents aléas dans la mise en place de ses représentations, et de simples mots de rendez-vous ou de remerciements, ou encore des cartes de vœux. Le statut des différents expéditeurs varie aussi considérablement : ce sont tantôt des collaborateurs réguliers, tantôt des correspondants ponctuels, parfois difficiles à identifier, qui peuvent ne lui avoir écrit qu'une seule fois.

Malgré son caractère hétérogène, la correspondance apporte un témoignage unique et très précieux sur l'activité de Farina. Elle permet parfois de retracer toute la genèse d'une œuvre, depuis l'apparition d'une idée de départ pour un scénario jusqu'à sa production devant un public, et même jusqu'à sa réception, lorsque ses proches lui expriment leur avis. Elle rend compte des multiples difficultés que peut rencontrer un mime pour être engagé dans un théâtre. Elle montre l'ampleur de la coopération nécessaire entre différents artistes, pour ce type de représentation qui met en jeu, aux côtés des acteurs mimes, la production d'un musicien, celle d'un plasticien pour les décors et bien souvent, la participation d'un danseur ou d'une danseuse. Elle est enfin particulièrement intéressante pour saisir les rapports qui se nouent entre Farina et ses auteurs, souvent partagés entre leur attachement à l'idée qu'ils se font du spectacle et leur volonté de laisser le mime être un libre interprète.

La correspondance du fonds a aussi cette particularité qu'elle contient une vingtaine de lettres écrites par Farina lui-même. Ce sont des doubles qu'il a copiés de sa main¹³⁵. Il ne s'agissait pas pour lui de recopier ses propres lettres pour pouvoir léguer à l'Histoire un fonds d'archives le plus complet possible : elles datent, pour la plupart, d'une période bien antérieure

134 CFM (1), p. 13. Ce théâtre était situé au premier étage de la Tour.

135 CFM (8), (10), (14), (15), (17), (18) et (19).

au moment où il entreprend la mise en forme de ce fonds, avec l'éventuelle idée de le donner à une institution publique. Nous avons pensé qu'il voulait plutôt, à l'époque de leur rédaction, conserver une preuve de ce qu'il avait dit, lorsque l'échange était particulièrement important pour l'évolution de sa carrière, au cas où il serait amené à devoir s'en rappeler lui-même le détail, ou à en faire la référence précise au même correspondant, lors d'un second échange, ou bien auprès d'une tierce personne.

En effet, la grande majorité de ces doubles concerne des lettres que Farina a envoyées en série, à différents destinataires susceptibles de pouvoir lui venir en aide lors d'un moment déterminant de sa carrière, ou bien tout simplement lorsqu'il s'est trouvé lui-même en charge de la promotion d'un spectacle (tandis qu'habituellement ses collaborateurs, voire ses amis, s'en chargeaient pour lui). C'est le cas en 1913, lorsqu'il écrit à plusieurs directeurs de théâtres ou de music-halls pour tenter de leur faire accepter un ballet-pantomime de Gabriel Montoya et Judith Gauthier intitulé *Pierrot-Faust*. D'avril à juin 1920, il tente d'obtenir un théâtre pour le consacrer à la pantomime (c'était déjà son projet dans années 1903-1904). Il envoie alors une série de lettres pour demander la reprise du bail de différentes salles, ou pour en obtenir la propriété. L'année 1925 constitue un tournant décisif dans sa carrière, grâce à sa participation à un événement aussi important que l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes ; le succès de ses représentations lui permet même d'obtenir, avec l'intervention de l'auteur Albert Keim, le patronage de Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, et d'Émile Humblot, président du groupe de l'Art au Sénat¹³⁶. On a donc, pour les années 1925-1926, deux séries de lettres recopiées de sa main : l'une qui organise l'administration et la composition du spectacle que donne sa troupe au Théâtre de l'Exposition, l'autre qui sollicite l'aide de Paul Léon et d'Émile Humblot, ainsi que plusieurs impresarios et directeurs de théâtres, pour obtenir une salle définitive (le Théâtre de l'Exposition devant être démoli), ou bien pour lui permettre, grâce à une aide financière, d'organiser une tournée en France ou à l'étranger. Farina a par ailleurs écrit une lettre ouverte au directeur de la *Revue musicale*, Henry Prunières, pour se défendre contre les critiques émises à son encontre dans un article cité plus haut¹³⁷. On comprend facilement que Farina ait gardé un double de sa lettre ouverte. Précisons pour finir que certains doubles lui servent en même temps de brouillon pour rédiger d'autres lettres, mais ils sont assez rares. Tous ces doubles ont donc d'abord été écrits et conservés dans un but professionnel.

136 CFM (19), p. 54.

137 Cf. supra p. 36-37.

Plus tard, en revanche, Farina recopie certaines lettres qui ont cette fois pour sujet des événements beaucoup plus épisodiques, et pour lesquels il n'a pas besoin de faire des envois épistolaires en série. À la fin de l'année 1927, il garde un double de la lettre qu'il envoie au mime Thalès¹³⁸, son célèbre aîné, pour lui proposer de participer à la soirée d'adieu de celui-ci. Il explique à Thalès, avec qui il a déjà été plusieurs fois en relation, qu'il a pris connaissance de cette soirée de retraite grâce à des articles de presse. Thalès répondra qu'il avait déjà songé à solliciter le concours de Farina, mais qu'il n'avait pas réussi à le contacter (Farina était alors parti dans le Sud de la France sans laisser d'adresse). Puis, en 1932, il recopie la lettre qu'il destine à M. Liou Laroque, Président des Fêtes de Grasse, dans laquelle il fait plusieurs propositions de mise en scène sur la pièce qu'il doit jouer à l'occasion du Bicentenaire de Fragonard organisé par la ville¹³⁹. Ces participations à la soirée d'adieux de Thalès et au Bicentenaire de Fragonard à Grasse sont en fait les deux dernières grandes apparitions de Farina sur la scène. Et entre le début de l'année 1927, où il joue à Paris dans plusieurs spectacles relativement importants, et la fin de cette même année, lorsqu'il écrit sa lettre à Thalès, Farina est déjà parti, nous l'avons vu, dans le Sud de la France. Il compte s'y installer définitivement, si l'on en croit le début de la lettre en question : « mon cher Doyen, de retour de Cannes où je vais vivre avec les miens à partir de décembre, j'apprends par *Le Journal* votre Gala de retraite bien gagnée¹⁴⁰ ». On sait que ce sont des problèmes de santé qui ont décidé le mime à s'installer dans le Sud. Sa veuve le confirmera vingt ans plus tard, dans le texte écrit au sujet de son mari en février 1948 : « 1927 retraite de son “cher camarade Thalès”. À cette date période douloureuse des hémorragies (ypérite). 1er janvier 28 départ d'urgence pour le soleil de la côte d'Azur¹⁴¹ ». Même si c'est au 1er janvier 1928 que Farina et sa femme quittent définitivement Paris, la lettre adressée à Séverin montre qu'en octobre 1927, ils avaient déjà décidé que le climat méditerranéen serait plus salubre pour lui. Et même si ce texte nous apprend que c'est après le Bicentenaire de Fragonard en 1932 que Farina se résoud à quitter définitivement la scène et à se consacrer entièrement à la mise en forme de sa collection, il ne nous est pas interdit de penser que notre mime, suffisamment préoccupé par sa santé pour quitter la capitale dès la fin de l'année 1927, songeait peut-être déjà à donner une forme et une importance nouvelles à ses archives, puisque des journées entières de repos, qui allaient lui laisser du temps libre, lui étaient médicalement imposées.

138 Thalès est un autre mime de l'école marseillaise, de la même génération que Séverin.

139 CFM (18), p. 118 : tapuscrit de *La Fontaine d'Amour*, pièce de Lazarie Romagnan.

140 CFM (17), p. 180.

141 CFM (20) : texte inséré dans une pochette à la fin des liasses.

Ceci expliquerait pourquoi Farina s'est mis, au même moment, à garder une trace encore plus systématique de ses dernières activités, en recopiant, cette fois, des lettres dont il n'avait plus besoin de se remémorer en détail le contenu pour ses démarches professionnelles.

Les manuscrits et les tapuscrits

Notre mime a gardé de très nombreux manuscrits et tapuscrits. La plupart sont insérés parmi ses archives. Les autres ont été regroupés par les conservateurs chargés du fonds, et sont aujourd'hui conservés dans une boîte à part¹⁴². Farina n'a lui-même écrit aucune pantomime ; il s'agit donc surtout des livrets des pantomimes qu'il avait mises à son répertoire, écrits par différents auteurs. D'autres sont des chansons ou bien des poèmes qu'il mimait lors de ses numéros. On trouve encore plusieurs partitions manuscrites.

Très tôt, notre mime conserve les manuscrits qui le concernent directement. Il possède par exemple le manuscrit d'Anne de Réal¹⁴³, qui décrit Farina dans une prose très lyrique, et qui lui est dédié ainsi qu'au compositeur Marius Lambert¹⁴⁴. Le texte date du 5 octobre 1901. Il est partiellement publié deux ans plus tard, dans un article de *L'Écho du IXème arrondissement* du 26 mars 1903 consacré au mime et à son interprétation dans *Une Lecture interrompue*, pantomime de Fabius de Champville¹⁴⁵. Par la suite, Farina conserve plusieurs manuscrits de poèmes ou de textes en prose que certains de ses collaborateurs, amis ou admirateurs écrivent à son sujet. C'est par exemple le cas d'un autre portrait de lui, brossé cette fois par le célèbre chansonnier Xavier Privas, l'auteur de certaines des *Chansons mimées* que produisent d'abord Georges Wague¹⁴⁶ puis Farina lui-même. Un mot écrit par Xavier

142 CFM 371 à 382.

143 Dramaturge ayant notamment écrit *La Chasse à l'amour*, comédie en vers en un acte et deux tableaux, Paris, Éditions Dramatica, 1909.

144 CFM (1), p. 7.

145 CFM (1), p. 64.

146 Georges Wague (1874-1964) débute avec ce numéro lors des soirées du Procope dans les années 1890. Il mène ensuite une carrière d'acteur parlant auprès de Lugné-Poë, tout en continuant de tenir des rôles muets dans de nombreux mimodrames sur les scènes des music-halls parisiens, aux côtés de danseuses comme Caroline Otero. Avec Colette, il crée *Rêve d'Égypte*, *La Chair* et *L'Oiseau de nuit*. Le 19 janvier 1913, il prononce à l'Université Populaire une conférence publiée sous le titre *La Pantomime moderne*. Il y dénonce les usages conventionnels de la pantomime « classique », qui fait correspondre un geste précis à chaque mot. En 1916, il est nommé professeur de la classe de pantomime créée au Conservatoire. Wague joue aussi dans de nombreux films, de *l'Enfant prodigue* d'Edmond Benoît-Lévy en 1907, adapté de la pantomime de Michel Carré, au *Faust* de Gérard Bourgeois en 1922. Tristan Rémy lui a consacré une monographie : *Georges Wague, le mime de la Belle Époque*, Paris, Georges Girard, 1964.

Privas au dos de son manuscrit nous montre que Farina a explicitement demandé au chansonnier de lui adresser deux copies manuscrites de son texte : « Bien cher ami, ci-inclus les 2 copies. Bonnes amitiés. Mille excuses pour le retard, mais je viens de faire un petit voyage. Xavier Privas¹⁴⁷ ». L'une des deux copies devait servir à la publication du texte dans le 7ème numéro de *La Maison française*¹⁴⁸, et l'autre est celle que Farina entendait garder pour lui.

Mais dès le début de sa carrière, il entreprend aussi de conserver les manuscrits de ses auteurs de prédilection. C'est le cas dès 1903, puisque Lucien Gothi, qui est à la fois son ancien professeur de mime et l'auteur de la plupart des saynètes de son premier répertoire, lui écrit alors : « De toute façon, je suis très enchanté que vous ayez sorti de vos cartons *Pierrot morphinomane*¹⁴⁹ ». En tant que membre de la Société des auteurs, Gothi mettra l'ensemble de son répertoire à la disposition du mime en décembre 1903 ; mais les termes de cette lettre, datée du mois de novembre, suggèrent que Farina, alors âgé d'à peine vingt ans, possède déjà depuis quelques temps le manuscrit de cet auteur. Durant toute sa carrière, il continuera d'être parmi les différents collaborateurs celui qui conserve les manuscrits et même les partitions des pantomimes qu'il a entrepris de jouer. Et ce pendant toute la période du projet, qui peut compter plusieurs années. Ainsi, Eugène Artaud, le compositeur choisi pour écrire la musique de *La Lettre*, pantomime écrite par Adolphe Willette en 1907, s'adresse-t-il au mime durant l'été 1911, alors que ce dernier s'apprête enfin à monter la pièce : « J'attends toujours mon manuscrit afin de pouvoir faire ma déclaration, car le manuscrit de toute œuvre déclarée doit être visé par l'agent de la Société pour être productif de droits¹⁵⁰ ». Puis à nouveau :

Vous avez mal lu la dernière lettre que je vous ai écrite. Je vous y demandais *le manuscrit de Willette*, sans quoi ma déclaration ne sera pas valable. On a consenti à attendre quelques jours, mais ma déclaration ne sera définitivement inscrite que le jour où je remettrai le livret de Willette [...] il faut le manuscrit des *deux* auteurs¹⁵¹.

Autre exemple en janvier 1927, lorsqu'Émile Humblot écrit à Farina : « Forhuny me réclame son manuscrit de Beethoven, je lui ai dit que je vous le demanderai pour pouvoir lui rendre au plus tôt¹⁵² ». Pascal Forthuny est l'auteur d'un conte intitulé *Kusladzig, le nouveau Beethoven*,

147 CFM (8), p. 25 .

148 CFM (8), p. 25 : numéro daté de juillet-août 1918.

149 CFM (1), p. 44.

150 CFM (9), p. 48.

151 CFM (9), p. 49. C'est lui qui souligne.

152 CFM (17), p. 99.

qui a été publié dans la presse¹⁵³. Farina l'a lu, et a contacté l'auteur, au début de l'année 1914, pour lui proposer de travailler avec lui à une adaptation du conte en pantomime¹⁵⁴. Le projet n'aboutit pas : nous perdons la trace de Forthuny jusqu'à cette lettre de 1927. Nous ne savons donc pas quand exactement l'auteur lui a confié son manuscrit.

Parmi tous ces manuscrits que Farina conservait durant l'élaboration de ses spectacles, certains ont été rendus à leurs auteurs par la suite, puisqu'ils manquent à ses archives. Mais le grand nombre des manuscrits conservés dans le fonds atteste que notre mime a gardé tous ceux que leurs auteurs n'ont pas cherché à récupérer.

L'immense majorité de ces manuscrits d'œuvres sont bien des manuscrits originaux, puisqu'ils sont raturés et comportent des reformulations ou des variantes. C'est parfois Farina, lors de la mise en page de ses archives, qui appose lui-même la mention « manuscrit original » au texte, comme pour la pantomime *Pierrot mort !* de Joseph Leroux¹⁵⁵. Il lui arrive de posséder plusieurs manuscrits de la même œuvre : une première version puis une version achevée. Il en va de même pour les tapuscrits : il possède par exemple trois versions successivement corrigées de *C'est moi Pierrot !*, poésie de Georges Millandy¹⁵⁶. Il portait donc un réel intérêt à la genèse des œuvres qu'il était amené à mimer.

Signalons qu'à quelques exceptions près, les manuscrits sont assez peu annotés de la main du mime. Comme nous l'avons évoqué plus haut, ces archives ne permettent donc pas, malheureusement, de se faire une idée précise de l'adaptation gestuelle qu'il faisait des livrets, et des chansons ou poèmes qu'on avait écrits pour lui ou bien qu'il choisissait.

Farina n'a pas seulement conservé des manuscrits d'œuvres. Il a tenu à garder toutes sortes de textes de moindre importance, du moment qu'ils étaient en rapport avec son activité. C'est le cas dès ses premiers débuts sur la scène. Il possède le manuscrit d'un texte publicitaire en vers que Lucien Gothi a rédigé pour présenter les numéros des artistes se produisant l'été 1902 au Théâtre de la Tour Eiffel¹⁵⁷. Le spectacle avait beau être collectif, Lucien Gothi y insiste beaucoup sur la personnalité de Farina, et en fait explicitement un successeur de Deburau. On comprend que le mime, honoré, ait gardé ce manuscrit. Mais d'autres exemples concernent des textes d'envergure beaucoup plus limitée. Farina a conservé le manuscrit d'un petit discours en vers prononcé par le chansonnier Joseph Leroux lors d'une soirée privée au

153 CFM (8), p. 5-7.

154 CFM (8), p. 5.

155 CFM (3), p. 102.

156 CFM (11), p. 117, 122-123, et 124.

157 CFM (1), p. 14.

cours de laquelle Farina a mimé plusieurs poèmes et chansons, dans la salle du *Nouveau siècle*, le 22 juillet 1910. Il a même tenu à se faire dédicacer le manuscrit : « À toi, mon vieux Farina, cette conférence faite en une heure, pour le besoin de la cause. Ton dévoué J. Leroux¹⁵⁸ ». La dédicace est écrite au crayon bleu, tandis que le texte, sa signature, sa date et son heure (le chansonnier a composé le texte dans la nuit qui précédait le spectacle) sont écrits à l'encre. La dédicace n'a donc pas été rédigée dans la foulée, et c'est sans doute Farina qui a demandé au chansonnier de lui donner son manuscrit. Or, même si ce terme est employé par Joseph Leroux, le texte n'a rien d'une « conférence » : il n'apporte aucune information, factuelle ou théorique, sur le principe des chansons et des poésies mimées. Le programme de la soirée, d'ailleurs, lui préfère le mot « causerie¹⁵⁹ ». Ce n'est pas non plus au style du texte qu'on peut attribuer une quelconque importance : les vers, on le sent bien, ont été rédigés à la va-vite. Farina n'a donc apparemment pas gardé ce manuscrit pour son contenu, mais simplement parce qu'il lui rappelait cette soirée.

Les articles de presse

Les articles de presse sont les documents les plus nombreux au sein des archives de Farina. Comment a-t-il pu rassembler autant de coupures le concernant ? La question se pose de savoir s'il s'était abonné à des agences comme le *Courrier de la presse*, qui envoient systématiquement aux artistes les articles qui les concernent. C'est par exemple le cas du mime Georges Wague, dont le fonds, essentiellement composé de coupures de presse, est conservé à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra. Les articles y sont presque tous accolés au coupon d'une de ces d'agences, qui indique le journal dont provient la coupure et sa date de parution ; et dans l'immense majorité des cas, le nom de Wague est souligné par les employés de l'agence, qui font ainsi leur repérage et justifient leur envoi. Or les coupures de presse du fonds Farina ne sont presque jamais accompagnées de ce type de coupon. On pourrait penser qu'il s'était tout de même abonné à une agence de presse, mais qu'au moment où il a rassemblé ses archives en les collant sur des feuillets paginés, il a découpé les coupons et écrit lui-même sur la page le nom du journal avec sa date de parution. Seulement nous avons trois exemples de coupons d'agence que Farina a conservés avec les articles correspondants : pourquoi aurait-

158 CFM (3), p. 122, 126, 130, 134 et 138.

159 CFM (3), p. 122.

il gardé ces trois coupons et découpé les autres ?

En outre, ces exemples tendent plutôt à nous faire penser qu'il n'avait pas lui-même contracté ce type d'abonnement. Le premier concerne un article d'André Warnod dans le *Don Quichotte* du 21 février 1921, sur les représentations données au Théâtre des Deux Masques¹⁶⁰. Il est accompagné d'un coupon du Courrier de la presse, mais c'est le nom de Maud Loti qu'a souligné l'agence. Vraisemblablement, la comédienne, qui jouait dans deux pièces aux Deux Masques en même temps que Farina y jouait dans *La Griffé*, drame de Jean Sartène, lui a envoyé cette coupure. Le deuxième exemple est encore un coupon du Courrier de la presse, cette fois accolé à un article de Paul Abram, dans le numéro du 9 novembre 1922 du journal *Ève*¹⁶¹. Il fait une courte allusion aux œuvres que Farina expose alors au foyer du Théâtre Albert Ier (l'article ne précise pas s'il s'agit des moulages que le sculpteur Serge Yourievitch a réalisés à partir des expressions de Farina, ou bien des photographies de ces moulages). Notre mime joue au même moment sur la scène du Théâtre Albert Ier dans une pièce de Pierre Briance intitulée *Destruction*. Il en a donc profité pour y faire exposer ces travaux. Or là encore, ce n'est pas son nom qui est souligné par l'agence de presse, mais le nom du théâtre. C'est donc sans doute un membre de l'administration du théâtre qui a envoyé la coupure à notre mime : la pièce *Destruction*, doublée de cette courte exposition, constitue un événement trop épisodique pour avoir fait chez Farina l'objet d'un abonnement auprès d'une agence afin qu'elle lui envoie toutes les coupures concernant ce théâtre.

Un autre article conservé avec son coupon pourrait en revanche faire penser que Farina s'était abonné à une agence. Il s'agit d'une coupure de *L'Éclaireur de Nice et du Sud-Est* du 1er février 1932, relatant la Matinée de Gala de la Société des Conférences Populaires à laquelle Farina a participé¹⁶². Notre mime habite alors dans le Sud de la France, et prend part à plusieurs manifestations artistiques organisées à Nice ou à Grasse. Rien n'est souligné sur la coupure. On peut émettre à nouveau cette hypothèse, toujours sans vérification possible, au sujet des articles conservés dans la première boîte des archives du mime, qui concernent ses tout premiers débuts sur scène¹⁶³. Ils ne comportent pas de coupon, mais le nom de Farina y est systématiquement souligné à l'encre (ce qui n'est pas le cas des articles ultérieurs), et le titre du journal est parfois directement indiqué au-dessus du texte, d'une écriture qui semble différente de celle de Farina. Cependant son écriture reste mal connue pour cette période de

160 CFM 370 (11), p. 61.

161 CFM 370 (12), p. 168.

162 CFM 370 (18), p. 8.

163 CFM 370 (1), p. 5, 15, 17 et 56.

jeunesse durant laquelle nous ne disposons presque pas d'autographes de lui.

Quant aux articles ultérieurs sans coupon mais où son nom ou bien le passage qui le concerne sont soulignés, ils ne sont pas forcément significatifs d'un abonnement à une agence, car Farina marque parfois du même crayon bleu les passages qui l'intéressent dans les documents qu'il a collectés sur des sujets divers. C'est par exemple de cette façon qu'il a mis en valeur, sur la page de titre, le texte pour lequel il a acheté le premier numéro du *Moulin* (du 1er décembre 1912)¹⁶⁴ : *L'Âme du Moulin*, une « pièce d'ombres lyrique » de Gabriel Montoya dont Georges Fragerolle a écrit la musique. Il s'agit de deux de ses amis et collaborateurs.

Si Farina s'est bien abonné à une agence pour se faire envoyer tous les articles parus à son sujet, cela n'a donc été que de manière ponctuelle, pendant une très courte période.

Nous avons vu qu'en revanche, plusieurs de ces articles lui étaient envoyés par des correspondants. Il peut s'agir de ses proches, qui prennent soin de lui envoyer des coupures lorsque la presse parle de lui. Son ami Gaston Vernaud, acteur au Grand Guignol et aux Folies Dramatiques, lui écrit le 24 août 1911 : « Je vais t'envoyer ce soir même ton second numéro de *Comœdia* et deux numéros du *Temps* dans lequel il est question de toi¹⁶⁵ ». Louis Merlin, un journaliste avec lequel Farina s'est lié lors de ses fréquentes sorties au Cirque Medrano en 1923, lui écrit en septembre de la même année pour s'excuser de ne pas lui avoir envoyé comme promis les échos qu'a rencontrés sa tournée dans la presse¹⁶⁶. Et Albert Keim, l'auteur de *La Boscotte*, « trois tableaux populaires » dans lesquels Farina joue le rôle éponyme sur la scène du Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs à Paris en 1925, lui écrit le 22 décembre : « Mon cher vieux, il paraît que tu as eu un vif succès à Joinville et je m'en réjouis énormément. M. Humblot a déposé ici un paquet pour toi ainsi qu'un numéro du *Petit Champenois* qui chante tes louanges¹⁶⁷ ». Rappelons qu'Émile Humblot est le sénateur qui a pris Farina sous son aile en 1925. C'est lui qui a organisé les représentations de Joinville dont il est question. En plus de rester plus tard un ami fidèle du mime, il patronnera plusieurs de ses tournées.

Il peut s'agir aussi d'envois que lui font ses collaborateurs. Notre mime a conservé un article du 17 mai 1908 en italien, tiré du journal *Il Risveglio italiano*. Il commente la représentation de *Pierrot marié*, un mimodrame de Georges Boyer qu'il joue alors au Casino

164 CFM 370 (6) : numéro glissé entre la p. 104 et la p. 1 de la liasse suivante.

165 CFM 370 (16), p. 263.

166 CFM 370 (14), p. 55.

167 CFM 370 (15), p. 245.

de la Moullière de Besançon¹⁶⁸. L'Italien Pompilio Sudessi, qui a composé la musique du mimodrame, lui a sans doute envoyé cette coupure. Un certain J. de Maestre, qui a organisé le Grand Concert annuel de l'Union chorale de Périgueux le 8 février 1926, auquel Farina a participé, lui écrit ces mots le mois suivant : « Cher Monsieur Farina, excusez tout d'abord le retard apporté à l'envoi des journaux promis, mais ceux de Périgueux, comme vous le constaterez vous même, sont maigres d'éloges et il a fallu que je tombe sur un de la Dordogne qui ma foi est à peu près potable¹⁶⁹ ».

Il peut enfin s'agir du simple envoi publicitaire d'un journal : c'est le cas pour un exemplaire de *Paris-Distraktion* du 15 juillet 1920. Farina y a inséré la lettre que son rédacteur en chef, E. F. Xau, lui a adressée : « Monsieur, nous nous permettons de vous faire venir sous ce pli un numéro de *Paris-Distraktion* où vous voudrez bien trouver une publicité vous concernant et que nous nous sommes permis d'insérer dans l'espoir de vous être agréable¹⁷⁰ ». Certains critiques dramatiques envoient aussi spontanément leur article à Farina, lorsqu'ils ont été enthousiasmés par l'une de ses représentations. Jacques Soubiès, membre du Comité de l'Association de la critique dramatique, lui écrit ces mots le 11 mars 1921 : « Monsieur, je vous adresse mon article de *La Vie médicale* en vous renouvelant toutes mes félicitations pour votre magistrale interprétation dans *La Griffes*¹⁷¹ ». Enfin, grâce à ses relations, Farina a parfois profité de l'envoi gratuit de plusieurs numéros d'une même publication. Charles Delmas, rédacteur en chef du *Libre Journal*, lui adresse cette lettre le 7 décembre 1912 :

Cher Monsieur, j'ai différé jusqu'ici la publication de l'article sur le masque de la douleur¹⁷², dans l'espoir de pouvoir enfin mettre la main sur le cliché de *Comœdia* qui avait été mis très gracieusement à notre disposition par M. de Pawlowski, mais je crois qu'il faut y renoncer. L'article de notre ami Uhl étant composé, il passera presque certainement vendredi prochain et je vous adresserai quelques numéros. Amitié à notre ami (Uhl) si vous le voyez. Connaissant désormais votre adresse je vous ferai le service du *Libre Journal*¹⁷³.

C'est en grande partie grâce à ces envois que Farina a pu réunir autant d'articles à son sujet. Une fois écartée l'hypothèse de son abonnement à une agence de presse, la constante diversité des titres des journaux suggère qu'il ne s'était pas abonné à des périodiques, sans

168 CFM 370 (3), p. 81.

169 CFM 370 (17), p. 56.

170 CFM 370 (10), p. 41.

171 CFM (10), p. 31. L'article correspondant se trouve dans une autre boîte : CFM (11), p. 127 à 130.

172 Il s'agit d'une sculpture réalisée par G. Geneste à partir d'une expression de Farina. Cf. infra p. 110-111.

173 CFM (5), p. 66.

doute pour des raisons financières. Il a donc rassemblé toutes ces coupures grâce aux envois de ses amis ou de ses collaborateurs, en plus d'avoir acheté quelques journaux à l'unité de façon épisodique, après chaque représentation importante, ou lorsqu'il jouait à l'étranger et que sa représentation rencontrait un écho dans la presse du pays. Le journal *Comædia* constitue peut-être la seule exception : la lettre de Gaston Vernaud citée plus haut pourrait suggérer que Farina s'y était abonné. Nous disposons d'une autre lettre à ce sujet, celle de Gustave Fréjaville, l'un des chroniqueur de *Comædia* que Farina connaît personnellement. Le journaliste lui écrit le 12 octobre 1925 : « En ce qui concerne votre abonnement à *Comædia*, je pars de mon bureau si tard que j'arrive toujours à l'heure où il n'y a plus personne au bureau des abonnements mais je vais préparer et laisser une note écrite¹⁷⁴ ». Ou bien Farina entend contracter pour la première fois un abonnement au journal, ou bien il demande à Fréjaville de le faire renouveler. Or parmi les articles de sa collection, rassemblés sur des sujets qui ne le concernent pas directement, une grande majorité sont issus de *Comædia*, à part quelques autres titres présents de façon beaucoup plus épisodique, comme *Le Journal*, *Fantasio*, *Paris-Soir*, *l'Intransigeant* ou encore le tout jeune *Canard enchaîné*. La lettre de Gustave Fréjaville et la forte présence de *Comædia* parmi les journaux dont Farina découpe des articles sur la vie artistique française nous font donc plutôt pencher pour l'hypothèse qu'il s'est seulement abonné à *Comædia*.

L'immensité numérique des articles parmi les archives du mime paraît étonnante, dès lors qu'on sait qu'il n'était abonné qu'à un seul journal. Farina a mobilisé des moyens variés pour les rassembler, et n'a pas hésité à faire appel à ses proches.

Les programmes et les affiches de spectacles

Il est bien sûr naturel pour un artiste de conserver un exemplaire d'un programme ou d'une affiche lorsqu'il y figure. Mais dans le fonds Farina, ce type d'archives nous renseigne aussi sur sa propre implication dans leur réalisation matérielle. Le 13 avril 1910, il organise une matinée au Théâtre de l'Athénée, qu'il intitule « Grande Représentation en faveur de la Rénovation de la Pantomime ». À côté de l'affiche définitive du spectacle, qu'il a collée à l'intérieur de son programme, Farina en a aussi conservé une épreuve corrigée¹⁷⁵. Cette

174 CFM 370 (15), p. 133.

175 CFM 370 (16), p. 20.

épreuve corrigée permet de repérer les artistes qui devaient participer et qui ont annulé leur prestation, comme Lucienne Bréval, qui devait faire un numéro en interlude. Mais quelques pages plus loin, une lettre dont l'expéditeur n'a pas pu être identifié nous apprend que Farina a bel et bien assisté à la correction des affiches : « Mon cher Farina, la salle de l'Athénée est louée et payée. Les affiches, billets et prospectus commandés. Tout sera prêt jeudi, venez donc mercredi à la maison, on ira corriger les épreuves [...]. Tout sera affiché et prospectus distribués pour dimanche¹⁷⁶ ». Farina a donc gardé des traces de son activité jusque dans ses composantes les plus périphériques. À travers ses archives, il entend donner une vision complète et évolutive de son travail, accordant une place aussi importante aux préparatifs qu'aux réalisations finales.

Les plans des salles de théâtre

Le dernier type de document sur lequel il peut être intéressant de s'arrêter un instant sont les plans de salles de spectacle que Farina a gardés. Nous n'évoquerons ici que les plans imprimés à part, comportant des indications précises sur les dispositifs scéniques et sur le nombre de places disponibles, et non les plans plus généraux déjà contenus dans certains programmes de théâtres. Ces documents n'ont pas toujours été rassemblés par Farina pour les mêmes raisons. Ils témoignent d'une réelle évolution dans l'intérêt porté par notre mime à l'architecture des salles et des scènes.

Le premier plan que Farina conserve est celui de l'Athénée Saint-Germain¹⁷⁷, où il joue le 17 janvier 1903 dans *Clair de lune d'amoureux*, « cantomime » de Lucien Gothi, et dans *La Vie pas drôle*, mimodrame du même auteur. Il garde ensuite deux autres plans de salles où il se trouve en représentation peu de temps après : celui de la salle des Fêtes du *Journal*¹⁷⁸, où il joue en novembre 1903, et celui du Spa Français de Le Pecq-Saint-Germain-en-Laye¹⁷⁹, où il joue dans différentes pantomimes en août 1904.

Mais à la même époque, Farina acquiert aussi les plans des salles dont il convoite la direction afin d'accomplir ce qui fut le rêve de toute sa vie : faire renaître l'ancien Théâtre des Funambules où s'illustrèrent les mimes Deburau, déjà ressuscité de façon temporaire par le

176 CFM 370 (16), p. 44.

177 CFM (2), p. 105.

178 CFM 370 (1), p. 18.

179 CFM (2), p. 153.

Cercle Funambulesque dans les années 1880. Il possède deux plans de la Galerie Vivienne : à la fin du XIX^e siècle, elle abritait une salle de théâtre lyrique, puis un théâtre de marionnettes que Farina entend consacrer à ses représentations de pantomime¹⁸⁰. Citons la lettre que lui envoie Lucien Gothi le 3 décembre 1903 : « Mon cher Farina [...] je vous adresse mon adhésion pour faire partie du Cercle Funambulesque de la Galerie Vivienne, comme membre et auteur, mettant à votre disposition tout mon répertoire¹⁸¹ ». Farina est ensuite contraint de changer d'avis, et tente alors de faire revivre le Cercle Funambulesque dans le théâtre de ses prédécesseurs : la salle de la Bodinière, là où le Cercle avait donné sa première représentation, et où il s'était produit pendant les dernières années de son activité (entre 1894 et 1896), fait désormais l'objet de ses convoitises. Il compte en prendre la direction. Un article de *L'Écho du IX^{ème} arrondissement* l'annonce le 3 décembre 1903 : « La Bodinière, si rien ne vient entraver les arrangements en cours avec les frères Farina¹⁸², sera d'ici peu la Bodinière-Farina¹⁸³ ». Farina possède donc en toute logique un plan de ce théâtre, accompagné d'un tableau de comptes pour les frais et recettes à prévoir¹⁸⁴. Il y joue à la fin du mois de janvier 1904. Mais l'entreprise échoue à nouveau. Le compositeur Francis Chassaigne rassure le mime le 2 juin 1904 : « Mon cher Farina, j'ai bien pensé que vous n'aviez pas fait l'affaire de la Bodinière, maintenant je ne suis pas de votre avis au sujet de la bêtise du directeur, mais je suis de cet avis que la salle est mauvaise, le quartier peu propre à passionner, et tout compte fait je crois que vous avez fait une excellente affaire en n'étant pas directeur¹⁸⁵ ! ». Farina réitérera cette tentative directoriale à deux reprises, en 1907 puis en 1920. Elle se soldera par de nouveaux échecs.

Après les quelques plans des salles où il donne des représentations en 1903-1904, cités plus haut, Farina perd cette habitude d'acquérir et de conserver ceux des scènes où il joue par la suite. Il paraît donc étonnant qu'il ait gardé ces premiers plans comme simple trace de son activité : il aurait sans doute continué à le faire dans les années ultérieures, puisqu'il continue de conserver scrupuleusement les autres types de documents qui le concernent. Etant donné qu'il s'agit des années 1903-1904, lorsqu'il est le plus actif dans la recherche d'un théâtre à acquérir pour le consacrer à la pantomime, il n'est pas interdit de penser qu'il s'intéresse aux plans des salles sur lesquelles il est amené à jouer pour ces mêmes raisons, et qu'il veut les

180 CFM (1), p. 23.

181 CFM (1), p. 43.

182 Abel Chevalier, le frère de Farina, l'aide dans cette entreprise.

183 CFM (2), p. 123.

184 CFM (2), p. 112.

185 CFM (2), p. 108.

comparer aux autres, pour voir quel théâtre correspond le mieux à ses attentes. Mais dans les deux cas, il s'agit de documents ayant un lien direct et concret avec son activité, et qui ont été conservés en raison de ce lien. C'est encore le cas pour un plan du Théâtre de l'Athénée : Farina, on l'a vu, est chargé d'y organiser une matinée consacrée à la pantomime le 13 avril 1910. Il a donc utilisé ce plan pour écrire le nombre des places qu'il avait réservées à ses proches ou à la presse, et indiquer celles qu'il a vendues¹⁸⁶.

Plus tard, Farina conserve d'autres plans de salles pour des raisons complètement différentes. Ils viennent d'abord nourrir son intérêt grandissant pour l'histoire des lieux. Citons le plan de la salle du Théâtre des Deux-Masques¹⁸⁷, qu'il a conservé à côté de celui de la salle du Théâtre Libertain¹⁸⁸, son ancien nom avant qu'il ne soit rebaptisé par son nouveau directeur Marcel Nancey, lors de son inauguration le 15 février 1921. Farina explicite l'origine du théâtre sur le document : « Bordel !! va devenir “les deux masques” ». Ici, la situation a évidemment amusé Farina, mais son intérêt pour l'histoire des lieux est bien réel, d'autant plus lorsqu'elle s'accompagne d'anecdotes. C'est ce que montrent les titres de plusieurs livres de sa bibliothèque, tels *l'Histoire du Pont-Neuf* d'Édouard Fournier¹⁸⁹, *l'Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris* d'Alfred Delvau¹⁹⁰, ou encore l'ouvrage d'Armand Victorin consacré à *l'Ancienne place des Célestins* de Lyon¹⁹¹ (Farina joue au Théâtre des Célestins de Lyon en 1912).

Mais la vraie rupture s'opère plus tard, lorsque l'architecture des salles et des scènes n'est plus là pour répondre aux questions pratiques et matérielles que Farina rencontre dans ses activités (par exemple connaître le nombre de places dont dispose tel ou tel théâtre), mais pour nourrir son intérêt croissant pour les nouvelles réflexions théoriques qui entourent l'espace scénique et insistent sur son importance capitale pour faire évoluer les arts du spectacle.

C'est déjà le cas dans les années 1920, lorsque Farina se renseigne sur les représentations données par Art et Action, le « laboratoire de théâtre pour l'affirmation et la défense d'œuvres modernes » fondé en 1919 par Édouard Autant et sa femme Louise Lara¹⁹².

186 CFM (16), p. 69.

187 CFM (11), p. 17.

188 CFM (11), p. 18.

189 Rofa 44 : Édouard Fournier, *Histoire du Pont-Neuf*, Paris, Dentu, 1862.

190 Rofa 37 : Alfred Delvau, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, Paris, Dentu, 1862.

191 Rofa 92 : Armand Victorin, *L'Ancienne place des Célestins (Lyon)*, Lyon, Dizain et Richard, 1887.

192 Sur Art et Action, voir Michel Corvin, *Le Théâtre de recherche entre les deux-guerres : le Laboratoire Art et Action*, Lausanne, La Cité, [1976], étude réalisée à partir du fonds Art et Action, légué à la Bibliothèque de l'Arsenal par M. et Mme Autant-Lara et Akakia-Viala, aujourd'hui conservé au Département des Arts du

En 1923, il achète le numéro spécial de la revue *La Nervie*, consacré à Art et Action, et le truffe de plusieurs documents. Parmi eux, on trouve de nombreuses affiches, quelques illustrations, mais aussi un plan de la scène où Édouard Autant et Louise Lara montent leurs spectacles, que Farina a tracé de sa main¹⁹³. L'organisation scénique est donc pour lui un élément représentatif des recherches expérimentales du groupe, au même titre que les autres documents. Une lettre du tout jeune Claude Autant-Lara, adressée au mime le 12 juin 1924¹⁹⁴, nous montre qu'il entretenait des liens personnels avec les membres du laboratoire. Malheureusement cette lettre en est le seul témoignage : nous n'avons pas pu déterminer la nature exacte de ces liens. Il ressort de la collection que Farina s'est vivement intéressé aux réalisations d'Art et Action sans avoir pour autant collaboré avec eux. On sort donc ici du cadre des archives du mime ; mais l'exemple est bien représentatif de son nouvel intérêt pour l'architecture scénique.

Cet intérêt pour l'espace scénique atteint son apogée lors des représentations qu'il donne à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925, dans un théâtre spécialement construit pour l'occasion par les frères Perret, abritant une scène tripartite. Farina a conservé toute une série de plans de ce théâtre, dont plusieurs sont très techniques et comportent des coupes détaillées de la scène indiquant les différentes dispositions qu'elle peut prendre¹⁹⁵. Surtout, il a gardé de nombreux articles traitant des avantages de la scène tripartite et de la modernité des mises en scène qu'elle permet. La réflexion sur les liens entre scénographie et mise en scène est d'ailleurs ce qui a justifié la présence d'un théâtre au sein cette Exposition internationale. C'est ce qu'explique Georges Fouilloux, le régisseur général du théâtre, dans un article signé de sa main : « Pourquoi a-t-on construit un théâtre à l'Exposition ? Ce n'est évidemment pas dans un but de pure attraction, mais bien au contraire dans *celui de démontrer l'influence de l'art de la décoration moderne sur celui de la mise en scène*¹⁹⁶ ». Le passage est souligné par Farina lui-même.

Dès lors, nous nous sommes demandés si Farina connaissait les idées concernant l'espace scénique émises par des théoriciens comme Adolphe Appia (1862-1928), lui qui recherchait notamment comment doter les théâtres d'un espace de jeu tridimensionnel, ce que peut justement permettre une scène tripartite¹⁹⁷.

spectacle de la Bibliothèque nationale.

193 CFM (13), p. 4-6, plan inséré dans le numéro spécial de la revue *La Nervie*.

194 CFM (13), p. 4-6, lettre insérée dans le numéro spécial de la revue *La Nervie*.

195 CFM (15), p. 70, 73, 74 et 75.

196 CFM (15), p. 76.

197 Cf. Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Lausanne,

Or, là encore, la bibliothèque du mime nous apporte une précieuse confirmation. Farina possède *L'Art théâtral moderne* de Jacques Rouché¹⁹⁸, un ouvrage en grande partie consacré aux tentatives de réforme de l'architecture théâtrale. Il contient une étude sur Georg Fuchs, le fondateur du Künstler-Theater de Munich (1907), qui s'est attaché à abolir la séparation traditionnelle entre la scène et le public afin de retrouver la dimension collective et festive du théâtre¹⁹⁹, une étude sur Fritz Erler, décorateur du même théâtre, qui chercha à introduire une multiplicité des dimensions et des espaces-temps grâce à une scénographie transformable à volonté²⁰⁰, deux chapitres évoquant les idées d'Edward Gordon Craig et celles d'Adolphe Appia, et enfin une partie plus technique, qui traite de l'éclairage et des bandes d'air (un des termes désignant les frises), et s'attarde sur plusieurs tentatives expérimentales, comme la coupole de Mariano Fortuny²⁰¹ et la triple scène de Jenő Kéméndy²⁰². Farina a acheté ce livre en 1920 (c'est ce qu'indique l'ex-libris), au moment même où nous avons relevé que son intérêt pour les plans des scènes de théâtre changeait de nature. Un an plus tard, il se fait dédicacer l'ouvrage par son ami Albert Keim, l'auteur de *La Boscotte*, l'une des pièces présentée au Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs en 1925, et dont la mise en scène est entièrement conçue à partir de la tripartition scénique. De plus, Farina a inséré, à la fin du livre, un autre plan de ce théâtre construit par les frères Perret (le même que l'on trouve dans ses archives parmi la série de plans citée plus haut) : on voit bien que sa curiosité pour l'architecture scénique, et sa propension à conserver les plans des théâtres, sont désormais intimement liés à son intérêt pour les nouvelles réflexions théoriques autour des rapports entre espace scénique et modernité théâtrale. Notre mime continuera de s'y intéresser par la suite, puisqu'il joint à ce même livre de Jacques Rouché un article de 1929, intitulé « Le Théâtre de demain », qui prône la généralisation des solutions expérimentales pour « adapter la mise en scène à la technique et à la vision modernes²⁰³ », en citant, outre les innovations de

l'Âge d'homme, 1983.

198 Rofa 77 : Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*, Paris, Éd. Cornély, 1910.

199 Cf. Laure Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich, les danseuses modernes sous le nazisme*, Bruxelles et Paris, Éd. Complexe, 2000. Georg Fuchs est notamment l'auteur des ouvrages suivants : *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin, Schuster und Loeffler, 1905 ; *Die Revolution des Theaters, Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater*, München und Leipzig, G. Müller, 1909.

200 Cf. *Théâtre et cinéma années vingt : une quête de la modernité*, ouvrage collectif de l'équipe Théâtre moderne du Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle, Lausanne et Paris, l'Age d'homme, 1990, et « La réforme scénique au théâtre des artistes de Munich », dans *Mercure de France*, 1er février 1910, p. 452-453.

201 Dans les années 1900, Mariano Fortuny y Madrazo invente en Allemagne un système d'éclairage permettant de simuler la lumière naturelle, en employant des lampes qui se reflètent sur des tissus de soie colorée. C'est cette idée qui est à l'origine du cyclorama.

202 Scénographe et costumier hongrois (1860-1925).

203 Rofa 77 : article de Georges Avril paru le 29 novembre 1929 dans *l'Éclairer du Soir*, inséré dans l'ouvrage.

Max Reinhardt, Firmin Gémier, Erwin Piscator ou Léon Schiller, l'Exposition de Vienne de 1924, et celle des Arts décoratifs de Paris de 1925.

Chaque type de document est donc susceptible de nous renseigner sur l'évolution des liens que Farina entretient avec ses propres archives. Les raisons pour lesquelles il les conserve varient parfois considérablement, ce qui nous révèle en quoi l'intérêt qu'il porte à leur contenu peut changer de nature, ou bien à quel moment il passe d'une utilisation professionnelle à une pratique purement archivistique. Ces documents nous montrent aussi plusieurs aspects propres à sa démarche. Farina entend garder la trace de l'ensemble de ses activités, et accorde une place aussi importante aux simples préparatifs matériels d'une représentation qu'aux domaines plus artistiques de son travail. Pour parvenir à constituer cet ensemble documentaire, il emploie des moyens variés et utilise toutes les ressources possibles.

Chapitre III

Images de mime

L'iconographie joue un rôle primordial au sein des archives de Farina. Elle y tient d'abord une place matérielle extrêmement importante. L'image est présente partout : Farina a naturellement conservé les documents nécessaires à la préparation de tout spectacle que sont les maquettes de décors et de costumes, mais il a aussi lui-même réalisé plusieurs dessins, et il s'est appliqué à étoffer ses archives avec un grand nombre d'illustrations. Notre mime a encore gardé de nombreuses photographies le représentant, parfois accompagné d'autres mimes ou de danseurs, sur scène, chez lui ou bien en studio. Au cours de sa carrière, il s'est lié à des dessinateurs, à des peintres et à des sculpteurs, parmi lesquels beaucoup l'ont portraituré et dont on trouve plusieurs œuvres originales parmi ses archives. Lorsqu'on l'étudie à la lumière de ses autres archives, comme sa correspondance, cette iconographie est aussi d'un intérêt capital. Elle nous permet à la fois de saisir quels types de liens peuvent se tisser entre un mime et des artistes plasticiens, de comprendre comment ces derniers sont amenés à utiliser la pose d'un mime, et d'analyser les différents usages professionnels qu'un mime peut faire de toutes ces images le représentant.

Un univers jalonné d'images

Les maquettes de costumes et de décors

Le fonds contient quatorze maquettes originales de costumes et de décors, et sept reproductions photographiques de maquettes dont Farina ne possède pas les originaux. Il s'agit là du type de document iconographique que l'on rencontre le plus fréquemment dans les fonds d'archives concernant les arts du spectacle.

Les maquettes de costumes montrent particulièrement bien la diversité des artistes auxquels Farina peut faire appel pour ses spectacles. En 1925, Giuseppe Cominetti, peintre

divisionniste sur lequel nous reviendrons plus en détail²⁰⁴, se charge des costumes du *Tour de cartes*, une pantomime écrite par son frère Gian Maria Cominetti et qui figure au programme choisi par Farina pour ses représentations au Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs. La pièce met en scène un Valet de Cœur, troubadour incarnant l'amour courtois, joué par Farina, une Dame de Cœur, convoitée par toutes les autres cartes à jouer, un Valet et un Roi de Trèfle, enfin un Sept de Cœur, sorte de bouffon clownesque. Les maquettes des costumes²⁰⁵ dessinées par Cominetti évoquent vraiment l'univers iconographique des cartes à jouer : les personnages portent des bas bicolores, et leurs habits se composent de deux couleurs dominantes, qui se répondent symétriquement (y contribuent aussi, bien sûr, les postures que prennent les personnages sur les maquettes, et la façon dont leurs visages et les boucles de leurs cheveux sont dessinés) (fig. 5 à 8). Giuseppe Cominetti s'attache à l'effet esthétique général que peuvent procurer à eux seuls les costumes : nous sommes bien dans le cadre d'une Exposition consacrée aux Arts décoratifs. Son travail est donc très différent de celui d'Adolphe Willette, lorsqu'il dessine en 1911 les maquettes du costume porté par Pierrette dans sa pantomime *La Lettre*²⁰⁶, puis de ceux des personnages principaux d'une autre pantomime intitulée *Pierrot jardinier*²⁰⁷ (fig. 9 à 11). Willette pense beaucoup plus en illustrateur et en dessinateur : il est attentif à la manière dont les moindres détails des costumes révèlent la psychologie du personnage, et le contexte culturel et social dans lequel il évolue. Il a donc une approche moins plastique, beaucoup plus narrative, de ces costumes.

Les maquettes de décors sont plus difficiles à exploiter. Certaines ne comportent aucune indication et l'on a du mal à les mettre en relation avec les projets de Farina²⁰⁸. Beaucoup sont inachevées et ne permettent pas de se faire une véritable idée des décors utilisés. La plupart diffèrent d'ailleurs du projet final. On trouve une série de lettres d'Edmond Heuzé évoquant le décor qu'il est chargé de réaliser pour *La Lettre*, ainsi qu'une maquette ainsi légendée : « maquette de E. Heuzé pour *La Lettre* Théâtre Impérial rue du Colisée Paris²⁰⁹ ». Mais lorsque la pièce est montée au Théâtre Impérial, deux ans plus tard, c'est Lucien Lapeyre qui réalise les décors ; or Farina ne possède aucun document les décrivant. De même, les archives qui concernent la préparation des spectacles donnés par Farina au Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs contiennent une photographie reproduisant un projet de

204 Cf. infra p. 89 à 92.

205 CFM (15), p. 37 à 41.

206 CFM (9), p. 45.

207 CFM (16), p. 147 à 149.

208 CFM (15), p. 176.

209 CFM (9), p. 39.

maquette anonyme pour *La Boscotte* d'Albert Keim²¹⁰, ainsi qu'une maquette originale d'Edmond Heuzé pour la même pièce²¹¹. Or ni la première, dont les décors très géométriques se rapprochent du mouvement cubiste, ni la seconde, plus traditionnelle mais qui ne respecte pas les indications scéniques que l'auteur donne dans son manuscrit, ne correspondent à la scénographie finalement choisie pour les représentations, comme on peut s'en rendre compte grâce à une photographie représentant la scène tripartite du Théâtre de l'Exposition avec l'installation définitive des décors de *La Boscotte*²¹².

Farina dessinateur

Une autre catégorie d'œuvres iconographiques contenues dans les archives de notre mime est constituée de dessins qu'il a lui-même réalisés. Farina s'adonnait, en effet, aussi aux arts plastiques. Ses proches étaient bien au courant de cet autre talent. Le 13 juin 1921, son ami André Geiger lui écrit ces mots²¹³ : « Merci pour votre lettre et pour le dessin de Pierrot. L'auteur ??... Vous ??... ».

C'est sans doute dans les années 1905-1906, pendant son séjour en Algérie comme membre du Théâtre aux Armées, que Farina commence à s'exercer à l'art du dessin. On trouve en effet ses premiers croquis dans un petit carnet intitulé « Souvenirs d'Algérie²¹⁴ ». Il s'agit d'un cahier de 40 pages, comportant à la fois des dessins et des textes de natures variées : *L'Adieu nocturne* raconte le déroulement d'une soirée passée aux côtés d'une diva, *Le Carnaval de Denise* est un poème humoristique ; sont aussi écrites les paroles d'une chanson intitulée *Le Camisard*.

Ce carnet nous montre que Farina exerçait souvent sa plume en recopiant des illustrations provenant des journaux : il a par exemple recopié un dessin représentant une femme nue jouant de la lyre, de dos ; l'illustration est aussi collée sur le cahier, à côté de son propre dessin réalisé à Ounif en 1906 (fig. 12). D'autres dessins n'ont pas eu ce genre de modèle, mais ont sans doute été eux aussi réalisés dans le but de s'entraîner : ils représentent des visages d'enfants, des femmes nues, des angelots...

210 CFM (15), p. 36.

211 CFM (15), p. 17.

212 CFM (15), p. 18.

213 CFM (11), p. 52.

214 Le carnet se trouve à la fin de la boîte 7.

C'est d'abord son intérêt pour les « types » qui a poussé Farina à réaliser certains de ses dessins. Plusieurs ouvrages de sa bibliothèque sont étroitement liés à cet intérêt qu'il a pour la description de ces grandes typologies qu'on peut établir en fonction des particularités professionnelles, socio-culturelles, physiques ou psychologiques de chacun, selon une mode héritée du XIX^e siècle : les laitières, les servantes, les soldats, les courtisanes, les bourgeois, les mariés, les barbons, les buveurs, les joueurs... En Algérie, il dessine le portrait d'un légionnaire, appuyé sur son fusil, la tête protégée du soleil par un grand chech, chargé de tout un attirail d'objets et de vêtements (fig. 13). Le dessin est ainsi légendé de sa main : « Souvenir de mission Taghit 06²¹⁵ », puis « M. Farina », « Type de légionnaire Aïn Sefra le 16 avril 06 » (l'encre de cette deuxième légende est la même que celle avec laquelle il a retouché le dessin). Notre mime a d'ailleurs établi un rapprochement entre son propre dessin et une peinture anonyme reproduite sur carte postale, qui représente un « ancien légionnaire²¹⁶ » (selon la légende), collée quelques pages plus loin dans ses archives (fig. 14). Certains dessins de son cahier « Souvenirs d'Algérie », comme celui réalisé à Aïn Sefra en mai 1906, légendé « Mauresque Sud Oranais », sont encore étroitement liés à cet intérêt pour les « types », qui semble naturel et logique chez un mime de l'époque.

D'autres dessins ont un lien beaucoup plus direct avec son activité.

Il s'agit surtout de croquis représentant divers personnages des pantomimes de son répertoire. Dans un cahier entièrement conçu autour de la pantomime de Lucien Gothi intitulée *L'Amant de cœur*, Farina a collé des illustrations tirées de différents journaux et a lui-même réalisé plusieurs dessins. Y sont représentés plusieurs personnages de l'œuvre : la courtisane Jolimuseau, sa femme de chambre Madeline, et Gratford, le typique « gommeux », portant monocle et haut de forme, et fumant le cigare²¹⁷. Ces portraits sont dispersés à l'intérieur du cahier, mais Farina en a recopié un certain nombre sur la première page : on pourrait presque penser que celle-ci constitue un croquis préparatoire, destiné à tout programme ou toute affiche qui annoncerait une représentation de *L'Amant de cœur* (fig. 15). Tout se passe comme si Farina s'était servi de l'assemblage de ces différentes figures pour créer une sorte de mise en atmosphère visuelle de la pièce. On voit combien, au début de sa carrière, Farina pense les personnages de ses pantomimes en terme de « types » puisque, loin de chercher à donner une image représentative de leur propre individualité, il est à l'inverse

215 CFM (2), p. 174.

216 CFM (2), p. 177.

217 CFM (2), p. 141.

amené à réutiliser des illustrations de presse, qui ont été produites dans un autre contexte et qui correspondent à des types sociaux vus et revus par les dessinateurs. Ces archives iconographiques sont donc un précieux témoignage sur l'approche qu'a Farina de son art. Notre mime dessine à nouveau les personnages de Jolimuseau et Madeline dans son carnet « Souvenirs d'Algérie » (fig. 16). Et là encore, il accompagne ses propres dessins de plusieurs illustrations découpées dans des journaux. Toutes semblent évoquer certains passages de la même pantomime : l'une représente une scène amoureuse dans un salon bourgeois, et l'autre, une femme se faisant nouer son corset par sa femme de chambre. Il faut avoir en tête que Farina est alors loin de son pays et de son univers artistique : ces illustrations sont sans doute pour lui un moyen de se remémorer ses spectacles parisiens (il avait joué *L'Amant de cœur* un an avant son départ).

Plus tard, Farina dessine le vieux Goulven, personnage qu'il interprète dans un film de Félix Léonnec intitulé *Le Trésor de Kériolet*, tourné en octobre 1919 sur les côtes bretonnes (fig. 17)²¹⁸. En 1921, il réalise plusieurs croquis du personnage qu'il joue dans *La Griffé*, un drame de Jean Sartène qu'il avait déjà représenté en 1913 à la Gaîté-Montparnasse et au Palais de Cristal de Marseille, et qu'il reprend au Théâtre des Deux-Masques²¹⁹. Ces dessins ne lui sont pas ressemblants. Ils nous montrent plutôt la vision qu'il a de son propre personnage, et ce vers quoi il tend dans son travail d'interprétation.

D'autres dessins sont directement liés à la mise en place de ses spectacles. Farina a d'abord réalisé lui-même les illustrations des programmes de certains spectacles donnés par les membres du Théâtre aux Armées : citons celui de la Soirée de bienvenue organisée en 1906 à Géryville par la classe du 6ème Régiment des Chasseurs d'Afrique pour ses jeunes recrues²²⁰. Farina a d'autre part conservé plusieurs schémas du maquillage dont il se servait lorsqu'il devait apparaître en mort-vivant dans la pantomime '*Chand d'habits* à l'Olympia en 1920²²¹. Enfin, il s'est lui-même chargé de réaliser les maquettes des décors de certaines pantomimes : c'est le cas pour *Isabelle ou le mari coupable* d'Albert Keim, qu'il joue au Théâtre Royal des Galeries Saint-Hubert à Bruxelles, le 26 février 1927, lors du premier spectacle organisé par le cercle artistique La Flûte de Pan²²².

218 CFM (19), p. 53.

219 CFM (11), p. 33.

220 CFM (2), p. 187.

221 CFM (17), p. [57].

222 CFM (17), p. 97.

Farina a placé dans ses archives un nombre considérable de cartes postales photographiques représentant des théâtres où il a joué, des villes où il est parti en tournée, ou bien des endroits qui l'ont tout simplement marqué. À côté des programmes qui concernent les représentations qu'il a données en mai 1908 au Casino de la Mouillère de Besançon, par exemple, il a collé trois cartes postales : la première reproduit un plan de la ville, la deuxième, un dessin d'A. Goulon représentant les Bains Salins de la Mouillère²²³, et la troisième, une photographie du Théâtre municipal²²⁴. Cette habitude de garder une trace visuelle des endroits où il joue est très régulière chez lui, presque systématique pour certaines périodes. Il conserve une carte postale représentant le Théâtre de Charleville-Mézières²²⁵, ville où il joue lors d'une Fête de Bienfaisance au profit de la Croix-Rouge en mai 1910, plusieurs photographies des bords de mer de Hendaye-Plage où il donne *La Lettre* en 1911²²⁶, une carte postale représentant le bateau « St Paul », avec lequel il traverse l'Atlantique pour aller jouer à New York en 1912, ainsi qu'une autre carte reproduisant un dessin de l'Hudson²²⁷, une carte représentant le Palais de Cristal de Marseille où il joue *La Griffes* en 1913²²⁸, plusieurs qui montrent des vues de Scheveningen aux Pays-Bas, où il joue en 1914²²⁹...

Ces documents nous montrent à nouveau combien Farina s'intéresse à l'histoire des lieux (nous en avons déjà parlé en citant certains livres de sa bibliothèque²³⁰) : lorsqu'il joue à Périgueux en février 1926, il en profite pour acheter toute une série de cartes postales, qui représentent l'escalier Renaissance de la rue de la Sagesse, le Vieux Moulin de la ville, une maison du xv^e siècle classée Monument historique, l'Église Saint-Étienne-de-la-Cité, une maison de l'époque renaissante, et la Tour de Vésone²³¹ !

Ces illustrations témoignent aussi de son insertion dans les réseaux des cabarets, et ce même lorsqu'il quitte sa butte Montmartre pour la province. Il conserve par exemple une série de cartes postales de l'Enfer, un cabaret lyonnais alors situé au 7 de la rue Simon-Maupin, qui

223 CFM (4), p. 180.

224 CFM (4), p. 182.

225 CFM (4), p. 32.

226 CFM (9), p. 28, 34, 40 et 69.

227 CFM (5), p. 109.

228 CFM (6), p. 63.

229 CFM (8), p. 47 et 73.

230 Cf. supra p. 59.

231 CFM (17), p. 65 à 67.

fait partie du grand réseau « La Boîte à Pol », du nom de son directeur²³². Ces cartes reproduisent des photographies représentant diverses scènes d'intérieur, ou détaillant certaines peintures murales qui ornent la taverne. Il a sans doute voulu conserver un souvenir de cet endroit qu'il fréquentait pendant qu'il jouait à Lyon en 1910, à l'Alcazar, et aussi dans un autre cabaret, la Boîte à Clous, « Caveau de la Modern'Tavern' », situé 4 rue Gasparin.

Farina a encore illustré ses archives avec de nombreux portraits de ses collaborateurs. Il peut s'agir de tirages photographiques, de cartes postales, ou bien d'illustrations découpées dans des journaux et des programmes. La première liasse de ses archives comporte par exemple une photographie représentant Lucien Gothi, son professeur et l'auteur de la majorité des pantomimes qu'il joue lors de ses débuts sur scène, ainsi dédicacée : « Bon souvenir à mon excellent interprète Farina, Lucien Gothi, 1902 (le 14 mars)²³³ » ; puis une photographie de groupe sur laquelle figure le compositeur Francis Chassaigne, collée sur la même page qu'une carte postale qu'il a adressée au mime le 5 février 1903²³⁴ ; une autre photographie qui représente Fabius de Champville, l'auteur d'une de ses premières pantomimes, doublement dédicacée : « À Farina, le bon mime de *La Lecture interrompue*, souvenir amical, Fabius de Champville²³⁵ » au recto, et « Ce 19 mars 1903, première de *La Lecture interrompue*, cordial souvenir au Pierrot Farina, Fabius de Champville » au verso ; puis une illustration provenant d'un programme, reproduisant une photographie de la comédienne Paule Hellor, qui a joué Colombine aux côtés de Farina dans *Clair de lune d'amoureux*, une « saynète lyrique et mimique » de Lucien Gothi représentée le 9 avril 1903 au Théâtre Déjazet²³⁶ ; enfin, une autre illustration de programme représentant le chansonnier Marcel Legay, là encore collée sur la même page qu'une lettre envoyée à Farina²³⁷.

On le voit bien, notre mime aime placer ces portraits à côté des documents qui concernent sa collaboration avec les personnes en question. Ainsi, certaines sont représentées à différentes reprises, chaque fois qu'elles réapparaissent dans sa carrière. Il aime encore juxtaposer des portraits de plusieurs natures, comme s'ils montraient de ses collaborateurs des facettes différentes : à côté d'une illustration qui reproduit un dessin du célèbre Charles Léandre représentant le chansonnier Gabriel Montoya, il a collé deux photographies

232 CFM (9), p. 62 à 65.

233 CFM (1), p. 30.

234 CFM (1), p. 69.

235 CFM (1), p. 70.

236 CFM (1), p. 70.

237 CFM (1), p. 78.

représentant ce dernier²³⁸. Les trois sont dédiacés. Ces portraits sont en effet l'occasion de montrer l'assentiment qu'il reçoit de la part des membres de son entourage artistique, dont il a des raisons d'être fier : « à mon ami le mime Farina, Pierrot subtil, élégant et original, en souvenir cordial et affectueux dévouement Paris 12 juin 1910²³⁹ », « à mon ami Farina, mime de grand talent et de noble caractère, en bien cordial souvenir Paris 1er Xbre 1912²⁴⁰ », écrit Xavier Privas sur deux photographies.

Farina a fait de ses archives une véritable promenade en images à travers les lieux et les personnes qui peuplent son univers.

Les photographies

Les photographies de ses spectacles : des archives ambiguës

Le fonds Farina contient environ une centaine de photographies du mime. Les premières datent de 1901 : Farina y pose en Pierrot blanc et noir²⁴¹. Il a alors 18 ans.

Une grande part de ces photographies le représente sur scène, en costume de Pierrot ou dans d'autres rôles qu'il a interprétés, dans des poses qui correspondent à un moment précis de ses spectacles. Bien sûr, Farina entend se constituer un souvenir de lui-même en représentation, d'autant que la photographie est alors le moyen technique grâce auquel on peut garder la trace la plus directe de ces instants. Mais, si depuis l'extrême fin du XIX^e siècle, il est désormais possible de prendre des photographies dans les salles de spectacles, et si, dans les années 1910-1920, les progrès techniques réduisant le temps de pause (chimiques, avec le gélatino-bromure d'argent, et mécaniques, avec de nouveaux types d'objectifs) sont désormais bien répandus et permettent des captations sur le vif pendant les performances scéniques, les acteurs ne sont en fait que rarement photographiés pendant les représentations elles-mêmes : la lumière y est trop faible, et sujette à trop de variations. Il faut attendre la diffusion d'objectifs lumineux, dans les années 1930, pour pouvoir photographier sans lumière adjointe, donc au moment-même du spectacle. Or, comme on l'a vu, Farina joue la plupart de ses

238 CFM (6), p. 21, 22 et 24.

239 CFM (16), p. 97.

240 CFM (5), p. 40.

241 CFM (1), p. 6 et 7.

spectacles avant 1927. La majorité des photographies de notre mime a donc sans doute été prise dans les théâtres, mais en répétition, lors de sessions spécifiquement organisées pour les photographes, la scène éclairée par une lumière différente de celle utilisée pendant les représentations.

D'autre part, l'habitude, issue du XIX^e siècle, de faire poser les artistes dans un studio, en costume et devant une toile peinte reproduisant une partie des décors du spectacle, dure encore largement en ce début du XX^e siècle. Dans les archives de Farina, cela semble être le cas des photographies prises par la maison Panajou à Bordeaux. Notre mime pose d'abord en 1911, dans son costume de Ramib (le personnage principal de *Sésostra*, mimodrame-opéra qu'il joue alors au Théâtre de Bordeaux), devant ce qui a tout l'air d'être un décor peint de studio²⁴² (fig. 18) ; puis il pose à nouveau en 1922, aux côtés de Lucien Weber, dans son costume du Bouffon des *Mille et une nuits*, drame féerique créé au Théâtre de Bordeaux à partir de l'œuvre de Maurice Verne²⁴³ (fig. 19 et 20).

Ces deux types de photographies (en répétition et en studio) n'en constituent pas moins un souvenir visuel du spectacle qui est sans équivalent : Farina en a gardées pour presque chacune de ses représentations. La majorité le représente donc dans son spectacle de prédilection, les *Chansons mimées*, où il joue le personnage traditionnel du Pierrot amoureux de la lune et délaissé par sa Colombine. La première série prise sur scène date sans doute de 1913, car elle côtoie dans ses archives plusieurs programmes, ceux du Cabaret des Quat'z Arts et du Théâtre de la Renaissance, où Farina mime alors ses *Chansons*²⁴⁴ (fig. 21 à 23) ; mais la série la plus complète concerne ses représentations au Cabaret artistique de Scheveningen en 1914²⁴⁵ (fig. 24 à 28).

Les archives de Farina ne contiennent pas seulement des photographies de ses spectacles : certaines concernent les événements qui ont eu lieu autour de la représentation. Il peut s'agir de photographies prises dans sa loge²⁴⁶, de photographies de groupe avec l'ensemble des comédiens qui se produisent en même temps que lui²⁴⁷, de photographies prises à l'extérieur du théâtre en compagnie d'autres acteurs²⁴⁸, ou bien de répétitions, représentées cette fois en tant que telles, avec des acteurs sans costume²⁴⁹. En souvenir du tournage du film

242 CFM (5), p. 9 et 11.

243 CFM (12), p. 17 à 19.

244 CFM (6), p. 37-39.

245 CFM (8), p. 58-69.

246 CFM (5), p. 4 : au Théâtre sous bois de Marnes-la-Coquette.

247 *Ibid.*

248 CFM (12), p. 19 : au Théâtre de Bordeaux.

249 CFM (17), p. 25 : aux côtés de Séverin dans *'Chand d'Habits* à l'Olympia en 1920 ; CFM (17), p. 212 : dans

Le Trésor de Kériolet en octobre 1919, à côté des photographies le représentant avec les autres acteurs du film (parmi lesquels le célèbre boxeur Georges Carpentier), en tournage ou bien au repos, Farina garde aussi plusieurs photographies représentant des groupes de Bretons, venus assister au tournage, ou rencontrés lors de diverses festivités traditionnelles²⁵⁰.

Comme on l'a dit plus haut, dans l'immense majorité des photographies où il apparaît sur scène en costume, on voit clairement que Farina garde une posture et une expression qui correspondent à un passage particulier de l'œuvre. Mais savoir si Farina a justement pris la pose pour le photographe, ou bien si la photographie a vraiment capté l'effet visuel que procurait son spectacle, semble être une fausse question.

Rappelons que dans les années 1920, les appareils photographiques qui permettent de saisir le mouvement, évitant donc aux comédiens de tenir longtemps une position figée, comme ils le faisaient en studio au XIX^e siècle, sont déjà bien répandus. D'autre part, les articles de presse qui décrivent les représentations du mime insistent justement sur la successivité des différentes poses qu'il prend pendant ses spectacles. Citons-en quelque-uns : « tour à tour, hilare ou tragique, Pierrot, dans sa souquenille [...]»²⁵¹, « M. Farina, qui dans une mimique expressive tour à tour tendre, sentimentale, autoritaire, dure, tragique ou désolée [...]»²⁵², « sur son masque mobile passèrent tour à tour la joie, la crainte, la colère et la terreur»²⁵³, « Farina, dont le corps et les mains nerveuses ont leur langage comme son visage, gueule de fauve expressive et magnifique, tour à tour attendrie et douloureuse, naïve et railleuse, terrible parfois»²⁵⁴, « Farina, svelte et élégant Pierrot, tour à tour joyeux, mélancolique et tragique amant de la lune, qui par ses gestes et ses attitudes, est le reflet de toutes les passions humaines [...]»²⁵⁵. Les exemples abondent. C'est bien cette successivité d'émotions diverses, que Farina sait faire passer au travers de différentes expressions et postures, qui est constitutive de sa virtuosité aux yeux du public. La photographie ne fait donc que figer définitivement l'une des poses que Farina prend au cours de son spectacle. À cet égard, elle en est donc bien représentative.

Mais, on s'en doute, Farina travaille et maintient d'autant plus sa posture et son expression qu'il pose pour le photographe de façon consciente, au cours d'une répétition.

La Ruse de Pierrette au Théâtre de Paris en 1927.

250 CFM (19), p. 43 et 47.

251 CFM (3), p. 6 : article paru en juillet 1908 dans *Comœdia*.

252 CFM (9), p. 82 : article paru le 11 août 1911 dans *La Petite Gironde*.

253 CFM (10), p. 155 : article paru le 26 février 1921 dans *Comœdia*.

254 CFM (14), p. 24 : article paru le 26 août [1923] dans *Carnet de la Semaine*.

255 CFM (3), p. 44.

Surtout, la photographie fige une posture qui n'est pas forcément perçue ni isolée en tant que pose par le regard des spectateurs, puisque c'est justement leur enchaînement, leur succession, qu'ils retiennent du spectacle, et qu'ils expriment par cette formule récurrente du « tour à tour ». De ce fait, la photographie ne serait pas véritablement représentative du spectacle, si elle est incapable d'en restituer l'impression d'ensemble.

Cette ambiguïté des rapports entre photographie et spectacle pantomimique relève en fait d'une ambiguïté plus fondamentale, propre à la notion même de pose.

L'importance que Farina accorde à ces photographies de scène nous montre combien elles sont indéniablement représentatives, à ses yeux, du spectacle à part entière, et de sa propre pratique gestuelle en général. L'idée, en apparence paradoxale, selon laquelle la pose (et donc, en particulier, la pose du mime face au photographe) est l'apogée, l'essence même du geste, est ainsi bien présente dès ce début du xx^e siècle, même si c'est Étienne Decroux qui la théoriserait plus tard dans ses écrits. Mais si la pose est l'apogée du geste, c'est pourtant bien le mouvement qui définit la pose, puisqu'elle ne peut exister que par le geste qui la précède et celui qui la suit. Les photographies de Farina sur scène illustrent donc cette contradiction : elles nous montrent l'essence même de ses gestes, tout en nous privant de ce qui les constitue. Elles nous donnent une idée juste de ses représentations, tout en nous éloignant de la perception qu'elles donnaient réellement aux spectateurs. Les rapports entre l'art mimique et la photographie pourraient faire l'objet d'une étude à part entière²⁵⁶, et dépassent largement notre propos. Nous tenions simplement à relever le statut ambigu des archives photographiques des spectacles de Farina, et montrer qu'elles reflètent des ambiguïtés d'ordre plus général.

La photographie préférée aux captations filmées

La photographie n'est pas le seul médium auquel Farina a accès pour capturer ses numéros. Certains documents²⁵⁷ nous montrent qu'il prend contact en 1919 avec G. Lordier,

256 L'historien italien Cosimo Chiarelli s'est penché sur cette question. Lauréat de la bourse de recherche Louis Roederer en juin 2008, il a consacré son étude, en tant que chercheur-associé à la Bibliothèque nationale de France, au sujet suivant : « Photographier le mime, pour une histoire de la théâtralité de la photographie ». Pour le XIX^e siècle, nous pouvons aussi citer l'article d'Arnaud Rykner intitulé « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images dans la seconde moitié du XIX^e siècle », paru dans l'ouvrage collectif *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique : réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*, textes réunis par Pierre Piret, Paris, l'Harmattan, 2007, p. 151-167.

257 CFM (19), p. 20-24.

qui réalise des « chansons filmées », afin d'immortaliser à l'écran son spectacle de prédilection : les *Chansons mimées*. Or, après avoir vu le film au Cinémax, voici le commentaire qu'il écrit le 26 octobre 1919, sur un papier inséré dans le programme de l'établissement en question :

Dimanche soir 26 oct. J'ai enfin vu ce petit Film à l'écran. Chanteur *déplorable*. Très bien mis en scène. L'interprétation est bien loin de m'*enthousiasmé* [*sic*] suis *grotesque* par moment encore trop de gestes *beaucoup trop*. Décidément le maquillage du Pierrot n'a rien de fameux au ciné sauf les scènes intérieures. Temps trop gris pour les pleins airs le soleil a *vraiment manqué*²⁵⁸.

Ces quelques lignes sont pour nous extrêmement révélatrices. Farina exprime un sentiment général d'insatisfaction face à cette captation de son image animée. Ce sentiment provient d'abord des conditions matérielles dans lesquelles ce film a été réalisé : les moyens techniques dont disposent alors ce type d'établissement cinématographique sont assez sommaires. La mauvaise qualité du grain de l'image, le rythme accéléré, déforment sans doute beaucoup la prestation du mime. Le maquillage de Pierrot, si essentiel dans son spectacle, puisque le blanc accentue le moindre pli de son visage, passe mal à l'écran. En outre, il n'a pas la possibilité de choisir son propre chanteur : il est apparemment imposé par l'établissement. Si la captation cinématographique, en mouvement, d'une prestation du mime est donc possible, elle est loin de donner une image satisfaisante, à la fois précise et émouvante, de son travail. À l'inverse, la photographie permet un contrôle bien plus grand de la qualité de l'image, du grain et des contrastes. De plus, elle est un document fixe, sur lequel on peut s'arrêter pour observer l'expressivité en détail. On comprend qu'elle soit, pour Farina, plus à même de donner une belle image de ses représentations.

Mais c'est surtout sa propre interprétation, davantage que sa captation, que Farina critique dans ce commentaire. Il se trouve « grotesque », et déplore, avec insistance, son excès de gestes. Farina vise donc à créer un effet visuel beaucoup plus épuré. Ceci ne fait que renforcer notre sentiment : non seulement ce n'est pas la captation en continu de chacun de ses mouvements qui le met, selon lui, en valeur, mais la pose, cette apogée du geste en suspension, est bien ce vers quoi il tend. La pose du mime n'est pas antithétique de son travail, elle est, à l'inverse, constitutive de ce qu'est pour lui l'essence de son spectacle. Loin d'être la trace d'une performance que Farina garderait à défaut d'avoir pu la faire enregistrer par vingt-quatre images par seconde, la photographie est bien le médium qui lui correspond le mieux,

258 CFM (19), p. 24.

puisqu'elle en est le témoignage à la fois le plus abouti stylistiquement, et le plus flatteur.

Utilisations professionnelles de la photographie chez un mime

En plus de lui rappeler ses représentations passées, la photographie est évidemment un moyen pour Farina de se constituer une mémoire visuelle de toutes les expressions auxquelles il parvient. En figeant une expression, elle lui permet de fixer une performance. Sur plusieurs photographies, on voit à quel point il a figé ses traits pour le photographe : citons celle où il apparaît en bas d'un escalier en costume de Pierrot noir, en 1911²⁵⁹ (fig. 29). On sent que son sourire s'est crispé dans la pose, destinée à l'objectif. Nous pouvons ici nous arrêter sur un autre épisode, lorsque Farina pose pour le sculpteur G. Geneste. À la demande de ce dernier, notre mime doit tenir une expression paroxystique de souffrance pendant plusieurs heures. Parmi les archives du mime, les documents qui relatent cet événement sont d'abord des lettres et des articles, dont l'un reproduit une photographie représentant le buste ainsi réalisé²⁶⁰ (fig. 30) : ils sont tous conservés dans la même boîte. Or plus loin dans ses archives, Farina a conservé une photographie qu'il a ainsi légendée de sa main : « M. Farina (Souffrance paroxysme) (Étude) 1912 photographie originale²⁶¹ » (fig. 31). C'est cette même année 1912 que G. Geneste réalise ce travail, et une comparaison entre la photographie et le buste reproduit dans l'article nous a montré que la photographie représente effectivement la pose prise par Farina pour le sculpteur. Nous pensons donc que la mention « photographie originale » ne relève pas d'une question de tirage (il s'agit d'ailleurs de la seule mention de cet ordre pour une épreuve photographique dans ses archives), mais qu'elle indique qu'il s'agit bien de la photographie prise au moment de la pose de Farina devant le sculpteur. Elle constitue la trace directe de cet épisode de sa vie, et de la performance qu'il a réalisée.

Là encore, comme pour ses autres archives, la volonté qu'a notre mime de garder un souvenir visuel de ses prestations artistiques (qu'il s'agisse de ses spectacles ou bien d'un simple répertoire d'expressions), ne doit pas occulter le fait que ces photographies répondent aussi à des besoins purement professionnels.

Il s'agit d'abord pour lui de témoigner de son talent et de la plasticité de son visage, auprès des professionnels du théâtre ou du cinéma avec qui il est en pourparlers pour des

259 FM (9), p. 107.

260 CFM (5), p. 41: article paru le 24 août 1912 dans *Comœdia*.

261 CFM (16), p. 207.

projets artistiques. Plusieurs échanges épistolaires attestent de ce rôle joué par les photographies. Lorsqu'il projette, en 1922, de tourner avec Monique Chrysès dans un film intitulé *La Sonate au clair de lune*, adapté du mimodrame éponyme écrit par Guy Bourrée et Jean d'Astorq, où notre mime est censé subsituer son vrai visage à un masque de Beethoven, l'actrice lui écrit ces mots : « voulez-vous apporter demain matin la série des photo Luza et quelques documents sur votre tête de Beethov²⁶² ». Trois ans plus tard, Henri Duval, un manager de la société « Ciné-Plastic-Théâtre », écrit ces mots à Farina :

Monsieur et cher camarade, pourriez-vous me faire parvenir une ou plusieurs photographies de vous, au naturel et parmi les plus récentes, ce serait pour une présentation d'un film, si votre physique correspondait au personnage que l'on cherche, et que je crois avoir trouvé en vous, je vous demanderais de venir poser une séance, et vous ferais connaître les conditions de ces messieurs. [...] Toutes les photos vous seront remises de suite après les avoir montrées²⁶³.

Il s'agit là d'une utilisation tout à fait classique du médium photographique par un artiste. C'est d'ailleurs dès les origines de sa diffusion, au milieu du XIX^e siècle, que la photographie obtient un franc succès parmi les comédiens, qui s'en servent pour leur publicité, en vendant leurs portraits dédicacés et en les faisant reproduire dans la presse théâtrale.

Farina possède plusieurs photographies de ce type, légendées « Le mime Farina », signées de sa main, et reproduites sur carte postale. Il se constitue aussi, à plusieurs reprises, des sortes de papiers à lettres publicitaires, qui mentionnent son répertoire et reproduisent des photographies de lui et des membres de sa troupe. L'un d'eux, par exemple, reproduit des photographies de Louis Martin, représentant Farina en costume de Pierrot, aux côtés de Suzanne d'Égrenières dans le rôle de Colombine, ainsi que le ténor Brina, le danseur Givre, et la comédienne Fernande Marny. La page mentionne la diversité du répertoire de la « Funambules-Troupe » (« Pantomimes et chansons mimées. Chant, danses, transformations²⁶⁴ »), et donne son adresse permanente. Les photographies sont très bien mises en page, elles sont reliées entre elles par des jeux de guirlandes et montrent tous ces artistes dans des postures très variées, en mettant l'accent sur la diversité de leurs talents. Aux côtés du papier en question, dans ses archives, Farina a conservé la série des photographies qui ont été reproduites, ainsi que d'autres qui n'ont pas été retenues. On voit donc qu'une grande attention a été portée à réaliser la mise en page de ces tirages. Mais il s'agit d'un simple

262 CFM (12), p. 207.

263 CFM (15), p. 238 : lettre datée du 8 décembre 1925.

264 CFM (4), p. 89.

lancement publicitaire ; cette troupe n'aura en fait qu'une existence très éphémère.

Par ailleurs, Farina semble accorder une grande importance à la question de la parution dans la presse des photographies le représentant. Plusieurs échanges épistolaires en attestent. Citons deux lettres d'Enzo Manfredini, un dessinateur et caricaturiste proche de notre mime, qui entreprend d'utiliser ses relations pour lui rendre service en 1913 :

Très probablement la maison Cerveau passera au service direct et exclusif de la maison Lafitte, pour en former le bureau de publicité et d'édition. Donc très probablement, à cause de *Femina*, M. Pierre Lafitte ne fera pas paraître la revue *Feminity*...En tout cas votre page de photos paraîtra sûrement dans le prochain numéro de *Fantasio*, à qui je l'ai confiée, en me recommandant aux bons soins de M. de Forge qui est très heureux de la faire paraître. Ça vous fera beaucoup plus de réclame et je crois que vous n'en serez que plus content²⁶⁵.

Mon cher Farina, vous avez tort de vous fâcher : j'ai bien reçu votre lettre et si je n'ai pas répondu c'est que je ne pouvais encore rien dire au sujet de la date précise que vous demandez. M. de Forge m'a dit de vous remercier de votre aimable lettre et m'a assuré que votre cliché paraîtra très prochainement en page entière. Faut avoir un peu de patience, mon ami, je peux pas le presser. Du moment que lui-même s'est offert, parce qu'il admire votre talent, qu'il connaît, de faire paraître vos photos, c'est un fait certain et indiscutable qu'il les fera paraître. Vous faites pas de bile... quant aux plaques photographiques qui n'ont pas servi, elles sont chez moi et à votre disposition²⁶⁶.

C'est d'ailleurs Farina qui se charge parfois de cette question à la place de ses collaborateurs. Eugène Manescau, le chanteur qui l'accompagne le plus souvent dans son numéro des *Chansons mimées*, lui écrit ces mots le 2 avril 1924 : « Mon cher Farina, je reçois ta lettre. Voici le cliché demandé ; il me rajeunit... un peu, mais c'est le seul que je possède et qui soit “possible” pour être reproduit²⁶⁷ ».

Lorsque l'on étudie les photographies du mime reproduites dans les journaux, il paraît probable que Farina a souvent été responsable de leur sélection. En effet, il s'agit bien souvent de photographies tirées d'une même représentation, ce qui montre qu'il a des séries de prédilection. Par exemple, certaines des photographies prises pendant ses représentations au Cabaret artistique de Scheveningen en 1914²⁶⁸, déjà mentionnées, sont reproduites à de nombreuses reprises, pour illustrer le texte de Xavier Privas décrivant le mime dans *La Maison française* en juillet-août 1918²⁶⁹, ou encore dans l'article écrit par Farina lui-même

265 CFM (6), p. 21.

266 *Ibid.*

267 CFM (13), p. 196.

268 CFM (8), p. 58-69.

269 CFM (8), p. 25.

dans *Le Film* du 15 août 1919²⁷⁰.

Mais il n'a pas toujours l'occasion de contrôler le choix des photographies qui servent à illustrer tel ou tel article à son sujet. Un article de Jean d'Astorq, paru le 11 mai 1916 dans *La Rampe*²⁷¹, reproduit celle qui représente la pose prise par Farina pour le *Masque de la souffrance* moulé par le sculpteur G. Geneste. Or il s'agit d'un tirage différent, dédié par Farina à d'Astorq en 1913. À la date de parution de cet article, Farina est encore sur le front. C'est en fait Jean d'Astorq qui lui envoie plus tard l'article, dédié, en janvier 1920. Le chansonnier a donc choisi lui-même un tirage qu'il possédait, que Farina lui avait offert en 1913. Bien plus, un article de Jean Chataigner, paru dans *Le Journal* en 1925, reproduit une photographie représentant Farina jouant le personnage de la Boscotte dans la pièce éponyme d'Albert Keim, au Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs en 1925²⁷². Or il s'agit d'un tirage que Farina possède, et à propos duquel il a justement critiqué son expression, qu'il juge « trop extériorisée²⁷³ » (c'est ce qu'il écrit sous la photographie, qui est barrée d'une croix) (fig. 32). On se doute que si le choix avait dépendu de Farina, ce dernier aurait du moins choisi une photographie qu'il jugeait réussie et sur laquelle son expression lui convenait.

Précisons pour finir que les photographies reproduites dans la presse ne montrent pas nécessairement Farina en tenue de Pierrot, ou prenant une expression particulière. L'article du *New York Herald* du 4 octobre 1925, par exemple, reproduit une photographie de Farina en veston, dans un studio, le visage tout à fait neutre²⁷⁴.

Mais les photographies sont surtout pour Farina un instrument de travail. Lorsqu'il prend l'initiative de monter un spectacle avec une troupe, il peut s'en servir pour visualiser ce que tel acteur rendrait dans tel rôle. Ainsi, lorsqu'il projette de monter une pantomime intitulée *La Gouape*, écrite par Mme Dangeville sous le pseudonyme de Jean Séry, et qui narre les hauts faits d'une bande de voyous, il demande à Andréas, un des membres de l'éphémère « Funambules-Troupe », de se faire photographier en costume d'« apache »²⁷⁵.

Farina peut aussi s'en servir pour montrer l'évolution de ses répétitions aux auteurs concernés lorsqu'ils ne peuvent pas être sur place. Voici ce qu'écrit Adolphe Willette, l'auteur de *La Lettre*, que Farina répète à Hendaye-Plage pendant l'été 1911 : « Mon cher Farina,

270 CFM (19), p. 31.

271 CFM (8), p. 76.

272 CFM (15), p. 246.

273 CFM (15), p. 20.

274 CFM (15), p. 81. Un tirage de cette photographie se trouve à la page 38 de la boîte 14.

275 CFM (6), p. 83.

Photos !... Pierrot Farina bath !... Blouse parfaite... Pierrette exquise, vraie Pierrette !... Faut acheter une cage... J'ai si peur qu'elle s'envole !... Je la veux pour *Pierrot jardinier* et tous les Pierrots que nous ferons ensemble²⁷⁶ ». Puis, sur la page de gauche de la lettre, à côté d'un dessin qui représente Pierrette assise sur un coffre : « Faudrait à mon avis que le coffre soit assez haut pour que les pieds de Pierrette ne touchent pas terre ». La photographie a donc ici servi à montrer à Willette comment l'actrice Édith Fontanges incarne le personnage de Pierrette, et quel type de décor ils comptent utiliser pour la représentation. Et c'est encore au moyen de l'iconographie que Willette, en retour, a donné conseil à Farina au sujet du coffre où Pierrette s'assoit durant la pièce, et sous lequel est cachée la fameuse lettre. On voit donc à quel point l'iconographie est un instrument de travail important dans la préparation d'un spectacle visuel tel qu'une pantomime, permettant aux artistes de communiquer entre eux sur des points précis. Farina a conservé plusieurs tirages de ces photographies prises pendant les répétitions de *La Lettre*²⁷⁷.

Pour un mime, la photographie est surtout un support incomparable pour travailler à l'amélioration de son éventail d'expressions, et pour en expérimenter de nouvelles. La pose, on l'a vu, fait intégralement partie de ce travail, de façon encore plus systématique, peut-être, que pour les acteurs de théâtre, qui sont tout aussi nombreux à faire des portraits d'expression (Farina, nous en reparlerons, a d'ailleurs gardé un bon nombre de portraits d'expressions de comédiens qu'il avait rencontrés, ou qu'il admirait). L'art du mime est de maîtriser aussi bien le geste en mouvement que sa pose, sa ponctuation. La photographie joue donc un rôle capital dans le travail de Farina, lui permettant à la fois de s'entraîner à figer sur son visage diverses expressions, et d'avoir sur elles un regard critique, de façon à pouvoir les retravailler.

C'est dans cette optique que Farina a posé à différentes reprises dans des studios de photographes. Tantôt il s'y entraîne à revêtir des expressions très exagérées, déformant presque son visage²⁷⁸ (fig. 33). Tantôt il y travaille à l'inverse le rendu subtil d'une gamme de sentiments divers, comme dans les séries prises en 1923 dans le studio du photographe V. Henry Lebrun, 13 rue Forest à Paris²⁷⁹ (fig. 34 à 38), puis en 1926 dans le studio du photographe A. Gauthier à Périgueux²⁸⁰ (fig. 39 à 46) ; Farina pose en veston puis en Pierrot, prenant des mimiques variées tout en gardant une grande sobriété d'expression. Farina s'aide

276 CFM (9), p. 41.

277 CFM (9), p. 41-45.

278 CFM (5), p. 52.

279 CFM (14), p. 97-104.

280 CFM (17), p. 57-64.

aussi de la photographie pour réaliser des « études de masque » (c'est le terme qu'il utilise lorsqu'il légende ses tirages). Il s'attelle à faire de son visage l'exacte reproduction de masques antiques²⁸¹, ou bien de masques japonais²⁸² (fig. 47 et 48). Pour accentuer l'impression qu'il s'agit d'un vrai masque, le photographe détoure même le visage de Farina, en enlevant ses oreilles et ses cheveux, et dessine parfois une légère ombre par-dessous. Pour imiter les masques antiques, Farina s'est sans doute aidé des livres qu'il possédait alors sur ce sujet, largement illustrés : le *De Larvis scenicis et figuris comicis antiquorum romanorum* de Francisci Ficoroni²⁸³, et les *Notes sur les décors de théâtre dans l'Antiquité romaine*, du compositeur Camille Saint-Saëns²⁸⁴. Il a acquis ces deux ouvrages en 1920, or les photographies datent de 1923. À cette époque, il ne possède pas encore de livre sur le théâtre japonais ; mais les masques japonais sont bien connus du grand public, et l'on sait que notre mime a eu plusieurs fois l'occasion de voir des spectacles de théâtre japonais : les 4 et 18 novembre 1922, par exemple, il donne ses *Chansons mimées* lors d'une représentation au Théâtre des Nouveautés, pendant laquelle se produisent aussi Yoshinori Matsuyama et Sakae Ashida²⁸⁵. Il peut aussi s'agir d'études de masques grotesques, sans modèle précisément identifiable (fig. 49)²⁸⁶.

Outre ces travaux, Farina utilise aussi la photographie dans le cadre d'un projet précis, pour travailler la composition d'un personnage qui nécessite un effort particulier de transformation faciale. C'est par exemple le cas lorsqu'il doit jouer dans *L'Antre des Gnomes*, ballet fantastique de Georges Casella et Robert Quinault, sur une musique de Claude Debussy²⁸⁷ orchestrée par Gabriel Grovlez, du 9 au 15 juillet 1920 à l'Olympia. Ce ballet s'inspire d'une vieille légende bretonne.

C'est une simple histoire hoffmannesque, où l'on voit une fée vivre parmi les gnomes au fond d'une grotte enchantée. Ces gnomes, ce sont des voyageurs imprudents qui n'ont pas craint de pénétrer dans ce refuge, et qui paient de la sorte leur folle curiosité. La légende nous fait assister à la transformation d'un voyageur égaré et qui a osé s'aventurer dans ce terrible domaine. Nous le verrons pris entre l'horreur que lui inspire la vue des gnomes affreux, et le charme enchanteur de la fée, dont la beauté le séduit. Mais le voyageur, lui aussi, expie son geste audacieux ; et il devient à son

281 CFM (14), p. 6.

282 CFM (14), p. 8 et 105.

283 Rofa 42 : Francisci Ficoroni, *De Larvis scenicis et figuris comicis antiquorum romanorum*, 2ème édition, Rome, Angelius Rotilus, 1754.

284 Rofa 81 : Camille Saint-Saëns, *Décors de théâtre. Antiquité romaine*. Paris, Baschet, 1886.

285 CFM (12) : programme p. 228.

286 CFM (14), p. 5 et 7.

287 Les quatre *Préludes* pour piano *Ondine, Général Lavine - excentric, La danse de Puck, et Minstrels*.

tour un de ces gnomes qui forment la cour de la fée capricieuse²⁸⁸.

Farina joue le voyageur. À l'inverse des autres acteurs qui interprètent des gnomes d'un bout à l'autre de la pièce, revêtus de costumes adaptés, c'est son seul visage qui doit suggérer sa transformation finale. On comprend qu'il ait utilisé la photographie pour s'entraîner. Il a conservé un tirage ainsi légendé : « M. Farina. Étude », puis « Masque pour L'Antre des Gnomes Olympia²⁸⁹ » (fig. 50). C'est encore le cas lorsqu'il projette de jouer dans *La Sonate au clair de lune*²⁹⁰. Ce mimodrame met en scène la rivalité entre un mime, une danseuse et un pianiste, tous trois persuadés que leur art est le plus abouti. Le mime, que doit interpréter Farina, fait semblant de quitter la compétition, puis va subrepticement remplacer par son propre visage animé un masque de Beethoven, accroché à un rideau, déstabilisant ainsi ses deux adversaires, qui prennent peur en croyant assister à un phénomène paranormal... Farina doit faire en sorte que son visage aboutisse à une parfaite ressemblance avec celui du compositeur. Là encore, il a utilisé la photographie, pour réaliser des « études de masques de Beethoven²⁹¹ » (fig. 51 et 52). Le tirage photographique est bien un instrument de travail, mais il reste aussi, toujours, la fixation d'une performance : plusieurs de ces masques de Beethoven réalisés en studio sont reproduits dans la presse²⁹².

Tout au long de sa carrière, la photographie permettra donc à Farina de porter un regard critique sur son travail de mime, sur sa manière de rendre un sentiment particulier ou bien le tempérament d'un personnage, par la seule expression de son visage. La série des photographies prises sur le tournage du film *Le Trésor de Kériolet* en 1919 l'illustre parfaitement. La plupart, en effet, sont annotées de sa main : « assez naturel Bon », « Bon », « ? pas fameux », « mauvais », « bon », « mauvais²⁹³ » (fig. 53 à 55). C'est bien son expression, et non la qualité de la photographie, que Farina juge, puisqu'il parle de « naturel », et qu'il pointe d'une flèche son visage, à côté de son commentaire. Ces jugements sont écrits à l'encre noire, tandis que sa signature, et ses autres annotations, indiquant le titre du film et sa date, sont écrits à l'encre violette. Or cette même encre violette se retrouve quelques pages plus haut, en légende d'une autre photographie, cette fois non plus sur le tirage mais sur la page où il est collé. Farina a donc d'abord écrit ses propres critiques, en indiquant aussi,

288 CFM (10), p. 43 : article d'E. Beuzon paru le 2 juillet 1920 dans *Comœdia*.

289 CFM (10), p. 10.

290 CFM (12), p. 186-192 : tapuscrit.

291 CFM (12), p. 169 ; CFM (14), p. 107.

292 CFM (17), p. 165 : article paru le 26 mars 1927 dans *Le Rappel*.

293 CFM (19), p. 40, 41, 42, 44, 46 et 48.

parfois, le nom de son personnage et l'âge qu'il est censé avoir sur la photographie (son âge évolue entre 30 et 70 ans durant le film) ; puis, au moment où il a mis en page ses archives, dans les années 1930, il a signé et écrit les indications générales qui permettent de situer le contexte de la prise de vue. Ainsi, avant d'être assimilés au reste de ses archives, ces tirages ont d'abord été pour notre mime un instrument d'autocritique (même si, dans ce cas précis, les photographies ne lui ont pas servi pour façonner son personnage, car elles n'ont sans doute pas été tirées au moment même du tournage, mais après). Notons que les diverses fonctions tenues par ces photographies ne sont pas contradictoires : lorsqu'il organise ses archives, c'est encore pour lui l'occasion d'émettre parfois un jugement critique *a posteriori*. On a déjà cité une photographie le représentant dans *La Boscotte*, reproduite dans la presse alors qu'elle ne lui plaisait pas (fig. 32). Voici le commentaire qu'il en fait : « Trop extériorisée. Mauvais²⁹⁴ » ; cette fois, il écrit sur la page où le tirage est collé.

Cette remarque vaut encore d'un point de vue plus général : la fonction mémorielle, proprement archivistique, qu'ont tenue les photographies de Farina, n'est pas en contradiction avec le rôle professionnel qu'elles ont également joué. Garder la trace d'une série d'exercices en studio, ou bien d'une pose prise au cours d'un spectacle, c'était se constituer un véritable répertoire d'expressions, afin de pouvoir les utiliser à nouveau ou bien les réadapter.

Ce répertoire a d'ailleurs aussi pu servir à d'autres artistes : certaines des photographies fixant sur le papier une expression prise par Farina ont donné lieu à une interprétation picturale de la part de dessinateurs ou de peintres qui le fréquentaient. Citons deux exemples : un dessin qu'A. Guérin a réalisé à l'aquarelle en noir et blanc, à partir d'une photographie datant de 1912, sur laquelle notre mime prend l'expression d'un Pierrot affolé, regardant de côté²⁹⁵ (fig. 56 et 57) ; puis un autre dessin réalisé à la gouache par le chansonnier et dramaturge Jean d'Astorq, d'après une photographie représentant Farina en costume de Pierrot noir, là encore dans une expression affolée (fig. 33 et 58). Dans ce dernier cas, les deux documents n'ont pas été collés côte à côte par Farina : la photographie se trouve à la page 52 de la boîte 5, et le dessin, à la page 19 de la boîte 6. Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, c'est la photographie qui est la plus expressive ! Au sujet de ces deux dessins, nous n'avons malheureusement pas trouvé de documents nous permettant de savoir si c'est Farina, content de ce qu'il avait exprimé dans ces prises de vue, qui a demandé à ses amis de dessiner la photographie afin d'en figer à nouveau l'expression, mais dans une version encore plus

294 CFM (15), p. 20.

295 CFM (5) : photographie p. 48, dessin p. 50.

artistique, ou bien si ce sont ses amis qui ont eu cette initiative en découvrant les photographies, puisqu'on sait que Farina envoyait très régulièrement des tirages à ses proches.

Dans certains cas, en revanche, on peut être certain que l'adaptation graphique d'une photographie le représentant faisait bien partie de son propre projet : l'affiche que l'illustrateur Georges Conrad a dessinée pour le numéro des *Chansons* de Jérôme Doucet mimées par Farina, semble avoir été réalisée d'après un tirage photographique. Les archives du mime contiennent d'abord une photographie de lui prise en 1901 dans un studio (on voit un paravent blanc tendu derrière lui)²⁹⁶, puis une photographie reproduisant l'affiche de l'illustrateur²⁹⁷. Or Farina, en costume de Pierrot, y est représenté dans la même position, la main sur le cœur et le bras droit tendu vers l'avant. Notre mime a aussi conservé une photographie du croquis que Georges Conrad a dessiné pour son affiche en 1903²⁹⁸, et une peinture à l'huile datée de la même année, qui le représente aussi dans la même posture²⁹⁹. Même si la photographie précède de deux ans la réalisation de l'affiche, et que Farina n'a donc pas nécessairement en tête l'idée de s'en servir de cette façon lorsqu'il pose dans le studio du photographe, on voit ici comment l'instrument de travail que constitue la photographie peut s'insérer dans le cadre d'un programme iconographique beaucoup plus varié.

L'ampleur numérique des photographies conservées par Farina nous a montré à quel point, en plus de figurer parmi ses archives les plus précieuses, puisque les plus représentatives de ses recherches artistiques, elles étaient pour lui un instrument de travail extrêmement important, remplissant des fonctions fort variées, allant de la publicité à l'auto-perfectionnement.

Mais une question demeure : si Farina s'est servi des tirages photographiques pour son travail de mime, a-t-il aussi travaillé en collaboration avec des photographes ?

Certaines photographies du fonds Farina semblent davantage résulter d'un véritable travail de photographe que de simples prises de vue de ses exercices. Par exemple, il a gardé deux photographies qui le représentent dans une forêt en costume de Pierrot³⁰⁰ : l'une est floue, et sur l'autre, on voit à peine son visage, qui n'a pas d'expression particulière. Farina semble donc avoir posé pour un photographe qui voulait travailler sur l'esthétique du costume blanc, sur l'effet contrasté qu'il produit au sein d'une atmosphère ombrée et mystérieuse.

296 CFM (1), p. 7.

297 CFM (1), p. 36.

298 CFM (1), p. 83.

299 CFM (16), p. 290.

300 CFM (11), p. 177.

Farina a donc pu aider des photographes à expérimenter leur propre champ artistique, sans doute avec plaisir et intérêt. Mais il ne semble jamais s'être lancé dans une recherche en commun à leurs côtés. Il faut donc souligner ici la différence radicale qui existe entre sa propre utilisation de la photographie, et celle qu'en fera un Étienne Decroux (1889-1981). Ce dernier s'est en effet servi du médium photographique pour développer ses propres théories concernant la pose et la ponctuation du geste, créant ainsi une sorte de vaste champ mutuel d'investigation avec le photographe Étienne-Bertrand Weill (1919-2001), avec qui il a travaillé durant plusieurs années. Les deux cherchaient à développer leurs arts respectifs dans une réflexion commune sur la notion de mouvement et sur sa décomposition en séquences³⁰¹. Farina fait un usage beaucoup plus classique de la photographie. Il n'a d'ailleurs jamais eu de photographe attitré. Ce qui ne l'empêche pas d'avoir d'excellents rapports avec les photographes à qui il s'adresse, comme le montre la lettre que Roger Gauthier, portraitiste de Périgueux, lui adresse le 8 mars 1926 :

Cher Monsieur Farina, excusez-moi je vous prie du retard apporté à l'exécution de vos photos, et ensuite à vous donner des nouvelles. Je suis tellement surmené ! Si la collection que vous avez reçue vous plaît, j'en suis bien heureux. Mais ne comptez pas sur les poses en pied qui n'ont pas donné ce que j'espérais. Je vous félicite d'avoir obtenu le patronage de personnages aussi importants pour votre nouvelle organisation, mais permettez-moi de vous dire que votre immense talent, supérieur au poids de ce patronage, suffira oh combien [*sic*] pour continuer à vous conduire aux succès. Si vous voulez d'autres photos dites-le-moi. Je me ferai un plaisir extrême³⁰².

Métamorphoses de Farina

Parmi la totalité des œuvres plastiques originales conservées dans le fonds Farina, une centaine sont des portraits le représentant, ou bien ont un rapport direct avec son activité. Ce chiffre concerne une cinquantaine de dessins conservés dans les boîtes d'archives, aux côtés des autres documents, et une cinquantaine d'œuvres de format plus important, trente-sept peintures, seize dessins et quelques sculptures, conservées à part, dans la partie proprement iconographique du fonds.

301 Cf. Cosimo Chiarelli, « La matière du mouvement. Photographie et mime corporel », dans *Revue de la BNF* °40.

302 CFM (17), p. 81.

Montmartre ou la camaraderie artistique

Durant sa carrière, Farina a entretenu des liens avec de nombreux artistes plasticiens.

Certains d'entre eux sont des proches de longue date. C'est le cas d'Edmond Heuzé (1884-1967), un peintre, pastelliste et aquarelliste, qui s'est aussi essayé à la gravure. La carrière de cet artiste est étonnante. Il grandit sur la Butte Montmartre, et va peindre dès ses treize ans dans le Maquis, en compagnie de son ami André Utter. Ensemble, ils font la connaissance de la célèbre peintre Suzanne Valadon (1865-1938), qui devient leur professeur³⁰³. Pour survivre, Edmond Heuzé, à qui il arrive de dormir dans la rue, est amené à exercer les métiers les plus divers : tailleur, régisseur de cirque ambulante... Pendant un temps, il est même danseur au Moulin Rouge aux côtés de La Goulue³⁰⁴. Lors d'un voyage à Saint-Pétersbourg, il est engagé comme conservateur des collections du grand duc Nicolas Nicolaïewitch, jusqu'à la guerre de 1914. De retour en France, après un court engagement volontaire dans l'armée, il multiplie à nouveaux les métiers de fortune (camelot, porteur aux Halles...), puis devient successivement directeur artistique d'une galerie d'art, vendeur chez un antiquaire, et peintre décorateur. À partir de 1923, grâce au marchand Georges Chéron chez qui il présente deux expositions successives³⁰⁵, Heuzé a désormais les moyens de se consacrer exclusivement à la peinture. Les milieux circassiens, que Farina a contribué à lui faire connaître en l'emmenant à Médrano³⁰⁶ en 1923, sont devenus sa principale source d'inspiration, et ses portraits des grands clowns de l'époque assurent son succès. Edmond Heuzé devient un peintre à la mode. Il obtient le Prix Paul Guillaume en 1938, est élu membre de l'Institut en 1949, et nommé professeur de portraits à l'École des Beaux-Arts en 1951. Il en

303 En 1914, Suzanne Valadon épouse André Utter, qui est aussi le meilleur ami de son fils Maurice Utrillo. Les relations tumultueuses entretenues par ce trio de peintres incarnant la Bohême montmartroise ont été décrites dans l'ouvrage de Robert Beachboard, *La Trinité maudite : Valadon, Utter, Utrillo*, Amiot-Dumont, Paris, 1952. Une exposition « Utrillo, Valadon, Utter : 12 rue Cortot, un atelier, trois artistes », s'est tenue du 1er avril au 1er juillet 2008 au Musée Utrillo-Valadon, à Sannois (95). Pour la première fois, une exposition entièrement consacrée à Suzanne Valadon et Maurice Utrillo a eu lieu à Paris l'an passé, du 6 mars au 15 septembre 2009, à la Pinacothèque.

304 Pseudonyme de la danseuse de cancan Louise Weber (1866-1929).

305 Farina possède les catalogues des deux expositions d'Edmond Heuzé, consacrées au cirque, qui se sont tenues à la Galerie Chéron en 1923 et en 1924 : CFM (13), p. 96 et 97.

306 Le cirque tient son nom de Géronimo Medrano (1849-1912), un clown qui reprend en 1897 la direction de l'ancien cirque Fernando, situé au 63 du boulevard Rochechouart. Il connaît sa période de faste dans les années 1910-1920, lorsque s'y produisent les célèbres Fratellini, puis continue d'exister jusque dans les années 1960. Aujourd'hui, le cirque Médrano est l'une des plus importantes troupes de cirque ambulante. Elle est dirigée par Raoul Gibault.

vient à réaliser plusieurs portraits officiels, comme celui du chef d'État major général de l'armée, ou ceux de membres de l'Académie Goncourt. Mais Edmond Heuzé ne cesse jamais de se réclamer de la pure tradition montmartroise, ni de tirer son inspiration des milieux populaires, comme le montre son roman *Monsieur Victor*, qui est, selon son ami Pierre Mac Orlan, « l'un des plus précieux témoignages sur les classes dangereuses »³⁰⁷. Farina connaît Heuzé depuis son enfance. C'est sans doute son ami le plus proche. On peut citer quelques passages de leur correspondance, dont le ton familial atteste de liens anciens et très intimes :

Mon cher frangin, tu n'es qu'un beau mufle voilà 8 jours bientôt que tu es arrivé à Paris et pas trouvé une minute pour m'écrire tu ne vas plus avoir le culot de me dire que tu n'as pas le temps je comprenais quand tu étais à Biarritz mais ici voyons avoue que tu n'es qu'un salop [*sic*]. Maman m'a dit que tu étais venu les voir un soir [...]. Je vais être à Paris jeudi et alors tu vas voir ce décor que je vais te faire je veux t'épater au fait si Viardot te demande des détails [...] car je crois qu'il voudrait se faufiler entre nous je te dis ça en frère tu es libre de faire comme tu l'entends mais te connaissant franc je te préviens. [...] donc ne m'oublie pas tu sais que nous deux nous marchons fraternellement tu peux avoir confiance en moi car moi j'ai une très grande confiance en toi et si on te racontait des boniments dis-les moi ne te gêne pas demande un peu à ta mère si je me gênais de les envoyer chier quand il était question de toi enfin tout cela est réglé [...] Je serre fortement ta sale patte qui m'a donné tant de coups quand nous étions gosses. Bien des amitiés à ton père et ta bonne maman si tu vois ton frère dis-lui bien des choses³⁰⁸.

J'ai vu ta mère j'ai appris qu'il y avait eu trois ou quatre articles dans divers journaux où il était surtout question de Bunck et de Willette, quant à moi ils m'ont complètement oublié [...] j'estime qu'étant l'artiste principal ils auraient pu s'étendre plus à ton sujet. Viardot était encore hier soir chez Bunck je me demande ce qu'il vient y foutre. Je te dis tout cela parce que je n'ai pas à me gêner avec toi nous qui avons été élevés ensemble, il est évident que nous gênons ces gens là qui ne sont arrivés à rien je ne parle pas de Willette naturellement lui est charmant³⁰⁹.

Edmond Heuzé est aussi le voisin de Farina pendant de nombreuses années : il habite au 38 de la rue Ramey³¹⁰, tandis que Farina, depuis les années 1900 jusqu'à la fin de l'année 1924, demeure au 49. Si l'on en croit le texte écrit par l'écrivain Léon Baranger le 19 avril 1923 pour narrer sa rencontre avec Farina, le mime et le peintre passent ensemble leurs journées à partager et à confronter leurs idées sur l'art :

307 Cf. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, nouvelle édition sous la direction de Jacqueline Busse, Paris, Gründ, 1999. L'ouvrage ne précise pas la source de cette citation.

308 CFM (9), p. 94 : lettre datée du 5 octobre 1911. Heuzé ne ponctue presque pas ses lettres.

309 CFM (9), p. 42 : lettre datée du 10 août 1911.

310 Grâce à un autre passage de la première lettre que nous avons citée, on sait qu'Edmond Heuzé y habite déjà en 1911, contrairement à ce que dit André Roussard dans son *Dictionnaire des peintres à Montmartre*.

Et j'ai revu Farina au plein jour de l'atelier d'Heuzé. Pendant deux heures j'ai assisté à l'homérique et poissarde prise de becs dont le peintre et le mime font leur joie quotidienne. Les anciens et les modernes, maîtres et disciples, les traditions et la vie, gestes et costumes, l'art et la nature, volonté et instinct, seules préoccupations des ces deux hommes, sinuent vigoureusement à travers un poker d'as dont les figures sont d'une rhétorique à brouiller mortellement deux frères. Heuzé, un cigare éteint aux lèvres, travaille avec ardeur debout devant sa glace, et harcèle avec une tranquillité souveraine Farina qui du fauteuil gicle au mur opposé, puis revient s'asseoir en étirant son corps souple et nerveux, en soufflant de longs jets d'injures. Et quand déferlent, comme un raz-de-marée dévastateur, les épithètes inacceptables, Heuzé annonce le rigaudon³¹¹, d'une mesure de clack-danse joyeusement rythmée. Deux frères se fâcheraient, mais Heuzé et Farina ne sont pas deux frères : ce sont deux amis d'enfance. La forme de leurs relations fut définie dès le premier jour qu'Edmond vit Maurice édifier une baraque pour y donner le spectacle à ses petits camarades. Il approcha très gentiment de l'enclos tracé à grand renfort de papiers et de ficelles. Un coup de canif, en douce, effondra l'ouvrage et le mime futur s'élança vers le malfaisant en proférant ses menaces de mort. Et cela dure depuis un quart de siècle³¹².

En toute logique, Edmond Heuzé est donc l'artiste le plus représenté dans le fonds Farina. Les boîtes d'archives contiennent trente-quatre œuvres originales de sa main : croquis, dessins, pastels, aquarelles, maquettes de décor. Et la partie iconographique, classée à part, comporte quatorze œuvres de plus grand format, dont douze sont des peintures à l'huile. La grande majorité sont des portraits du mime : au naturel, en Pierrot, ou bien dans d'autres rôles. Farina est d'ailleurs représenté dans plusieurs peintures qu'Heuzé expose à la galerie Chéron, lors de sa première exposition sur le cirque en 1923. Mais Edmond Heuzé collabore aussi avec lui pour certaines représentations. En 1911, au moment où Farina prépare *La Lettre* d'Adolphe Willette, il charge son ami d'en exécuter les décors³¹³. Pourtant, nous l'avons dit plus haut, notre mime jouera finalement la pièce avec des décors différents, d'abord en septembre 1911 au Casino d'Hendaye-Plage, puis en février 1913 au Théâtre Impérial, rue du Colisée à Paris. À plusieurs reprises, le peintre réalise d'autres projets de décors, pour le numéro favori de Farina, les *Chansons mimées*³¹⁴. Enfin, en 1925, c'est Heuzé qui écrit, en collaboration avec André Pigelet, le scénario définitif d'*Un Monsieur qui se dégonfle*, une farce burlesque sur un rythme de fox-trott, que donne la troupe de Farina au Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs, et dans laquelle joue le fameux clown Chocolat du Cirque Médrano³¹⁵.

Surtout, c'est par l'intermédiaire d'Edmond Heuzé que Farina rencontre un grand

311 Danse traditionnelle française d'origine provençale.

312 CFM (13), p. 123-127.

313 CFM (9), p. 39 : maquette.

314 CFM (16), p. 296 et 298.

315 CFM (15), p. 50-51: manuscrit autographe d'Edmond Heuzé. Au sujet du clown Chocolat : cf. infra p. 177.

nombre de peintres. D'abord Émilie Charmy (1877-1974), dont Heuzé a fait la connaissance en 1908 chez Berthe Weill, rue Victor Massé³¹⁶. Il l'a sans doute présentée à Farina. Une lettre de J.-F. Spoden, un ami du mime, associent leurs deux noms : « N'ai pas vu Heuzé mais je viens par contre de recevoir une belle lettre de Mlle Charmy³¹⁷ ». Au moment de l'Armistice, Émilie Charmy réalise deux portraits du mime³¹⁸. Un an après, en 1919, elle fait une exposition collective avec Edmond Heuzé, en compagnie de Maurice Hensel et de Max Jacob, à la Galerie Terrisse. Farina a conservé l'invitation au vernissage et le catalogue de l'exposition³¹⁹. En plus de ses nombreux portraits et de ses nus féminins, Émilie Charmy réalise aussi des paysages, des marines, des intérieurs et des natures mortes³²⁰. Elle expose au Salon des Indépendants à Paris dès 1904, puis devient sociétaire du Salon d'Automne en 1910. Très proche de Colette, qui lui a d'ailleurs consacré un ouvrage³²¹, elle connaît aussi Pierre Mac Orlan, un autre familier de Farina, qui partage ses fréquentes sorties au Cirque Médrano pendant l'année 1923.

C'est aussi probablement grâce à Heuzé que Farina fait la rencontre de Lucien Mainssieux³²². En effet, les deux peintres exposent ensemble en 1920 à la galerie Bernheim³²³. Or c'est justement l'année suivante que Mainssieux réalise un petit croquis du mime, qui le représente dans *La Griffé*, aux côtés de sa partenaire³²⁴. Ce peintre vit alors à Montmartre depuis 1910, et fait partie du réseau gravitant autour du journal satirique *Le Crapouillot*, qui comprend aussi Pierre Mac Orlan, et Francis Carco, autres connaissances de notre mime.

Heuzé présente encore à Farina le peintre Maurice Asselin (1882-1947)³²⁵. Sa

316 Cf. André Roussard, *op. cit.* Émilie Charmy fréquente le milieu montmartrois.

317 CFM (9), p. 114 : lettre datée du 7 février 1919.

318 Collection Farina iconographie 3 et 4.

319 CFM (19), p. 10.

320 Signalons l'exposition intitulée « Suzanne Valadon, Jacqueline Marval, Émilie Charmy, Georgette Agutte : les femmes peintres et l'avant-garde, 1900-1930 », qui s'est tenue au Musée Paul Dini de Villefranche-sur-Saône (69), du 15 octobre 2006 au 11 février 2007.

321 Émilie Charmy, *Quelques toiles de Charmy, quelques pages de Colette*, Galerie d'art ancien et moderne, Paris, s.d.

322 Peintre de figures, de nus, de paysages et de natures mortes, issu des mouvements postimpressionniste et orientaliste (1885-1958). Il est aussi aquarelliste, graveur, illustrateur, musicien et critique d'art. Élève de l'Académie Julian et de l'École des Beaux-Arts, il expose dès 1907 au Salon des Indépendants, puis aux Tuileries et au Salon d'Automne. Il est surtout connu pour ses représentations de l'Afrique du Nord, où il a voyagé à de nombreuses reprises. Cf François Roussier et Isabelle Experton, *Lucien Mainssieux 1885-1958*, Grenoble, Didier Richard, 1985.

323 Cf. Bénézit, *op. cit.*

324 CFM (11), p. 34.

325 Peintre de nus, de marines et de natures mortes né à Orléans. Il est aussi aquarelliste, graveur, lithographe et illustrateur. Il entre à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1903, et expose dès 1906 au Salon des Indépendants. En 1910, il devient membre du jury du Salon d'Automne. Plusieurs expositions lui sont consacrées de son

correspondance nous le confirme. En 1919, Asselin écrit ces mots à Farina : « Mon cher ami, ma femme vient de perdre sa mère, elle me prie de remettre à plus tard le dîner en question. J'espère vous voir un de ces jours avec Heuzé³²⁶ ». Et peu après, il écrit à Edmond Heuzé un mot que Farina a conservé : « Mon cher Heuzé, je ne travaillerai pas demain matin avec ton ami Farina, j'ai trop de choses en train et je suis trop fatigué. Je vous attendrai à 11h30 pour déjeuner ainsi que convenu. Bien à toi³²⁷ ». Maurice Asselin fait lui aussi partie du cercle montmartrois : il a son atelier rue Lamarck, puis rue Caulaincourt, et fonde avec Mac Orlan l'Union Maritime de la Butte Montmartre, une association humoristique³²⁸. Farina a conservé de lui deux portraits au fusain datés de la même année³²⁹.

En 1926, Farina pose pour le peintre Jacques Vaillant, qui réalise trois aquarelles représentant successivement le mime en tenue de paysan, en costume de ville fumant la pipe, et dans son costume de la Ruffiana, son personnage dans *Isabelle ou le mari coupable*, un conte en vers inspiré de la *commedia dell'arte*, écrit par Albert Keim³³⁰. Or Jacques Vaillant (1879-1934) connaît bien Maurice Asselin : les deux peintres, qui se sont connus à Montmartre, ont travaillé ensemble dans le Finistère autour des années 1920³³¹.

Parfois, l'on ne peut pas retracer précisément par quel intermédiaire Farina a rencontré tel ou tel peintre qui a fait son portrait. Mais le réseau montmartrois joue toujours un rôle déterminant. En 1912, Lucien Lapeyre réalise une toile représentant Farina en Pierrot³³². Or ce peintre a son atelier rue Cauchois : il figure dans le *Dictionnaire des peintres à Montmartre* d'André Roussard³³³. Il ne s'agit pas d'un artiste qui s'intéresse particulièrement au monde du spectacle et à la figure de Pierrot, puisqu'il est spécialisé dans la peinture historique et militaire. C'est donc vraisemblablement son appartenance aux cercles de la Butte qui a favorisé sa rencontre avec Farina. La même année, notre mime se fait portraiturer à deux reprises par une certaine Fernande Horovitz³³⁴. Nous n'avons rien trouvé sur cette artiste, mais le dictionnaire de Roussard mentionne un peintre hongrois qui avait son atelier à Montmartre, nommé Leopold Horovitz (1838-1917). Il s'agit peut-être de sa fille.

vivant, à Paris et en Europe. Francis Carco a écrit sa biographie : elle a paru en 1999 au Mercure de France avec d'autres textes, sous le titre *Brefs écrits sur l'art*.

326 CFM (19), p. 7.

327 CFM (19), p. 8.

328 Cf. André Roussard, *op. cit.*

329 Collection Farina iconographie 106 et 107.

330 Collection Farina iconographie 77, 78 et 79.

331 Cf. André Roussard, *op. cit.*

332 Collection Farina iconographie 69.

333 André Roussard, *op. cit.*, Paris, A. Roussard, 1999.

334 Collection Farina iconographie 64 et 115.

C'est encore à Montmartre que Farina rencontre un peintre italien qui va fortement marquer sa carrière : Giuseppe Cominetti (1882-1930). Né à Salasco del Vercellese, dans le Piémont, Cominetti voyage en Italie et en Autriche, puis s'installe à Montmartre en 1909. Il y fréquente le café Bouscarat en compagnie d'autres artistes italiens, et a son atelier au 1 de la rue d'Orchampt (tout près du Bateau Lavoir)³³⁵. Les archives du mime contiennent d'ailleurs plusieurs photographies de cet atelier³³⁶. Dès 1911, Cominetti expose au Salon des Artistes Indépendants, puis il devient un membre régulier du Salon des Tuileries. Il est surtout connu pour ses grandes compositions à personnages et ses paysages urbains, mais il s'est aussi beaucoup intéressé aux scènes de music-halls. Malgré une courte adhésion au futurisme italien, l'ensemble de son œuvre se rattache à la mouvance divisionniste, née des courants post-impressionnistes³³⁷. Farina connaît le peintre dès l'année 1913, date à laquelle il réalise deux portraits du mime dans *La Griffes*³³⁸. Il réalise ensuite plusieurs autres dessins le représentant en Pierrot³³⁹. À partir de la Première Guerre mondiale, ces deux artistes échangent une importante correspondance. Plusieurs lettres sont à la fois signées du peintre et de son frère, Gian Maria Cominetti, un poète et dramaturge, qui deviendra directeur de la revue italienne de littérature et d'art *Les Novità*³⁴⁰. Giuseppe signe toujours « Peppino », et Gian Maria « Nino » : ils sont très proches de Farina, et ont de nombreux amis en commun, dont ils donnent régulièrement des nouvelles pendant que notre mime est sur le front. Ils élaborent ensemble de grands projets : Cominetti parle de leurs « belles³⁴¹ » et « grandes luttes³⁴² », du « triomphe de [leur] cause³⁴³ »...Voici ce qu'écrit le peintre à Farina le jour de l'Armistice : « Nous y sommes enfin après tant de douleurs ! On pourra ainsi reprendre tout enthousiastes et avec la plus grande assurance nos belles batailles. Et le meilleur succès ne tardera pas à couronner nos efforts³⁴⁴ ». Mais la seule lettre de Giuseppe Cominetti qui délivre quelques précisions au sujet de leurs projets est la suivante :

335 Cf. Bénézit et André Roussard, *op. cit.*, et Gérard Schurr, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture, 1820-1920*, l'Amateur, Paris, 1996, tome VII.

336 CFM (13), p. 48, 82, 83 et 84.

337 À ce sujet, on peut consulter les ouvrages suivants : Annie-Paule Quinsac, *La Peinture divisionniste italienne, origines et premiers développements 1880-1895*, Éditions Klincksieck, Paris, 1972, « Radical light, Italy's divisionist painters, 1891-1910 », catalogue de l'exposition de la National Gallery de Londres en 2008 rédigé par Simonetta Fraquelli, Giovanna Ginex, Vivien Greene et Aurora Scotti Tosini, et G. Bruno, *La pittura in Liguria dal 1850 al Divisionismo*, Genova, 1981.

338 CFM (6), p. 49 et 51.

339 CFM (6), p. 96 ; CFM (8), p. 2.

340 CFM (13), p. 6 : lettre de Giuseppe Cominetti datée du 13 avril 1920.

341 CFM (6), p. 70.

342 CFM (8), p. 18 : lettre datée du 25 juillet 1918.

343 CFM (8), p. 9.

344 CFM (8), p. 103.

Notre cher Farina, nous n'avons pas encore de grandes nouvelles à t'apprendre car la chute du Cabinet a mis en panne toutes nos tentatives, du moins pour ce qui concerne le Ministère. Nous voulions avoir [...] un entretien avec Dalimier³⁴⁵, et l'inviter à patronner notre organisation. Mais il a fallu attendre. Nous espérons pouvoir nous remettre à l'œuvre la semaine prochaine. On a cependant déjà eu l'adhésion de Delange et de Paul Franck³⁴⁶. Tu vois que l'on se remue ! Larbey m'a rapporté les livres pour que je fasse à sa place l'article sur la pantomime. J'en avais fait un admirable, mais je ne parlais pas de Wague et ces crétins me l'ont zigouillé en m'invitant à parler de toi et de nos projets pas dans celui-ci mais dans un autre article plus d'actualité dans lequel je devrais aussi parler de Georges Wague parce qu'il est un ami à eux. J'ai dit oui mais je ne ferai plus rien. Ils ne sont que des parasites. J'avais parlé de toi et de nos projets habilement mais que veux-tu faire avec des idiots pareils³⁴⁷ ?

Giuseppe Cominetti publie successivement deux articles sur la pantomime dans le journal *Les Deux masques* ; le second paraît dans la semaine du 5 au 19 décembre 1917³⁴⁸. Ils sont en effet peu éloquents sur les projets en question : le premier est exclusivement historique, et le second évoque surtout le statut de la pantomime au XIX^e siècle, avant de donner les raisons pour lesquelles, selon le peintre, le genre est tombé en déshérence depuis le début du XX^e siècle. Mais le dernier paragraphe fait allusion à cette organisation que Cominetti et Farina essaient tous deux de mettre en place :

Regardons autour de nous ce que les étrangers savent réaliser³⁴⁹, ce qu'il nous est possible de faire aussi. Inspirons-nous de notre tradition non pour la copier servilement ou se formaliser d'après elle, mais pour faire aussi bien, pour être grand. Ce réveil est-il donc impossible ? Non ! Non ! Mais... Chut ! Je tiens du mime Farina, tant amoureux de son art, qu'approche ce réveil. Un groupe de jeunes artistes originaux, poètes, musiciens, décorateurs, protégés par les autorités et les plus beaux cerveaux de la France, ouvriront bientôt les portes d'un nouveau théâtre de pantomime avec le programme le plus vaste, le plus complexe et le plus complet. Attendons donc ce renouveau³⁵⁰.

Malheureusement, les archives de Farina ne contiennent aucun document permettant de connaître ces projets plus en détail. Il ne s'agit pas d'une idée fondamentalement neuve chez notre mime, qui comme on l'a vu, tente dès 1903 de racheter des salles de théâtre pour fonder

345 Sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts du 14 juin 1914 au 16 novembre 1917.

346 Ancien secrétaire de Catulle Mendès, Paul Franck entame une carrière de comédien et de tragédien à sa sortie du Conservatoire, puis se consacre à la pantomime dans les années 1900-1910. Aux côtés de Caroline Otero, il crée *Une Fête à Séville* au Théâtre Marigny, ou encore *Rêve d'Opium* aux Mathurins. Il joue aussi avec Colette dans *La Zingara*. En 1913, il prend la direction du Théâtre Impérial, et occupe par la suite différents postes à la tête de l'Européen, des Folies Bergère et de l'Olympia.

347 CFM (8), p. 24.

348 CFM (8), p. 17 et 22 -23.

349 Cominetti fait allusion aux Ballets russes et aux pantomimes mises en scène par Max Reinhardt à Berlin.

350 CFM (8), p. 22 -23.

ce « nouveau théâtre de pantomime ». Une chose est certaine : si le groupe dont parle Cominetti avait véritablement obtenu une reconnaissance officielle, et si le projet avait pris forme, nous en aurions sans doute des traces. Il faut en fait attendre l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925 pour que la troupe de Farina obtienne un patronage (celui, rappelons-le, du Président du Groupe de l'Art au Sénat Émile Humblot, et du directeur des Beaux-Arts Paul Léon). Or à cette date, les frères Cominetti sont encore de la partie. Gian Maria est l'auteur de la pantomime la plus en vue parmi les différents spectacles donnés par la troupe : *Le Tour de cartes*, une tragédie mimée³⁵¹. Et Giuseppe réalise les décors de la pièce, ainsi que les costumes des personnages, qui sont, rappelons-le, des cartes à jouer. Dès 1920, le peintre avait en tête de se spécialiser dans la décoration théâtrale ; voici en effet ce qu'il écrit à Farina dans une lettre du 13 avril 1920 :

Crois-tu que de même nous faisons projet de t'utiliser ici pour une journée de Pantomime en Italie ? C'est un projet qu'on cultive à présent et qui pourra peut-être se réaliser au Théâtre Argentina où l'on doit jouer des Tragédies à Nino, où Nino est très bien, et où j'ai eu, de mon côté, déjà un merveilleux succès avec mes décors, qui plurent énormément à Naples et à présent triomphent au Théâtre Regio (royal) de Turin. L'Argentina voudrait que je fonde ici une école de Décoration Théâtrale moderne. N'aimant plus vivre en Italie je cherche à convertir l'idée en un tas de manifestations périodiques de beauté typique digne de faire école³⁵².

L'Exposition internationale des Arts décoratifs est la dernière collaboration de Giuseppe Cominetti avec Farina. Il s'agit d'ailleurs de l'apogée des travaux de notre mime : il continue à monter des spectacles en 1926 et 1927, mais malgré le patronage officiel des Beaux-Arts, ils sont de moindre envergure. Cet exemple nous montre bien comment les peintres que Farina rencontre peuvent être amenés à jouer un très grand rôle dans sa carrière.

Giuseppe Cominetti a présenté à Farina tout un réseau d'Italiens habitant à Montmartre. Le caricaturiste Enzo Manfredini (1889-1922) en fait partie³⁵³. Né à Modène, Manfredini est présent sur la Butte dès les années 1910. Il fréquente aussi le café Bouscarat³⁵⁴. C'est sans doute là que Cominetti l'a rencontré. Ce dernier le présente à Farina dès l'année 1913 : les premières lettres du caricaturiste datent de quelques mois après que Cominetti a portraituré Farina pour la première fois. Manfredini est surtout connu pour avoir été le dessinateur

351 CFM (13), p. 49-73 : manuscrit autographe de Farina ; CFM (15), p. 21-35 : manuscrit autographe de Gian Maria Cominetti.

352 CFM (13), p. 6.

353 Manfredini est mentionné à plusieurs reprises dans des lettres de Giuseppe Cominetti. Certaines lettres sont même envoyées en commun, par les deux artistes, à Farina. Enfin, le mime a conservé plusieurs dessins de Manfredini qui représentent les frères Cominetti.

354 Cf. André Roussard, *op. cit.*

humoriste de nombreux journaux comme *Le Journal*, *À la baïonnette*, *Pages folles*, *Le Rire*, *Fantasio* ou encore *Pêle-Mêle*. Il a aussi publié un recueil de cent cinquante dessins et caricatures concernant la vie quotidienne pendant la Première Guerre mondiale³⁵⁵.

Si c'est grâce aux réseaux montmartrois que Farina a rencontré la majorité des peintres ou des dessinateurs qui l'ont portraituré, on peut encore établir d'autres types de liens. Par exemple, Farina a fait la connaissance de certains artistes plasticiens par l'intermédiaire de ses auteurs. L'illustrateur Georges Conrad (1874-1936) réalise en 1903 un portrait de Farina, et dessine la même année l'affiche de ses *Chansons mimées*, écrites par Jérôme Doucet. Or c'est aussi Georges Conrad qui a illustré les *Contes* du même Jérôme Doucet, parus en 1905. Par ailleurs, une lettre de Jérôme Doucet à Farina, qui n'est pas datée mais qui est classée parmi des documents datant des années 1907-1908, nous informe qu'à cette date, c'est l'auteur qui est en possession de l'aquarelle originale de Georges Conrad qui représente Farina³⁵⁶. Jérôme Doucet semble donc plus proche de l'illustrateur que ne l'est Farina : l'auteur a vraisemblablement présenté à notre mime l'illustrateur avec qui il avait l'habitude de collaborer. Conrad a par ailleurs illustré plusieurs romans : citons *Mr. Pickwick* de Charles Dickens (P. Duval, 1935), ou *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier (Fayard, s.d.).

Farina a encore rencontré certains de ses portraitistes lors de tournées en province. Lorsqu'il joue à Lyon en 1910, il fait la connaissance d'un certain Sap, qualifié du titre de « barbouilleur municipal³⁵⁷ » dans les légendes des cartes postales qui reproduisent ses caricatures. Puis il y retourne en 1912 : le peintre lyonnais François-Alexandre Bonnardel (1867-1942) fait alors son portrait³⁵⁸. Né dans l'Isère, Bonnardel est un peintre de genre, de nus, de portraits, de paysages et de natures mortes. Entré en 1891 à l'École des Beaux-Arts de Lyon, il y devient en 1900 professeur de la classe de modèle vivant. Farina l'a peut-être rencontré par l'intermédiaire de G. Stein, le directeur du cabaret lyonnais La Boîte à Clous, où il avait joué ses *Chansons mimées* lors d'une soirée de Gala organisée le 13 décembre 1910. En 1912, en effet, G. Stein dédicace à Farina une carte postale reproduisant sa caricature, dessinée par le même Bonnardel³⁵⁹.

Enfin, une fois installé définitivement dans le Sud-Est de la France, Farina fait la connaissance de plusieurs peintres de la région. À partir des années 1930, il habite avec sa

355 Enzo Manfredini, *Dessins et Légendes*, préface de Louis Vauxcelles, Paris, s.d..

356 CFM (3), p. 63.

357 CFM (9), p. 67.

358 Il réalise une peinture à l'huile le représentant, conservée sous la cote Collection Farina iconographie 1, ainsi qu'un dessin, qu'on trouve à la page 87 de la boîte 9.

359 CFM (9), p. 101.

femme à Mandelieu (aujourd'hui Mandelieu-la-Napoule, dans les Alpes-Maritimes), à l'Ouest de Cannes. Il rencontre alors le peintre Maurice Gottlob (1885-1970). Né à Paris, ce dernier entre à l'École des Beaux-Arts et étudie un temps la sculpture auprès de Rodin, avant de se consacrer définitivement à la peinture. Il s'installe ensuite à Mougins, à quelques kilomètres au Nord de Cannes³⁶⁰. Farina fait donc sans doute sa connaissance lors de ses nombreuses sorties artistiques à Cannes ou à Grasse, au sujet desquelles il a conservé plusieurs coupures de presse³⁶¹ et auxquelles il participe à plusieurs reprises. En 1933, Maurice Gottlob réalise cinq portraits du mime au fusain (fig. 59)³⁶².

Une dernière catégorie d'œuvres présentes au sein de ses archives a été réalisée par des artistes avec lesquels il a collaboré, qui ne sont ni des peintres ni des dessinateurs professionnels, mais qui se sont simplement plu à dessiner les traits de leur ami. Gaston Vernaud, un comédien du Grand Guignol et des Folies-Dramatiques que Farina rencontre en 1910, réalise l'année suivante deux portraits du mime³⁶³. Durant ces années, il joue le rôle d'un véritable impresario pour Farina, bataillant sans relâche pour lui trouver des engagements dans des théâtres. Il figure aussi à ses côtés dans *La Griffes*, pièce dont il signe la mise en scène en mars 1913 au Théâtre de la Gaîté-Montparnasse, puis en avril à l'Excelsior-Concert et en novembre au Palais de Cristal de Marseille. Gaston Vernaud est enfin l'acteur que Farina choisit le plus souvent pour réciter les poèmes qu'il mime : c'est le cas en 1913, en 1914, puis en 1917 lors d'une soirée récréative organisée par le 22^{ème} Régiment d'Artillerie à Versailles. Par ailleurs, Louis Meunier, qui joue aux côtés de Farina dans les *Chansons mimées* de Jérôme Doucet lors d'une matinée en août 1904 au Casino du Spa Français de Le Pecq-Saint-Germain-en-Laye, et qui chante le même répertoire à l'Eden Teatro de Torino, lors d'une tournée du mime en Italie en novembre de la même année, réalise alors deux dessins le représentant³⁶⁴. Enfin, Aline Keim, l'épouse d'Albert Keim, le romancier et dramaturge auteur de *La Boscotte*, fait un portrait du mime dans le rôle qu'il y tient sur la scène du Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs en 1925³⁶⁵. Elle a, semble-t-il, aidé à la réalisation des décors de plusieurs spectacles représentés par la troupe. Son mari tenait une fonction officielle dans le cadre de l'Exposition, puisqu'il était le Chef de sa Section de Propagande.

360 Cf Bénézit, *op. cit.*

361 CFM (18).

362 Collection Farina iconographie 109-113.

363 CFM (9), p. 74 et 80.

364 CFM (2), p. 163 et 165.

365 CFM (15), p. 16.

Les archives de Farina contiennent un grand nombre de portraits le représentant, réalisés par des artistes rencontrés dans des contextes très divers. Même s'il connaît bien certains de ces peintres et dessinateurs, et s'il paraît naturel que ses amis lui offrent plusieurs de leurs œuvres, Farina entend aussi conserver des originaux d'artistes qu'il a rencontrés de manière beaucoup plus épisodique, et qu'il ne compte pas parmi ses proches. Il garde par exemple l'original du portrait dessiné par Tor, un illustrateur de presse travaillant pour *Comœdia*, pour accompagner un article du 4 juillet 1920³⁶⁶. Il s'agit bien du dessin qui a servi à l'impression, car il comporte l'inscription « 1 col. pour demain³⁶⁷ », désignant l'espace que le dessin doit prendre au sein de la page (fig. 60).

Lorsqu'il ne peut pas conserver les originaux, Farina se les fait reproduire. On peut citer l'impressionnante série de dessins réalisés par Jean Éritziane³⁶⁸ en 1921. Dans une lettre datée du 28 octobre 1922, l'artiste demande en effet à notre mime de lui rendre ses originaux, car il veut les vendre à un client :

Mon cher Farina [...] je devais justement t'écrire depuis quelque temps au sujet de mes dessins. Mais comme je n'en avais pas un besoin immédiat, j'attendais toujours. [...] J'ai un client qui doit venir à mon atelier mardi prochain. Il était enthousiasmé du petit dessin que je possède, il faut donc que je lui montre les originaux que tu détiens. Tu voudras donc bien être assez gentil de venir lundi soir à l'Américain bar rue Blanche 65 à 7h pour me rapporter mes dessins. Je compte absolument sur toi sans nulle faute, c'est très sérieux³⁶⁹.

Il fait donc reproduire les dessins sur un grand classeur de papier canson dont les pages sont signées de sa main (fig. 61 à 69). Ce classeur est aujourd'hui conservé parmi les documents iconographiques de grand format³⁷⁰. Mais Farina possède aussi dans ses archives un dessin original du même artiste³⁷¹.

Les dessins

Une grande partie des dessins conservés dans les archives de Farina le représente dans l'un de ses spectacles.

Il s'agit souvent de croquis pris sur le vif, au moment même de la représentation. Le

366 CFM (10), p. 31.

367 CFM (10), p. 9.

368 Peintre et pastelliste né à Smyrne dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. En France, il est durant un temps l'élève de Bonnat. Il participe en 1919 à l'Exposition des artistes mobilisés.

369 CFM (12), p. 135.

370 Collection Farina iconographie 116 bis.

371 CFM (11), p. 1.

peintre Henri-Georges Cheval³⁷² fait ainsi plusieurs dessins de sa silhouette de Pierrot, au cours de son numéro des *Chansons mimées*, lors d'une soirée d'octobre 1913 au Cabaret des Quat'z-Arts³⁷³ (fig. 70). Edmond Heuzé, lui, s'attache à rendre la figure que prend Farina lorsqu'il interprète le redoutable Jean-Marie Hardouin, au cours d'une répétition de *La Griffé* pour sa reprise au Théâtre des Deux-Masques en 1921³⁷⁴. C'est bien ce que nous précise la légende d'un des deux dessins, écrite de la main du mime : « Théâtre des Deux-Masques 1921, pendant une répétition de *La Griffé*, croquis du peintre E. Heuzé ». *La Griffé* met en scène la rage silencieuse d'un vieillard paralytique qui assiste, impuissant, au meurtre de son fils par sa propre bru. On comprend qu'Heuzé ait été tenté de rendre sur le papier l'expressivité du visage de Farina, qui atteint sans doute dans cette œuvre un certain paroxysme, puisqu'il est le seul acteur muet et immobile de la pièce, et qu'il doit suggérer la fureur et le désespoir de son personnage par la seule force de ses traits et de son regard. Le même personnage avait d'ailleurs fortement inspiré le peintre Giuseppe Cominetti, lors de la création de la pièce en mars 1913, au Théâtre de la Gaîté-Montparnasse³⁷⁵. En plus de peindre le personnage de Jean-Marie Hardouin, Cominetti avait aussi représenté la scène finale, qui donne son titre à la pièce, durant laquelle le vieillard trouve, dans son excès de fureur, la force d'étrangler la criminelle... (fig. 3 et 71).

Ces croquis sont parfois retravaillés par l'artiste après la représentation. C'est le cas d'un portrait de Farina en Pierrot noir, signé Edmond Heuzé (fig. 72). L'artiste a ainsi légendé son œuvre : « croquis du mime Farina, fête de Comœdia, E. H.³⁷⁶ ». Il s'agit d'une représentation donnée le 28 juin 1910 dans la salle du journal. Mais le dessin, d'abord réalisé à la mine de plomb, est repris à l'encre de Chine, et comporte aussi des rehauts de gouache : il n'a donc sans doute pas été entièrement réalisé au cours du spectacle.

Une représentation en province peut être pour Farina l'occasion de prendre la pose, en costume, devant des artistes qu'il ne connaît pas, qui sont sans doute spontanément allés le trouver après un spectacle, ou bien qu'il a tout simplement rencontrés lors de son passage. François-Alexandre Bonnardel, que nous avons déjà cité, l'a ainsi peint dans son rôle de

372 Les dessins présents dans le fonds sont seulement signés "Cheval", tout comme ses lettres adressées à Farina. Nous pensons cependant qu'il s'agit bien du peintre Henri-Georges Cheval, car il figure dans le *Dictionnaire des peintres à Montmartre* d'André Roussard, et car l'une des cartes postales qu'il a envoyées au mime reproduit une peinture dont le style est très ressemblant. Né à Paris en 1897, obtient le Prix de l'Institut de France en 1930, et la médaille d'or de l'Exposition universelle de 1937.

373 CFM (6), p. 42.

374 CFM (11), p. 35 et 36.

375 CFM (6), p. 49 et 51.

376 CFM (4), p. 49.

Pierrot dans *La Lettre* en avril 1912, au Théâtre des Célestins de Lyon (fig. 73). Outre la légende explicative et sa signature, voici le commentaire qu'a ajouté Farina sur le dessin : « Pose un peu trop cabotine ! Comme c'est beau de croire de est arrivé [*sic*]³⁷⁷ ! Métier de malheur va ! ... M. F.³⁷⁸ ». On voit comment la conservation de ce type de portrait peut susciter chez Farina, lors d'un jugement émis sans doute *a posteriori*³⁷⁹, une prise de distance critique, à la fois ironique et pleine de tendresse, à l'égard de son passé. Le mime entretient avec ses archives un rapport intime, sans cesse nourri d'une perception vivante, tangible, de ses propres souvenirs, et d'un regard renouvelé sur sa carrière. Ainsi cette image, enrichie d'une appréciation écrite de sa main, devient pour nous à la fois le miroir, sinon le fantôme, de sa candeur d'artiste débutant plein d'espoir, et dans le même temps, le lieu où s'exprime le point de vue plus distancié, plus mature, de l'artiste touchant au terme de son parcours.

Par ailleurs, Farina n'a pas seulement gardé ces portraits parce qu'ils le représentaient fidèlement dans l'un de ses rôles, et qu'ils étaient une trace de son travail d'interprétation. Car de nombreux dessins sont très peu ressemblants : ils montrent le grand intérêt que Farina portait à la manière dont les artistes s'inspiraient, parfois très librement, de l'effet visuel que procurait son personnage. C'est le cas de plusieurs dessins réalisés par son ami Edmond Heuzé. Citons pour exemple son portrait du Vieux Marquis, personnage que Farina interprète en 1923 au Trocadéro, dans *Le Jaloux à l'épreuve*, ballet-pantomime de Gilbert Ségura, Pierre Bonardi et Léo Staats, avec la troupe des Ballets Français de l'Opéra de Paris. Le dessin³⁸⁰, au crayon et au pastel, donne au marquis un visage caricatural, déformé par un nez énorme et des joues bouffies : Heuzé cherche davantage à rendre toute la laideur et le pédantisme du personnage qu'à représenter son ami. En 1920, un certain J. Hilly dessine l'un des personnages les plus célèbres du répertoire pantomimique : le Marchand d'habits que Pierrot, n'ayant pas d'argent pour s'acheter un costume, tue afin de pouvoir entrer au bal où se trouve la femme qu'il aime, et dont le spectre finit par le hanter et le poursuivre sans relâche, le plongeant dans le plus profond remords. La pantomime *Marrchand d'habits* d'Antoine-Emmanuel Cot d'Ordan, d'abord créée au Théâtre des Funambules en 1842 avec Jean-Gaspard Deburau dans le rôle de Pierrot³⁸¹, puis reprise en 1856 avec Paul Legrand au Théâtre des Folies-Nouvelles, sous le titre *Mort et remords*, est ensuite réadaptée par Catulle Mendès en 1896, lorsqu'il la

377 Sans doute pour “d'être arrivé”, ou “qu'on est arrivé”.

378 CFM (9), p. 87.

379 C'est ce que donnent à penser le contenu du commentaire, et l'analyse comparative de son écriture.

380 CFM (14), p. 25.

381 Jean-Louis Barrault réinterprète un passage de cette pantomime dans le célèbre film de Marcel Carné *Les Enfants du Paradis*, où il tient le rôle de Jean-Gaspard Deburau dit “Baptiste”.

monte avec Séverin sur la scène du Théâtre Salon (l'ancien Grand Guignol). Le nouveau titre, *'Chand d'habits*, met l'accent sur la deuxième partie de la pièce, en désignant l'écho qu'entend Pierrot lorsqu'il aperçoit le spectre du défunt. La pantomime est ensuite reprise de nombreuses fois aux Folies Bergère, puis en 1920 à l'Olympia, où Farina joue le rôle du Marchand d'habits, aux côtés de Séverin qui garde son rôle de Pierrot. C'est sans nul doute à l'occasion de cette reprise du rôle par Farina que J. Hilly réalise son dessin : il est dédié de cette même année (« Pour mon cher Farina J. Hilly 1920³⁸² »), et notre mime l'a placé avec d'autres archives concernant ce spectacle. Mais ce dessin, dont le style se rapproche presque de la bande dessinée, ne nous montre pas Farina dans le rôle, mais bien une version du personnage selon J. Hilly (fig. 74). C'est encore le cas d'une série de dessins représentant le personnage de la Boscotte. Les titres donnés par Farina à ces œuvres sont d'ailleurs révélateurs : « La Boscotte par Heuzé³⁸³ », « La Boscotte par Aline Keim³⁸⁴ » (fig. 75 à 77). Ces portraits se situent donc dans une frontière ténue entre les archives et la collection du mime. Ils sont un témoignage de l'interprétation plastique que peuvent faire certains dessinateurs de tous ces personnages de pantomime, bien plus que le souvenir d'une représentation.

D'autres dessins ne sont pas associés à l'un de ses spectacles.

Comme certaines photographies de ses archives, ils sont nombreux à être réalisés dans le but de fixer l'une des performances de Farina. Dans ce cas, le dessinateur entend réaliser une représentation fidèle de son visage : il s'agit de montrer comment ses traits parviennent à modeler l'expression de tel ou tel sentiment. C'est le cas, par exemple, de deux dessins de Louis Meunier, qui le représentent en habit dans deux expressions très différentes³⁸⁵ (fig. 78 et 79). Mais même s'ils sont fidèles, ces dessins n'enregistrent pas ses expressions avec la même neutralité que la photographie. Ils sont pour Farina un moyen de se rendre compte, précisément, de l'effet subjectif, de l'impression qu'elles produisent sur qui les regarde. Parfois, Farina travaille avec des dessinateurs pour qu'ils accentuent ses propres expressions. Lorsqu'il a le projet de monter, en collaboration avec le chansonnier Paul Clérouc, une pantomime intitulée *Le Masque rouge*, il pose devant son amie Judith Gérard³⁸⁶ en prenant les traits des masques du théâtre chinois. Certes, on reconnaît bien Farina sur les quatre dessins,

382 CFM (17), glissé entre les p. [14] et [15].

383 CFM (15), p. 14.

384 CFM (15), p. 16.

385 CFM (2), p. 163 et 165.

386 Nous n'avons trouvé aucune information sur cette dessinatrice. De nombreux peintres montmartrois ont le même nom de famille : elle est peut-être reliée à l'un d'entre eux.

réalisés au fusain³⁸⁷. Mais l'artiste a exagéré la taille de ses sourcils, et a bridé ses yeux, afin de rendre son expression encore plus proche de ces masques orientaux (fig. 80 à 82). Ces dessins, tout en étant fidèles au travail de Farina, dépassent donc son propre effort, et permettent d'aller plus avant dans la même recherche esthétique. Ils étaient destinés à être reproduits sur l'affiche du spectacle (c'est ce que nous indique la légende écrite par Farina). Mais la pantomime n'a jamais été représentée. Farina n'en possède pas le livret : elle n'a peut-être jamais été écrite.

Ces dessins nous montrent parfois comment le visage du mime peut se transformer pour incarner une toute autre figure : par exemple celle de Beethoven.

Farina semble très tôt fasciné par la figure du compositeur. Il n'est d'ailleurs pas le seul : dans sa collection, on trouve un article qui énumère l'immense ensemble d'œuvres picturales consacrées au musicien, et en reproduit certaines : celles de Serafino Macchiati, Ponicke, Carl Mayer, Lorenz Lloys, Jules Hetz...³⁸⁸ D'autre part, on sait que de nombreux masques ont figé ses traits, et rendu son visage presque icônique : d'abord celui réalisé d'après nature, à Bonn, par Franz Klein en 1812³⁸⁹, et les nombreuses variations auxquelles il a donné lieu, puis son masque mortuaire, fait en 1827 par Joseph Danhauser, et enfin, d'autres masques « post-mortem », comme celui sculpté par Franz Von Stuck en 1900, en plâtre polychrome. Nous avons cité plus haut les photographies des « Études de Beethoven » réalisées par Farina. L'une est datée de 1912³⁹⁰, l'autre de 1923³⁹¹. Dès 1912, Farina s'entraîne donc à prendre la figure du compositeur. Il envoie sans doute un tirage de la même photographie à son ami Camille Perdrix. Ce dernier, enthousiaste, lui répond ces mots dans une lettre du 25 septembre 1913 :

Mon cher Maurice, je viens de recevoir ton « étude sur le masque de Beethoven ». Tu as parfaitement compris cette figure géniale. Le retroussis de la bouche est particulièrement réussi. J'ai comparé ton étude avec un portrait du plus grand des musiciens, et ma foi j'ai pu juger combien l'imitation est supérieurement rendue. D'ailleurs, au naturel tu as quelques traits de ressemblance. Je suis heureux de tes progrès constants et je vois le jour prochain où tu seras incontestablement un grand artiste. Quel puissant mimodrame il y aurait à faire pour toi, avec cette vie de Beethoven, parles-en donc à quelqu'un de capable³⁹².

Justement, quelques temps plus tard, Farina découvre, dans un journal, une nouvelle de

387 Collection Farina iconographie 116-119.

388 CFM (12), p. 176 : article d'Henri Duvernois non daté, paru dans *Je sais tout* .

389 Farina semble s'en être inspiré : cf. fig. 83 et 84.

390 CFM (12), p. 169.

391 CFM (14), p. 107.

392 CFM (6), p. 15.

Pascal Forthuny intitulée *Kusladzig, le Nouveau Beethoven*³⁹³. Elle raconte l'aventure malheureuse d'un pianiste virtuose qui, fasciné par la figure de Beethoven, consulte un professeur d'esthétique afin de donner à son visage les traits de son idole ; le professeur finira par percer les tympons du pauvre pianiste le soir de ses quarante ans... Farina y voit le sujet rêvé pour un mimodrame : on l'y verrait transformer progressivement son visage en celui de Beethoven, rien ne pourrait mieux mettre en valeur son talent de mime ! Au début de l'année 1914, il écrit donc à Forthuny pour lui proposer d'adapter sa nouvelle³⁹⁴. Mais sa tentative n'aboutit pas. Dans les années 1921-1923, Farina envisage cette fois de jouer dans un mimodrame de Jean d'Astorq et Guy Bourée, *La Sonate au clair de lune* (le projet se transformera en une adaptation cinématographique du mimodrame) ; il doit encore prendre les traits du compositeur³⁹⁵. On comprend donc pourquoi le second tirage photographique qui représente Farina posant en Beethoven est daté de 1923. Pendant ces deux périodes durant lesquelles son projet d'incarner la figure du grand compositeur semble se concrétiser, Farina se fait aussi portraiturer en Beethoven par des dessinateurs : en 1914 par un certain A. Schanzenbach³⁹⁶, puis en 1921 par son amie Micheline Resco, une pastelliste roumaine qui a son atelier avenue Trudaine³⁹⁷ (fig. 85 et 86). Les photographies citées plus haut et légendées comme étant des « Études » par Farina, ont sans doute été un instrument de travail et d'autoperfectionnement pour le mime, davantage que ces deux portraits qui figeaient sa performance en une forme plus aboutie. Mais tout comme certaines photographies ont été, on l'a vu, à l'origine de plusieurs dessins, on voit combien ces deux types de documents iconographiques peuvent entrer en résonance dans les archives du mime, malgré leur grande différence de nature. Farina aime d'ailleurs à jouer avec les deux supports : le projet d'affiche pour *La Sonate au clair de lune*, dont on rencontre un tirage photographique légendé de la main du mime³⁹⁸, reproduit à la fois une photographie de Farina en Beethoven, le visage détourné, et l'un des deux pastels de Micheline Resco.

Par ailleurs, certains dessins sont de simples portraits de Farina, s'attachant à rendre les traits de son visage sans qu'aucune expressivité particulière ne s'y lise. En 1911, son ami Gaston Vernaud le portraiture de profil, et dédicace son dessin de la sorte : « À Farina, prince

393 CFM (8), p. 5-7 : article non daté, de provenance inconnue.

394 CFM (8), p. 5 : lettre de Pascal Forthuny adressée à Farina le 9 février 1914.

395 Les tapuscrits du mimodrame et de son adaptation cinématographique se trouvent dans la boîte 12.

396 CFM (8), p. 2.

397 Cf. André Roussard, *op. cit.* Farina possède seulement les reproductions photographiques des deux dessins : CFM (10), p. 165 et 170.

398 CFM (12), p. 172.

des mimes. Son admirateur et ami G. Vernaud 15/4/1911³⁹⁹ ». En 1920, un dessinateur du nom de Peyris, qui ne compte pas parmi les proches de Farina, dessine aussi son profil⁴⁰⁰. Dans l'année 1923, lors d'une de leurs fréquentes sorties au cirque Medrano, Edmond Heuzé profite de l'occasion pour croquer son ami⁴⁰¹. On pourrait multiplier les exemples. Or ces dessins, si nombreux, sont de qualité très inégale. Là encore, on voit que Farina conserve le moindre portrait qu'on fait de lui, sans établir de hiérarchie.

D'autres portraits sont de véritables caricatures. L'une d'elle, datée de 1914, signée « CIR », est assez stylisée, presque géométrique, et très moderne : elle montre bien la diversité des genres picturaux représentés dans le fonds Farina⁴⁰² (fig. 87). Le caricaturiste Enzo Manfredini, quant à lui, illustre à plusieurs reprises ses lettres avec la même caricature de Farina ; elle y côtoie parfois d'autres caricatures représentant leurs amis communs, les frères Giuseppe et Gian Maria Cominetti⁴⁰³. Mais une autre version du dessin représente aussi Farina sous les traits de Beethoven⁴⁰⁴ (fig. 88) ! La caricature est datée du 14 février 1914 : elle correspond donc au premier « projet beethovenien » de notre mime.

Il serait faux de penser que Farina est à l'initiative de tous ces dessins. Cette remarque vaut d'ailleurs aussi pour les peintures qui le représentent.

D'abord, il est évident que les portraits qui s'attachent à reproduire ses diverses expressions sont aussi, pour les plasticiens, une occasion de s'entraîner. Cela apparaît clairement pour certaines études d'Edmond Heuzé, tel un dessin réalisé en juin 1911, ainsi légendé : « Essais, quelques expressions de mon ami le mime Farina E. Heuzé⁴⁰⁵ » (fig. 89). Le grand costume de Pierrot, de même qu'il inspire les photographes, intéresse aussi les dessinateurs⁴⁰⁶.

En outre, certains documents nous prouvent que les artistes demandent parfois eux-mêmes à Farina de poser pour eux. Citons un mot écrit par le même Heuzé sur l'une de ses cartes de visite : « Mon cher Maurice, j'ai l'intention de faire pour le Salon d'Automne une toile avec toi en marquis. Quand peux-tu poser, chez toi sur ta scène, réponds-moi⁴⁰⁷ ». Heuzé fait allusion au personnage que Farina interprète en 1923 dans *Le Jaloux à l'épreuve*. Le

399 CFM (9), p. 80.

400 CFM (17), p. 24.

401 CFM (13), p. 95.

402 CFM (8), p. 32.

403 CFM (7), p. [7].

404 CFM (8), p. 56.

405 CFM (9), p. 39.

406 CFM (4), p. 49 ; CFM (14), p. 27.

407 CFM (15), p. 125.

tableau en question ne figure pas parmi les toiles conservées par Farina ; mais il en possède deux croquis préparatoires, réalisés par Heuzé peu après la création du spectacle. Ces croquis nous montrent pourquoi le peintre s'est intéressé à ce personnage : c'est manifestement l'extravagance du costume porté par Farina qui l'a inspiré. Sur le premier dessin, il s'est attaché à rendre au pastel la diversité de ses couleurs, à en montrer l'assemblage bigarré⁴⁰⁸. Le deuxième dessin, au crayon et à la gouache, comporte une légende de la main de l'artiste, décrivant en détail les différentes pièces qui composent ce costume, avec les couleurs et les pigments qui leur correspondent : « gilet blanc vestonné rouge et garance », « picots bleu ciel », « chapeau gris clair boré jaune serin », « habit vert veronèse bordé jaune serin », « bouffettes vertes », « mouchoirs grands carreaux rouge vif »...⁴⁰⁹ (fig. 90). En sus d'un troisième dessin, sur lequel on s'était arrêté plus haut⁴¹⁰, qui entend plutôt représenter la psychologie du personnage (le costume y est d'ailleurs en noir et blanc), Heuzé réalise donc sans doute ces deux dessins spontanément, voyant dans la représentation d'un tel costume un exercice plaisant et intéressant pour son art.

Par ailleurs, un certain Robert Pajot écrit à deux reprises à notre mime pour lui demander de poser pour lui. Nous citons son deuxième courrier, daté du 1er mai 1922 :

Cher Monsieur, permettez-moi de vous rappeler votre aimable proposition de me donner quelques poses et expressions ? Je serais enchanté de travailler d'après votre masque si varié et si expressif. On me demande d'urgence un croquis où un personnage doit exprimer la surprise joyeuse. À qui m'adresserai-je [*sic*] sinon à vous pour essayer de rendre un tel sentiment ? Puis-je vous demander de venir jusqu'à mon lointain quartier [...] ⁴¹¹.

Farina a conservé plusieurs autres croquis de Robert Pajot, tous réalisés d'après ses expressions⁴¹². Enfin, Judith Gérard lui écrit ces mots, dans une lettre sans doute datée de l'année 1921 :

Je pense beaucoup à votre grand portrait, mais il faut qu'il soit très mûri et ce ne sera pas pour le Salon d'Automne, ce sera pour la Société nationale au printemps prochain. Je veux quelque chose de très simple, dans l'esprit du *Gilles* de Watteau, avec à peine de gestes [*sic*] et l'expression du Pierrot malicieux – le tout sur une simple toile de fond⁴¹³.

408 CFM (14), p. 26.

409 CFM (14), p. 28.

410 Cf. supra p. 97.

411 CFM (10), p. 14.

412 CFM (13), p. 113-114.

413 CFM (10), p. 6.

On a donc une vraie demande de la part de tous ces artistes. Mais c'est bien sûr Farina qui a le plus souvent l'initiative de ces portraits. L. de Royewski, un dessinateur à qui il a confié l'illustration du programme de la matinée qu'il organise le 13 avril 1910 au Théâtre de l'Athénée, lui écrit ces mots quelques temps avant la représentation : « Mon cher Farina, jeudi je serai chez moi et mon crayon, votre serviteur, à mon atelier de la rue de Moscou. J'ai appris avec plaisir que votre matinée était en bonne voix⁴¹⁴ ». Même s'il ne lui est pas très ressemblant, le dessin a bien été conçu pour mettre en valeur la plasticité du visage de Farina. Il représente plusieurs têtes de Pierrot disposées en cercle autour d'une toile d'araignée : l'un regarde la lune d'un air hébété, un autre toise une chauve-souris d'un regard peureux, un autre est terrorisé à la vue d'un chat noir hérissé, un quatrième baisse les yeux et affiche un visage tendrement recueilli devant le cœur de sa Colombine, et le dernier avance voluptueusement sa bouche vers la rose qu'elle lui tend⁴¹⁵ (fig. 91). Sap, le « barbouilleur municipal » lyonnais que nous avons mentionné plus haut, lui envoie la lettre suivante le 19 septembre 1910 : « Mon cher Farina, ce soir j'ai une première au Grand Théâtre et il m'est impossible de m'esquiver. Donc le croquis sera pour demain soir. Je passerai te prendre dimanche à 7h à la Parisienne et nous irons ensemble à l'Alcazar, car je voudrais bien te tenir ½ h. en pose. En échange je te promets quelque chose de chic comme affiche⁴¹⁶ ».

On le voit bien avec ce dernier exemple : comme de ses photographies, Farina s'est aussi servi des dessins qui font son portrait dans un but professionnel.

D'abord pour sa publicité : lors de la constitution de la « Rope-Dancer's Company », troupe dont l'avenir sera aussi éphémère que les autres que nous avons déjà citées, Farina fait imprimer un papier à lettre publicitaire comportant des dessins le représentant avec les autres membres de la troupe⁴¹⁷. J. Coquelle, que Farina semble avoir rencontré à Bordeaux en 1907 lors de son retour d'Algérie, réalise pour lui un dessin où Pierrot et Colombine se tiennent devant un moulin montmartrois, avec pour légende : « Les *Chansons mimées* tous les soirs Farina⁴¹⁸ ». Il s'agit sans doute d'un projet d'affiche, ou d'illustration de programme. Dans ses débuts sur scène, Farina utilise aussi certains dessins qui lui sont dédiés et qui ont été réalisés par des artistes au prestige établi, afin d'obtenir une sorte de parrainage. Il fait par

414 CFM (16), p. 67.

415 Farina ne possède pas le dessin original. Il est reproduit sur le programme du Théâtre de l'Athénée : CFM (16), p. 20.

416 CFM (9), p. 69.

417 CFM (2), p. 209

418 CFM (3), p. 147.

exemple reproduire une lithographie du célèbre Adolphe Willette, où Pierrot assassine le médecin de sa femme (sous prétexte qu'il l'a guérie !), sur la une du programme du spectacle qu'il organise le 13 avril 1910 au Théâtre de l'Athénée ; cette lithographie lui est dédiéé : « À mon blanc frangin Farina A. Willette⁴¹⁹ ». De manière générale, Farina semble accorder autant d'importance, et cela semble logique, à la reproduction des portraits qui le dessinent, qu'à celle des photographies qui le représentent. On voit bien qu'il tient certains dessins en prédilection : l'émouvant portrait au fusain qu'a réalisé Giuseppe Cominetti de son ami en tenue de Pierrot est ainsi reproduit sur trois programmes différents⁴²⁰ (fig. 92). Certains artistes trouvent d'ailleurs préférable de faire reproduire des dessins plutôt que des photographies sur les programmes des spectacles, les trouvant sans doute plus artistiques et plus adaptés à l'image qu'ils veulent y donner d'eux-mêmes. C'est le cas de Mlle Yorska, une actrice qui joue aux côtés de Farina dans *Destruction* de Pierre Biance, au Théâtre Albert Ier en novembre 1922. Sans doute admirative du dessin de Jean Éritziane que Farina a fait reproduire sur le prospectus présentant la pièce⁴²¹, là où c'est une photographie qui illustre le nom de l'actrice, voici ce qu'elle lui écrit : « Cher Monsieur Farina, je suis très sensible à votre gentille attention et dès que je me serai remise – des frais que m'occasionne la faillite de *Destruction* !!!, j'irai sûrement voir M. Éritziane [...]. Aussitôt que j'aurai pu équilibrer mon budget j'irai me faire croquer par Éritziane, et [...] je remplacerai les photographies [...] par des reproductions de ses admirables dessins. Bien à vous⁴²² ». Enfin, Farina envoie parfois des portraits de lui aux personnalités qu'il a été amené à rencontrer, pour leur faire plaisir et leur donner un souvenir de lui, mais aussi dans un but publicitaire évident. Citons une lettre que lui envoie la princesse Nina Zizianoff (de son vrai nom Nina Barkis) :

Cher Monsieur Farina, j'ai eu un grand plaisir et une bonne surprise en vous voyant en pastel et je vous remercie très sincèrement du joli souvenir que vous m'avez donné. Si vous pouviez me donner encore une étude ou croquis sur vous mais en gai vous me feriez plus plaisir, car alors en vous présentant à mes connaissances je pourrais mieux m'expliquer sur votre talent et leur en montrer le contraste. J'espère vous voir avant votre départ, votre dévouée Nina Zizianoff⁴²³.

Certains dessins sont aussi de véritables instruments de travail pour Farina. En 1912, il

419 CFM (16), p. 20. La lithographie d'origine est classée parmi les documents iconographiques de grand format : Collection Farina iconographie 143.

420 Le dessin original se trouve à la page 96 de la boîte 6. Les programmes en question se trouvent dans une autre boîte : CFM (8), p. 25 et 74

421 CFM (12), p. 96.

422 CFM (12), p. 129-130 : lettre datée du 21 novembre 1922.

423 CFM (8), p. 35.

pose devant le peintre Lucien Lapeyre pour des études de masques⁴²⁴ (fig. 93 à 95). Comme les photographies de ces mêmes études, ces dessins lui permettent sans doute à la fois de s'entraîner à maintenir son visage dans telle expression, d'avoir un regard autocritique sur son exercice, et de pouvoir se resservir du même travail dans l'avenir, en le reprenant ou en le réadaptant. Mais ils sont encore, bien sûr, la trace d'une performance qu'il divulgue avec fierté : pour illustrer son propre article, paru dans *Le Film* en avril 1920, notre mime a choisi de reproduire un dessin de Giuseppe Cominetti réalisé en 1913, qui représente une étude de masque japonais⁴²⁵. Par ailleurs, il semble que Farina se soit servi de certains dessins pour travailler précisément la composition de personnages qu'il devait interpréter, en s'aidant de la vision personnelle qu'avaient ses amis de ces différents personnages, qu'ils exprimaient par leurs dessins. Edmond Heuzé réalise par exemple plusieurs croquis représentant les personnages de *La Gouape* de Mme Dangeville (alias Jean Séry), et parmi eux, celui que Farina doit interpréter⁴²⁶. Or la correspondance du mime nous indique que la pièce n'a jamais été montée, ni même répétée. Heuzé n'a donc pas dessiné ces personnages d'après l'interprétation qu'en faisaient les acteurs : il s'agit bien de croquis préparatoires, destinés à donner une première idée visuelle des personnages et de la façon dont les acteurs doivent les incarner. On voit combien l'iconographie joue un rôle fondamental dans le travail quotidien de notre mime.

Tout ces dessins représentant Farina ou les personnages qu'il interprète sont donc de natures très diverses, et répondent à des fonctions variées.

Les peintures

Nous nous attarderons beaucoup moins sur les autres portraits du mime que sont les peintures du fonds. Nous préciserons seulement quelques points.

Farina semble commencer très jeune à servir de modèle pour certains peintres. Parmi ses archives, une photographie le représente en tenue de Pierrot, dans un jardin, posant devant un peintre à son chevalet⁴²⁷. Malheureusement, aucune indication ne nous précise le nom du peintre (il ne semble pas s'agir d'Edmond Heuzé), ni la date de la prise de vue. Mais le tirage est conservé parmi des documents correspondant aux années 1903-1904 (Farina a alors 20

424 CFM (16), p. 298, 301 et 304.

425 CFM (19), dessin original p. 123, article p. 122-124.

426 CFM (6), p. 58, 59, 62.

427 CFM (2), p. 158.

ans). La première toile que notre mime a pu garder est en revanche plus tardive, elle date de 1911. Elle est signée de son ami Edmond Heuzé. Farina continuera de poser très tard, bien après avoir renoncé à monter sur les planches pour les raisons de santé que nous avons évoquées plus haut. Le même Heuzé, qui vient depuis Paris rendre visite à son ami dans sa propriété de Mandelieu, près de Cannes, réalise deux portraits de lui en 1937, l'une le représentant en Arlequin, l'autre en Pierrot⁴²⁸. Un certain J.-J. Pugnaire, artiste au sujet duquel nous n'avons pas pu trouver d'information, peint son visage en 1942 : nous sommes un an avant sa mort⁴²⁹.

Tout comme les dessins dont nous avons parlé, ces peintures représentent Farina dans des contextes très variés : revêtu des costumes des personnages traditionnels de la *commedia dell'arte*, Pierrot ou Arlequin principalement, ou bien dans d'autres rôles, mais aussi au naturel, assis sur un fauteuil sans aucune expression particulière⁴³⁰, en convalescence pendant la Première Guerre mondiale⁴³¹, en tenue militaire lors de l'Armistice⁴³²...

Par ailleurs, ces peintures illustrent bien la grande diversité avec laquelle les peintres peuvent utiliser la collaboration d'un mime posant pour eux. En 1939, Farina sert déjà de modèle à J. J. Pugnaire, qui s'est vu confier la réalisation d'un Chemin de croix pour l'église du Souvenir à Cannes. Il pose pour quatre croquis préparatoires à l'huile et au pastel, représentant le bon larron et les trois bourreaux (fig. 96 à 99)⁴³³. Le bon larron est accroché à sa croix, les yeux rivés vers ciel, implorant la miséricorde divine. Le visage du premier bourreau, bien visible, affiche un regard mauvais, révélant toute la férocité de son être. Les deux autres bourreaux, eux, sont en train de clouer le Calvaire. L'artiste a davantage travaillé la position de leurs corps. Le peintre s'est donc vraiment servi de Farina pour ses qualités de mime, pour son habileté à incarner des figures avec la gestuelle la plus adaptée et avec une expressivité maximale. La même année, notre mime pose en Pierrot devant le peintre André Thomas⁴³⁴. La toile représente simplement le buste de Pierrot : Farina n'a tenu aucune posture particulière conférant au personnage un quelconque état d'âme (fig. 100).

Bien plus, l'artiste a presque éludé la représentation du visage du mime : les traits de sa figure sont très flous, comme remplacés par le libre mouvement du pinceau, et la seule

428 Collection Farina iconographie 62 et 63.

429 Collection Farina iconographie 75.

430 Collection Farina iconographie 64 : par Fernande Horovitz.

431 Collection Farina iconographie 55 : par Edmond Heuzé.

432 Collection Farina iconographie 3 : par Émilie Charmy.

433 Collection Farina iconographie 120 (1) à (4).

434 Collection Farina iconographie 76. Nous n'avons malheureusement pas trouvé beaucoup d'informations sur ce peintre.

matière picturale. La pose de Farina n'est donc ici qu'un prétexte pour créer une vision cette fois désincarnée du personnage, dans un anonymat qui le transforme en emblème, si ce n'est en icône : le peintre a entouré sa tête d'un halo lumineux comme une auréole. Le mime s'est complètement effacé derrière la non-présence d'un Pierrot à la neutralité absolue et d'une blancheur parfaite, celui que Mallarmé nommait le « fantôme blanc comme une page pas encore écrite⁴³⁵ ».

Un peintre qui a beaucoup portraituré Farina et dont nous n'avons pas encore eu l'occasion de parler est André Girard (Chinon, 1901-New York, 1968). Peintre, pastelliste, affichiste, dessinateur et illustrateur⁴³⁶, cet artiste est surtout connu pour son activité de résistant durant la Seconde Guerre mondiale : en 1941, il fondera le réseau CARTE⁴³⁷, qu'il dirigera jusqu'en 1943. Il rencontre notre mime à Paris en 1925, au cours de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, lors de laquelle il obtient le premier prix pour l'art de l'affiche⁴³⁸. Il assiste aux représentations que donne alors la troupe des Funambules, et la même année, il réalise deux peintures à l'huile qui représentent Farina dans *La Boscotte*. Voici ce qu'il écrit au mime peu après la clôture de l'Exposition :

Mon cher Farina, comme la vieille boscotte m'a fait plaisir de m'écrire cela – et je suis si content que vous, vous aimiez cette chose. Je voudrais faire mieux que vous transmettre une reproduction de cette peinture – en photographie. Je pense d'ailleurs pouvoir vous la faire reproduire un peu mieux un jour où vous serez moins occupé, venez jusqu'au bd Bineau, vous verrez une autre boscotte et d'autres choses – et moi j'aurai l'immense plaisir de vous revoir. Je n'ai pas besoin de vous exprimer quel souvenir j'ai gardé de votre mime – la petite toile a dû vous dire mon émotion. À bientôt si c'est possible, et surtout n'oubliez pas de me prévenir chaque fois qu'on peut vous voir jouer⁴³⁹.

435 Stéphane Mallarmé, *Mimique*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 310.

436 André Girard a déployé ces activités dans des domaines très variés. En tant qu'affichiste, il a dessiné des publicités pour Peugeot, pour les disques Columbia, pour les cigarettes Gitanes ou encore pour Pathé Marconi. Comme peintre, il s'est intéressé au monde du spectacle, réalisant de nombreux portraits d'acteurs, de musiciens ou de chanteurs, mais il a peint également de nombreux paysages et, à partir des années 1940, plusieurs compositions religieuses. Durant la Seconde Guerre mondiale, il réalise tout un ensemble de dessins politiques, publiés en 2005 sous le titre *Hitler, Staline et Cie, Dessins politiques de 1934 à 1942* (préface de Danièle Delorme, commentaires historiques de Pascal Imaho), Paris, Buchet-Chastel. À la fin de sa vie, dans les années 1960, il est aussi l'un des premiers à expérimenter la peinture sur film.

437 Réseau à la fois anticollaborationniste, antigauilliste et anticommuniste, CARTE recruta des personnalités aussi variées qu'André Gillois, Joseph Kessel ou Maurice Druon. En 1942, le service secret britannique Special Operations Executive (SOE), créé en juillet 1940 par Winston Churchill, entérine son existence : les deux structures créent ensemble l'émission Radio-Patrie. Mais en novembre de la même année, une liste de noms tombe entre les mains de l'Abwehr. La Gestapo se lance aux trousses des membres du réseau. André Girard, inculpé dans cette maladresse, et dont les opinions politiques divergent de plus en plus de ceux du SOE, s'exile aux États-Unis en 1943. Il y rencontre Saint-John Perse et continuera de militer contre le gaullisme.

438 Cf. Bénézit, *op. cit.*

439 CFM (19), p. 29.

Farina a finalement conservé les deux toiles représentant la Boscotte, toutes deux dédiées (fig.101)⁴⁴⁰. Ses archives contiennent aussi leurs reproductions photographiques⁴⁴¹. Bien vite, les deux artistes deviennent très proches. En 1926, lorsque Farina, fort de son succès à l'Exposition et du patronage officiel qu'il a obtenu de la part des Beaux-Arts, se consacre à son ultime tentative pour faire renaître les anciens Funambules dans un théâtre consacré à la pantomime, André Girard lui apporte son vif soutien⁴⁴² :

Mon cher Farina, quel bonheur ! Les Funambules vont revivre. J'y pense avec une grande joie et comme je souhaite que vous ayez (je ne dis pas le succès, j'en suis *sûr*) mais la prudence administrative pour mener cela à *durer* ! Car il faut que cela devienne permanent – en tous les cas soyez sûr que je suis votre aide *dévoué pour tout ce qui sera en mon pouvoir*. Cela pourra être si grand ce que vous pouvez faire ! Vous avez dans les doigts les éléments d'un succès énorme. Je pense à vous souvent ici. Vous verrez comment à mon retour. Votre ami⁴⁴³.

Durant cette année 1926, André Girard peint toute une série de tableaux, certains représentant Farina dans son grand costume du Pierrot blanc ou dans l'étroit habit du Pierrot noir, tantôt malicieux, une bouteille à la main, tantôt avachi à la table de sa mansarde ; d'autres se consacrent aux seuls traits de son visage, éclairé par une lumière de lune toute diaphane. Farina a conservé sept toiles du peintre, en plus des deux citées plus haut (fig. 102 à 104)⁴⁴⁴. André Girard semble fasciné par cette figure de Pierrot :

Mon cher Farina, je vous embête encore. J'ai besoin de vous écrire, je rêve de vous – Pierrot lunaire – au milieu de ces montagnes les Funambules ! Vous allez faire une résurrection et je prépare mes toiles. Comme c'est grand et simple ce que vous allez faire. [...] PS : excusez cette lettre rapide d'un soir – mon cher Pierrot. Vous savez combien votre ombre blanche me hante⁴⁴⁵.

Ce soutien se transforme bientôt en une véritable collaboration :

Mon cher Farina, je reviens le 25 ou le 26. Jusque là je suis pris ici [...] mais d'avance vous pouvez compter sur ma collaboration absolue – entière dans tous les domaines qu'il vous plaira. À bientôt. (Dix représentations – c'est bien – comme amorce). Votre dévoué, très. Je pense toujours à Pierrot⁴⁴⁶.

440 Collection Farina iconographie 37 et 40.

441 CFM (15), p. 52.

442 CFM (19), p. 21.

443 CFM (19), p. 21. C'est lui qui souligne.

444 Collection Farina iconographie 38, 39, 41, 42, 43, 47 et 48.

445 CFM (19), p. 25.

446 CFM (19), p. 27.

Le peintre réalise les maquettes des costumes de l'une des pièces prévues pour le spectacle d'ouverture de la troupe⁴⁴⁷. Il prend aussi en charge toute la partie administrative des tractations en cours. Ce spectacle devient « leur spectacle », comme l'atteste la lettre qu'une certaine Thérèse Rollet adresse à Émile Humblot, le sénateur qui appuie Farina dans ses démarches :

Cher Monsieur, je n'ai malheureusement pas de solution pour MM. Girard et Farina. Monsieur Gasma me dit ne pas pouvoir prendre leur spectacle en raison des engagements qu'il a avec sa troupe actuelle et celle qui répète sa revue qui doit passer incessamment. Il donne le conseil à ces Messieurs de voir Max Viterbo pour la Cigale⁴⁴⁸.

Mais André Girard finit par mettre Farina dans une position très délicate. Sa gestion laisse à désirer et le spectacle d'inauguration, qui a lieu du 24 décembre 1926 au 2 janvier 1927 dans la salle du journal *Comœdia*, au 51 de la rue Saint-Georges, s'avère un gigantesque fiasco financier. Farina se retrouve même poursuivi en justice par le chef d'orchestre et ses musiciens, à cause d'un contrat qu'il n'a ni négocié ni signé : c'est ce qu'indique une lettre de l'avoué-clerc Maulaudry adressée au Conseil des Prud'hommes de la Seine, qui déclare irrecevable leur demande de jugement⁴⁴⁹. Farina obtient gain de cause, grâce aux nombreux témoignages apportés par ses collaborateurs⁴⁵⁰, comme celui d'Albert Keim, l'auteur de *La Boscotte*, dont nous citons la lettre adressée le 26 mars 1927 à l'avocat Calandrau :

Mon cher maître, vous voulez bien me demander mon témoignage dans le différend qui sépare MM. Farina et Girard. Je ne suis qu'un auteur qui a pour son célèbre interprète la plus haute estime et la plus vive admiration, et je sais que mes amis Émile Humblot, Président du Groupe de l'Art au Sénat, en ce moment à Joinville, et Paul Léon, Directeur des Beaux-Arts, qui ont accepté de lui donner leur patronage partagent mes sentiments à l'égard de Farina. J'ai l'absolue conviction qu'il est incapable de la moindre indécatesse ; je crains seulement qu'il n'ait accordé sa confiance à un collaborateur qui a traité pour lui d'une façon très légère et sans aucune espèce d'autorisation. Je ne connais pas les détails de l'affaire. Ce que je sais, c'est que Farina s'est souvent plaint pendant les répétitions de M. Girard qui ne lui rendait compte d'aucun de ses actes et ne le tenait au courant d'aucune de ses tractations⁴⁵¹.

La collaboration d'André Girard et de Farina a donc brutalement cessé au début de l'année 1927. Mais le peintre a laissé au mime une profonde empreinte artistique. L'affiche

447 CFM (19), p. 5.

448 CFM (19), p. 33.

449 CFM (19), p. 126.

450 CFM (19), p. 158 : lettre de soutien collective de la part des artistes engagés dans sa troupe.

451 CFM (19), p. 129.

qu'il a dessinée pour le spectacle d'inauguration de la salle de *Comœdia* continuera d'être utilisée régulièrement par Farina⁴⁵². Surtout, Girard a mis sur pied le premier numéro d'une revue intitulée *Funambules*⁴⁵³, conçue pour être le lieu d'expression privilégié de l'ensemble des artistes groupés autour de Farina pour faire revivre l'art de la pantomime. Y collaborent en effet les auteurs Albert Keim et Michel Carré, dont la revue publie intégralement une pièce allégorique intitulée *Parade*, les peintres Edmond Heuzé, Émilie Charmy, Maurice Asselin, le célèbre Adolphe Willette, et même Georges Rouault, qu'André Girard connaît depuis 1918⁴⁵⁴ et qu'il a entraîné dans l'entreprise. Mais la mésentente de Girard et de Farina sonne évidemment le glas de la revue, qui ne verra jamais paraître son deuxième numéro.

Les sculptures

Farina a enfin servi de modèle à différents sculpteurs : à l'époque, ils étaient très nombreux à solliciter des artistes de scène pour réaliser leurs œuvres. Ils faisaient surtout appel à des danseurs : on songe aux *Danseuses* de Degas, au *Nijinski* de Rodin. Ce dernier avait aussi demandé à Sada Yacco⁴⁵⁵ de poser pour lui ; mais elle avait refusé.

À plusieurs reprises, notre mime a offert son large éventail d'expressions aux mains des sculpteurs ; mais il n'a pas pu conserver beaucoup de moulages originaux : ses archives contiennent surtout leurs reproductions photographiques. Le mime a posé dans des contextes très variés. Le premier sculpteur qui entreprend de mouler une expression de Farina est G. Geneste, dont nous avons déjà cité l'œuvre intitulée *Masque de la souffrance*. Deux articles nous narrent l'histoire de la rencontre entre les deux artistes au cours de l'année 1912 :

Au cours d'une représentation du Théâtre de Marnes, M. Geneste, un jeune sculpteur de grand avenir, fut frappé par le jeu dramatique et douloureux du mime Farina qui mimait ce jour-là *Haine d'Amour*, *Bonsoir Madame la Lune* et *Le Fou qui*

452 CFM (19), p. 135.

453 *Funambules*, numéro 1, 1er décembre 1926, Paris, éd. Porteret, revue publiée sans périodicité sous la direction d'André Girard. Le fonds Farina en contient deux exemplaires, tous deux truffés de nombreux documents iconographiques : l'un parmi les archives du mime, dans la boîte 19 ; l'autre dans sa bibliothèque (Rofa 344).

454 Cf. Bénézit, *op. cit.* André Girard est l'ancien élève de Georges Rouault. Les deux artistes deviennent des amis très proches. C'est Georges Rouault qui préfacera la grande exposition de Girard à la galerie Sullivan de New York en 1938.

455 Tragédienne et danseuse japonaise (1871-1946). Avec sa troupe, aux côtés de son mari Otojiro Kawakami, elle se produit dans le théâtre-musée de Loïe Fuller lors de l'Exposition universelle de 1900. Elle remporte un véritable triomphe auprès du public parisien. Elle devient la « Duse japonaise », la « Sarah des Nipons ». Elle exercera une influence déterminante sur Isadora Duncan. Pablo Picasso l'a portraiturée dans deux dessins.

*passé*⁴⁵⁶. Le talentueux descendant de Deburau et de Paul Legrand consentit, sur sa demande, à poser pour un masque de la souffrance et en cinq heures le buste que nous reproduisons ici sortait des mains de l'artiste impatient de réaliser son enthousiasme. Ajoutons dès à présent que M. Geneste prépare pour le prochain Salon toute une série de masques et un Pierrot en pied pour lesquels posera également Farina, virtuose des gestes élégants et des expressions tragiques⁴⁵⁷.

Le deuxième article, d'un ton très lyrique qui peut nous faire sourire aujourd'hui, est écrit par Léon Uhl, un ami de Farina qui s'est plusieurs fois érigé en apôtre de son talent. Il paraît dans le *Libre Journal, tribune indépendante de la Banlieue-Ouest*, le 21 décembre 1912, au moment où le moulage est exposé au Salon d'Automne :

Ce jour là [...] nous verrons, au premier rang des véritables artistes, le sculpteur Geneste, auteur du *Masque de la souffrance*. [...] Quelle que soit l'éducation de celui qui regardera ce masque, une impression de beauté et de grandeur le saisira, rien ne lui échappera, et il comprendra. Il comprendra la contraction désordonnée des muscles de ce visage, il comprendra qu'un cri douloureux va s'échapper de cette bouche tordue, et il s'en ira satisfait, emportant avec lui un souvenir ineffaçable de l'œuvre qu'il aura vue. C'est tout un poème humain que Geneste a enfermé dans cette masse de plâtre, un poème dû à la communion de l'auteur et de son modèle, le mime Farina. Car cette œuvre a une histoire et sa naissance est presque un impromptu. C'est par un véritable hasard que Geneste et Farina se sont rencontrés, et c'est à ce hasard que nous devons le *Masque de la Souffrance* ! Au mois d'août dernier, Farina interprétait ses *Chansons mimées* dans un théâtre en plein air de la banlieue, et tandis qu'il sortait, acclamé par le public, un petit groupe de familiers se pressait dans les coulisses pour le féliciter. Parmi ceux-ci Geneste [...] était certainement le plus enthousiaste. Il ne tarissait pas d'éloges et tout à coup, avec sa verve de Bordelais enragé, il s'écria : « Si vous vouliez poser chez moi, comme nous pourrions faire de belles choses ensemble ! » Le pacte était conclu. Quelques jours après, Farina se rendait chez Geneste, et après une conversation vibrante de sincérité où tour à tour, les deux artistes exposèrent leur idéal d'art, le sculpteur se mit à l'ouvrage. Il était minuit. Plus de trois cents fois, le mime contracta son visage pour lui donner l'expression sublime et douloureuse qui devait inspirer son ami, et, pendant ce temps, Geneste, exalté, impatient d'exprimer son rêve, modelait la glaise sous ses doigts agiles. Tous deux haletaient, suaient à grosses gouttes, et lorsque la fatigue semblait vouloir les terrasser, le sculpteur sifflait un air joyeux ; le sommeil était oublié, la terre prenait forme peu à peu. À cinq heures du matin, le masque était achevé et l'humanité comptait une œuvre d'art véritable et durable de plus. Cette collaboration paraît une fable des temps héroïques, mais la réalité est là devant nous et nous pouvons nous réjouir ; une belle œuvre est née, un grand artiste s'est révélé, et, si les critiques d'art veulent bien le remarquer, nous pourrions crier au chef-d'œuvre⁴⁵⁸ !

Farina semble avoir demandé au sculpteur de reproduire le moulage en plusieurs

456 Il s'agit de trois de ses *Chansons mimées*, dont les paroles ont été écrites respectivement par Henry de Fleurigny, Paul Marinier et Joseph Leroux, et les musiques composées par S. Sureau-Bellet, Émile Bessière et Eugène Vasseur.

457 CFM (5), p. 41 : article anonyme paru le 24 août 1912 dans *Comœdia*.

458 CFM (5), p. 43-45.

exemplaires : la cinquième boîte de ses archives contient plusieurs lettres dont les expéditeurs remercient le mime de leur avoir fait parvenir un moulage du masque (non pas une reproduction photographique). Farina en a sûrement gardé un pour lui ; pourtant, nous n'avons pas trouvé le moulage du sculpteur parmi les objets du fonds.

Huit ans plus tard, Farina sert de modèle au sculpteur russe Serge Yourievitch (1876-1969). Ancien chambellan à la cour du tsar, Yourievitch s'installe à Paris comme attaché à l'ambassade de Russie. Il y rencontre Auguste Rodin en 1903, et devient son élève : dès 1909, il se consacre entièrement à la sculpture et expose au Salon des Indépendants, puis au Salon d'Automne et aux Tuileries⁴⁵⁹. Il a sculpté les bustes de plusieurs personnalités, comme Franklin D. Roosevelt ou encore Louis Lumière. Il est l'auteur de la *Physiologie esthétique*, un essai qui tente de définir la beauté grâce à l'emploi du cinégraphe, instrument permettant d'enregistrer les mouvements oculaires. Farina le rencontre en 1920. Yourievitch conçoit alors le projet de créer un monument sculpté à la gloire de Beethoven : il moule toute une série de bustes d'après Farina qui, on l'a vu, s'est déjà employé à prendre les traits du compositeur. L'ensemble, intitulé *Symphonie humaine*, est exposé dans la Rotonde du Salon des Indépendants (salle xxxii) durant le mois de janvier 1921. Les archives du mime contiennent les photographies des moulages⁴⁶⁰, ainsi qu'une photographie le représentant en train de poser dans l'atelier du sculpteur, le visage entièrement recouvert de plâtre⁴⁶¹ (fig. 105 110). Farina n'a pas uniquement revêtu le masque du compositeur : plusieurs sculptures le représentent sous des traits différents, avec d'autres types de chevelure (certaines évoquent même les empereurs romains), dans des expressions variées. C'est bien ce qu'indique un article qui commente les œuvres du Salon : « Des têtes jaillissent de blocs entassés et, sur le dernier bloc, celle de Beethoven⁴⁶² ». Cette *Symphonie humaine* est donc justement conçue comme une vaste fresque du genre humain, surplombée par la figure de celui qui incarne l'un de ses plus grands génies. Farina a conservé un article écrit par Henri Duvernois, paru dans le journal *Je sais tout*, qui place le compositeur au sommet du panthéon romantique (l'article n'est malheureusement pas daté) :

Il y a quelques mois, deux rédacteurs de ce magazine [...] posèrent aux personnalités les plus remarquables de ce temps une série de questions. On leur demanda quel était, selon eux, le plus grand poète [...] puis en guise d'interrogatoire

459 Cf. Bénézit, *op. cit.*

460 CFM (10), p. 76-85 et 87-93.

461 CFM (10), p. 86.

462 CFM (10), p. 94 : article de G. de Pawlowski paru le 23 janvier 1921 dans *Le Journal*.

final : quel est selon vous de tous ces génies, celui qui synthétise le mieux tous les autres ? Voici le résultat de ce suffrage restreint. Le plus grand poète : Victor Hugo ; le plus grand musicien : Beethoven ; le plus grand peintre : Rembrandt ; le plus grand romancier : Balzac ; [...] et enfin, le surhomme, parmi ces surhommes, fut désigné à l'énorme majorité de 99 voix : Beethoven⁴⁶³.

On peut mettre en parallèle le moulage de Yourievitch pour lequel Farina a posé en Beethoven avec plusieurs autres sculptures représentant le compositeur, à des périodes assez éloignées : celle réalisée par Niaooum Aronson en 1905, aujourd'hui conservé dans le jardin de la Beethoven Haus à Bonn, ou encore celle d'Eduard Merz, achevé en 1946 (fig. 111 et 112). Ces trois œuvres le montrent dans une position semblable, la tête penchée sur elle-même, le regard concentré sous un large front puissant : c'est bien le génie, à l'écoute de sa propre inspiration, qu'elles représentent en Beethoven.

Les plâtres de la *Symphonie humaine* de Serge Yourievitch ont été achetés en vente publique à Paris le 24 novembre 1996, ainsi qu'une autre version en bronze, le 19 octobre de l'année suivante⁴⁶⁴. Mais le fonds Farina contient le moulage en plâtre d'une autre de ses sculptures, qui représente Farina en Pierrot exprimant la stupeur⁴⁶⁵. Notre mime, en effet, a posé pour plusieurs autres œuvres de Yourievitch. Citons les titres de certaines sculptures exposées lors d'une manifestation du Cercle commercial et industriel de France, dont il fait partie, le 17 juin 1921 : « Le Faune (expression du mime Farina), plâtre ; Pierrot siffleur, masque, bronze ; Pierrot gourmand, masque, bronze ; Pierrot dédaigneux, masque, terre cuite ; Pierrot riant, masque, terre cuite⁴⁶⁶ ». Même si Farina n'est mentionné que dans le premier titre, on peut supposer que les masques de Pierrot ont aussi été réalisés d'après lui.

Toutes ces sculptures sont la trace d'un véritable travail en commun, réalisé à la fois par le mime qui tient la pose, et le sculpteur qui moule son expression. C'est bien ce qu'expriment les amis de Farina qui se voient offrir des moulages, ou bien leurs reproductions photographiques : « Mon cher mime, je suis très sensible à votre bel envoi : c'est une fort curieuse œuvre et votre sculpteur a le sincère talent de son modèle⁴⁶⁷ », « Cher ami, merci mille fois pour votre très aimable attention. Quelle belle chose et tous nos compliments au modèle et au sculpteur. Vous m'avez fait un grand plaisir⁴⁶⁸ », « Mon cher Farina, je suis aux anges de vous revoir... en effigie. Ces photos sont des chefs-d'œuvre dignes de celui qui les

463 CFM (12), p. 176.

464 Cf. Bénézit, *op. cit.*

465 Collection Farina iconographie 173.

466 CFM (10), p. 102.

467 CFM (5), p. 46 : lettre de Paul Franck. Au sujet d'un moulage de G. Geneste.

468 CFM (5), p. 48 : lettre de l'acteur Henri Desfontaines. Au sujet du même moulage.

inspira et du grand maître qui les créa⁴⁶⁹ ».

Farina considérait que les poses qu'il tenait devant un sculpteur faisaient intégralement partie de son travail de mime. C'est sans doute pourquoi il n'a jamais posé pour de simples portraits sans expression (il l'a en revanche fait pour des dessins ou des peintures comme on l'a vu plus haut), à l'inverse du mime Georges Wague, dont un buste réalisé par François d'Aulnay était exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1909, dans la catégorie des portraits de gens célèbres. Ces sculptures sont pour Farina un moyen de mettre en valeur son talent artistique. Ses proches en sont, là encore, tout à fait conscients :

Mon vieux Maurice, je te croyais mort depuis longtemps et je parlais souvent de toi à ma femme sans avoir l'espérance de te rencontrer un jour. Quelle ne fut pas ma surprise quand je lis sur *Comœdia* qu'un sculpteur, M. Geneste, avait modelé une de tes expressions dramatiques. J'en fus heureux, et je t'adresse bien sincèrement mes félicitations pour l'enthousiasme que ton talent a suggéré à l'artiste. Crois bien que je fais des vœux pour que ton nom soit plus connu dans le grand public et j'attends le prochain Salon où je pourrai admirer tes attitudes les plus belles⁴⁷⁰.

Elles sont donc aussi un moyen de mettre en valeur l'art de la pantomime en lui-même. Serge Yourievitch le dit bien à Farina dans une carte pneumatique qu'il lui envoie en janvier 1921 : « Le Salon de l'Indépendant ouvre le 21, [...] le 19 viennent les journalistes. Nous serons admirablement placés dans le Salon [...], faites ce qu'il faut pour intéresser vos amis. Travaillez ferme à cela cette semaine. C'est une occasion unique pour la propagande de la pantomime⁴⁷¹ ».

Farina se montrait donc très fier de ces collaborations, qui permettaient à la fois, là encore, de fixer l'une de ses performances, et de montrer combien le travail d'un mime pouvait inspirer d'autres formes d'expressions artistiques. On ne s'étonne donc pas de voir plusieurs de ces sculptures reproduites dans la presse ou dans des programmes de théâtre. *Le Moniteur des théâtres* du 22 janvier 1921 contient un article annonçant les représentations de *La Griffes* au Théâtre des Deux-Masques, illustré d'une photographie représentant l'un des bustes de la *Symphonie humaine* de Serge Yourievitch⁴⁷². Le programme du Grand Gala de danse organisé le 9 mai 1924 par la danseuse Blanche d'Alessandri-Valdine au Théâtre Cora Laparcerie, lors duquel Farina paraît dans *La Libellule* de Jean Sartène et Eugène Manescau, contient, outre

469 CFM (10), p. 97 : lettre d'André Geiger datée du 13 janvier 1921. Au sujet de reproductions photographiques des moulages de la *Symphonie humaine* de Serge Yourievitch.

470 CFM (5), p. 54 : lettre de Camille Perdrix datée du 24 août 1912.

471 CFM (10), p. 66.

472 CFM (11), p. 78-80.

une photographie le représentant, la reproduction de son buste en Pierrot, sculpté par un certain Victor Manuel del Castillo⁴⁷³. Farina en a conservé un moulage en plâtre, peint à l'huile ; il représente un Pierrot malicieux, souriant d'un air complice⁴⁷⁴.

Ces sculptures ne rendent pas seulement hommage aux figures interprétées par Farina, qu'elles soient fictionnelles comme Pierrot ou légendaires comme Beethoven, elles font aussi référence au métier même du mime, à sa technique et à sa responsabilité artistiques.

En posant pour d'autres, en offrant ses mimiques à l'œil des peintres et des sculpteurs, Farina insuffle à son art toute une palette de prolongements, et donne naissance à une forme qui peut se décliner à travers différentes expressions : nourrir et influencer ses pairs, c'est montrer combien le mime a sa place dans la confrérie des arts.

473 CFM (14), p. 116.

474 Collection Farina iconographie 171.

Deuxième partie

La collection d'un passionné

Chapitre IV

Un tempérament de collectionneur

Pour décrire la démarche que Farina a adoptée pour constituer sa collection, il faut d'abord comprendre qu'elle est motivée par un réel tempérament de collectionneur. Car avant d'être une mission à laquelle il se voue, elle doit beaucoup à sa propre personnalité, en plus de correspondre à une pratique culturelle très répandue dans les milieux artistiques de l'époque.

Tout jeune, Farina fréquente déjà les bouquinistes et les petits marchands d'art des quais de la Seine. En janvier 1890, âgé de 7 ans, il y achète deux gravures : un bois de bout gravé par C. Maurand d'après Honoré Daumier, représentant le boulevard du Temple à minuit, et une lithographie d'Honoré Daumier intitulée *L'Acteur des Funambules*, vingtième planche de sa série *Les Bohémiens de Paris* (fig. 113 et 114)⁴⁷⁵. Deux ans plus tard, il se voit offrir une gravure à l'eau-forte représentant Jean-Gaspard Debureau dans la pantomime *Le Bœuf enragé*. Sur la chemise en carton qui la protège, on lit l'inscription suivante : « Collection Farina gravure papier tissé d'époque M. Farina 2 mai 1892⁴⁷⁶ ».

Notre mime entame donc sa collection bien avant qu'il ne décide de consacrer exclusivement sa carrière à l'art du silence. Son professeur Lucien Gothi lui adresse en effet ces mots dans une lettre datée du 16 décembre 1903 :

Je déplore que vous abdiquiez votre genre *absolu de Pierrot* ; oui absolu – dans lequel vous devriez vous tenir, et qui vous offre un avenir ; tandis qu'en jouant la comédie vous tombez dans le genre du commun des artistes qui ne manque pas ; tandis que des jeunes mimes, il n'y en a pas besef⁴⁷⁷ !

Mais s'il n'y a pas beaucoup de jeunes mimes, c'est aussi parce que la pantomime est en plein déclin. Les articles qui sonnent le glas de l'art du silence, appelant à « ressusciter Pierrot de ses cendres », sont un topos dans la presse de l'époque : « la mort annoncée de la pantomime ne [trouva] jamais autant de cassandres que dans les années 1900-1910⁴⁷⁸ ». C'est

475 Farina iconographie 127 : ces deux gravures sont légendées de sa main : «Les Funambules. Farina, achetées sur les quais en janvier 1890».

476 Collection Farina iconographie 131.

477 CFM (1), p. 32. C'est lui qui souligne.

478 Christophe Gauthier, « Maurice Farina : le mime pour mémoire », dans *Mémoire en éveil, archives en création : le point de vue du théâtre et du cinéma*, actes du colloque organisé par le Centre de recherches et de documentation des arts du spectacle et l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine à Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Abbaye d'Ardenne, du 13 au 15 mars 2003, ouvrage collectif coordonné par Gérard-Denis

sans doute pourquoi Farina a accordé tant de prix et d'importance à tous ces souvenirs, tous ces témoignages du passé, de manière si précoce. Se remémorer l'époque glorieuse des Funambules lui donnait foi en son art, et c'est à travers des figures comme Jean-Gaspard Deburau, applaudi par le Tout-Paris pendant plusieurs décennies, que Farina s'est construit sa propre identité de mime.

Il se plaît d'ailleurs à montrer combien une multitude d'images a d'emblée peuplé son univers. En 1931, six ans après son déménagement avenue Pinel à Asnières, Farina réalise deux dessins représentant son ancienne chambre sous les toits de la Butte, ainsi légendés : « Montmartre mon pays ! La mansarde de Pierrot 49 rue Ramey⁴⁷⁹ » (fig. 115 et 116). Ils sont censés représenter sa chambre en 1901. Or celle-ci apparaît déjà remplie, presque saturée, de tableaux et de statuettes. La figure de Deburau y est nettement prédominante. Farina a même placé un buste sculpté de son célèbre aîné au-dessus de sa tête de lit. Ces fantômes du passé sont autant de figures tutélaires, protégeant et encourageant le jeune mime aux débuts de sa carrière, formant une sorte d'aura par laquelle il se place dans la lignée de ses prédécesseurs. Certes, il semble étonnant que Farina ait pu posséder une telle collection à l'âge 18 ans. D'autant que ces dessins nous montrent une bibliothèque assez remplie, ce qui est en contradiction avec la liste des dates d'acquisition de ses livres que nous avons établie à partir des ex-libris. Mais certains documents suggèrent qu'une dizaine d'années plus tard, sa collection est déjà dotée d'une certaine valeur, car il la protège avec une attention particulière. Le 10 août 1911, le peintre Edmond Heuzé, son ami d'enfance, lui écrit ces mots : « Et puis toi tu es un vieux con je voulais te faire une petite surprise et il n'y a pas moyen d'entrer dans ta chambre pour avoir l'étude de figure de *La Gouape*⁴⁸⁰ Monsieur en interdit l'entrée⁴⁸¹ ». Citons encore une lettre que lui adresse Jean Sartène, l'auteur de *La Griffes*, le 10 septembre 1915 : « Vu ta mère hier [...] elle m'a dit que tes inquiétudes sont sans raison et qu'elle a fait le nécessaire pour que *personne* ne rentre dans ta chambre sans sa permission ; donc vis tranquille⁴⁸² ».

Que ces dessins soient une exacte représentation de la chambre de Farina en 1901 ou bien une vision fantasmée de « la mansarde de Pierrot » idéale, ils témoignent de toute façon

Farcy et Vincent Amiel, *l'Entretiens*, 2006, p. 134.

479 CFM (1), p. 26-27.

480 Pantomime écrite par Madame Dangeville sous le pseudonyme de Jean Séry, que Farina avait le projet de monter.

481 CFM (9), p. 42.

482 CFM (14), p. 76. C'est lui qui souligne.

de l'immense importance que revêt ce lien au passé pour sa propre identité d'artiste⁴⁸³.

Ainsi, on ne s'étonnera pas de retrouver une atmosphère semblable dans l'atelier que notre mime aménage pour dispenser ses cours⁴⁸⁴. Il installe ses élèves dans un lieu tout autant imprégné de souvenirs du passé, nourri d'un rapport tangible à l'histoire. La collection fait partie intégrante du dispositif de son enseignement :

Le Cours. C'est quelque part dans Paris : une pièce haute, deux longues fenêtres, ouvertes sur de l'espace et du ciel ; quelques meubles rares sont retirés dans les angles. Le parquet est nu. Et ce serait froid peut-être : mais les murs sont éloquents de la muette, significative, persuasive éloquence de tant de gravures, d'estampes et de documents qui le tapissent ! Il y a des Pierrots diaphanes, sans poids et sans matière, qui n'existent que par le long vêtement blanc, symbole de leur Rêve et de l'Idéal impossible ; là dans un petit cadre, naïvement colorés, sont représentés les personnages de la Comédie Italienne. Et voici les Maîtres Gaspard Deburau, Charles Deburau, leur émule Legrand... enfin de vieux livres, enfin des cartons pleins d'une riche documentation. Bientôt une ambiance vous enveloppe et l'âme se sent élevée vers une sorte d'élégance hautaine dégagée par le grand Art Silencieux⁴⁸⁵.

Farina [...] vient d'ouvrir un cours de mimique : tout en haut de la Butte, dans un atelier clair au parquet nu, de grandes danseuses viennent recevoir les rudes leçons du maître. Aux murs, dans des cartons bourrés, sont des gravures, des lithographies du Théâtre des Noctambules⁴⁸⁶, des Deburau, de Louis Rouffe et de Paul Legrand. Farina, enthousiaste, voit revivre tous les aînés de son art. Cet art qui, lui aussi, ne demande qu'à revivre⁴⁸⁷.

Les deux dernières phrases de cet article évoquent clairement le lien que l'on peut établir entre représentation et réactualisation du passé. On songe à cette phrase de Jean Starobinski que Christophe Gauthier cite au début son article consacré à Farina :

Le mythe du clown se constitue au cours de l'âge romantique, et l'on sait que le romantisme s'est plu à rassembler des images du passé jusqu'à faire de la « réminiscence esthétique » un élément de son décor propre⁴⁸⁸.

Christophe Gauthier parle d'une « utopie rétrospective », d'une « démarche

483 « Dans les années 1880, se retourner sur la pantomime, c'est se retourner sur le siècle qui s'achève. C'est perdre et réinventer le passé. [...] Si elle se vit comme le dernier vestige d'un art qui ne laisse pas de traces, la pantomime fin de siècle est autant naissance que renaissance, commencement que fin ». Ariane Martinez, *La pantomime théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 20.

484 Les archives de Farina nous renseignent très peu sur sa pédagogie. Nous savons qu'il commence à donner des cours à partir des années 1910.

485 CFM (13), p. 100-103 : manuscrit autographe d'André Pigelet daté du 12 juin 1923. Malheureusement, la seule photographie susceptible d'avoir été prise dans cet atelier est très floue : CFM (16), p. 105.

486 Pour Funambules. L'erreur du journaliste a été corrigée à la main par Farina.

487 CFM (14), p. 19 : article anonyme paru le 3 juin 1923 dans *Le Carnet de la Semaine*.

488 Christophe Gauthier, *op. cit.*, p. 129, citant Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, rééd. Flammarion, 1970, p.13.

restauratrice » chez Farina, dont la carrière « sera marquée par cette filiation et le désir de renouer avec ce théâtre originel et à jamais perdu ». On voit combien l'artiste se nourrit sans cesse du collectionneur. « À la fin du XIX^e siècle, les récits nostalgiques de Banville, qui rappellent combien cet art est éphémère, attisent le désir de laisser une trace ; on sait trop, à présent, ce qui a été perdu à la mort de Deburau, pour ne pas aspirer à la pérennité et à la conservation⁴⁸⁹. »

De nombreux éléments matériels trahissent encore ce tempérament de collectionneur chez Farina. On se souvient que dans la constitution de ses archives, il a manifesté le désir de garder le plus grand nombre de documents possible, allant jusqu'à récupérer des lettres qu'il avait adressées à des collaborateurs : « Après réflexion faite je garde ma lettre au dossier et je vais aller te voir. À demain ma vieille. Ton frangin M. Farina⁴⁹⁰ », se ravise-t-il au bas d'une lettre adressée en 1910 à son ami d'enfance, le peintre Edmond Heuzé. « Je vais joindre cette lettre que vous voulez bien me redonner au dossier de ma collection⁴⁹¹ », écrit-il en 1939 au poète Gabriel Volland – on voit que Farina n'établit aucune distinction entre ses propres archives, et la collection qu'il rassemble sur son art. Parmi ses archives, on trouve aussi des documents qu'il avait dedicacés à ses amis, mais qu'il a récupérés par la suite. Le programme des représentations données à l'occasion du dîner de mariage de son ami Adrien Pandevant le 21 août 1909 au Palmarium du Jardin d'acclimatation est ainsi dedicacé : « À mon vieil ami Pandevant, souvenir affectueux, Farina⁴⁹² ». Enfin, notre mime a conservé de nombreuses lettres envoyées à ses collaborateurs par divers expéditeurs. Citons la série de lettres adressées à J. F. Spoden pour féliciter ce dernier au sujet de sa récente publication, « L'Art théâtral et la pantomime », dans le huitième numéro de *La Maison française*⁴⁹³. On pourrait multiplier les exemples : n'ayant pas conservé son propre ticket lors de son trajet en bateau de Southampton à New York, Farina a récupéré ceux de ses partenaires Lina Impéria et Léon Pavi, avec lesquels il voyage⁴⁹⁴.

Outre ce besoin de tout garder, Farina manifeste un grand appétit documentaire. Tout est prétexte à assouvir sa soif de connaissances. Même dans les moments où l'on pourrait un

489 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 98 : à propos des membres du Cercle Funambulesque.

490 Rofa 360 : Hans Rothe, *Daumier und das Theater*, Leipzig, Paulist, 1925, lettre insérée dans l'ouvrage.

491 Rofa 346 : *Le Diable à Paris, mœurs et coutumes...par divers auteurs*, Paris, J. Hetzel, 1845-1848, lettre insérée dans l'ouvrage.

492 CFM (4), p. 128.

493 CFM (8), p. 110-113, 114, 116 et 117. Le numéro se trouve à la p. 5.

494 CFM (5), p. 105.

peu moins s'y attendre : en plein service au Théâtre aux Armées dans les confins algéro-marocains, il se renseigne sur l'histoire architecturale du Palais-Royal et recherche des reproductions de ses peintures murales⁴⁹⁵. Ainsi, on observe chez lui une sorte de fonctionnement « par boules de neige » : au gré de ses rencontres, ou des événements qui se produisent autour de lui, Farina développe des centres d'intérêt nouveaux, sur lesquels il s'informe de manière impulsive et passagère. En juin 1910, il joue à l'occasion des assises de la Société des Amis de Balzac ; il acquiert alors plusieurs documents concernant la Société et l'écrivain : un bulletin d'adhésion, un prospectus, et de nombreuses cartes postales de la série « Balzac en images », qui reproduisent des portraits de l'auteur et des grands personnages de la Comédie Humaine, des gravures représentant plusieurs scènes de ses romans, des épreuves corrigées, ou encore des dessins ou des photographies représentant son collègue, son imprimerie, et sa maison de Passy⁴⁹⁶. Le même phénomène se produit lorsqu'il joue dans un ballet-pantomime lors du Gala organisé en l'honneur de l'aviateur Émile Picard au Gaumont-Palace, le 10 novembre 1923 : le programme de la représentation contient déjà de nombreux documents explicitant l'accident subi par le pilote ; or Farina y ajoute un article de presse entièrement consacré au drame et aux ambitions formulées par le Comité de soutien nouvellement formé, ainsi qu'une carte postale dédicacée représentant Émile Picard au meeting de Palerme la veille de son accident⁴⁹⁷.

À plusieurs reprises, Farina laisse aussi transparaître son souci de la précision documentaire et de l'exactitude historique. Il corrige souvent les erreurs qui se glissent dans les programmes ou dans les articles de presse. Sur le programme du concert organisé à Chasseneuil au profit des Petites orphelines belges le 29 avril 1917, il corrige l'orthographe de l'adjectif savant « callisthénique⁴⁹⁸ ». À côté d'un article de presse de 1923, où l'on apprend que la chanteuse Damia⁴⁹⁹ suit des cours de pantomime auprès de lui, il écrit : « c'est du retard, car nos leçons datent de (1908-1909) [rayé] 1912-1913⁵⁰⁰ ». Dans les marges d'un long

495 CFM (2), p. 176 : lettre de Lucien Gothi datée du 29 avril 1906.

496 CFM (4), p. 205 à 213.

497 CFM (14), p. 89.

498 CFM (8), p. 53. La callisthénie désigne l'ensemble des exercices de gymnastique appropriés au développement physique harmonieux des enfants et des jeunes filles.

499 Pseudonyme de Louise-Marie Damien, chanteuse et actrice française (1889-1978). Damia débute dans des café-concerts comme la Pépinière-Opéra, le Petit Casino ou l'Alhambra. Elle rencontre un grand succès durant l'Entre-deux-guerres. Baptisée « tragédienne de la chanson », elle provoque l'admiration de nombreux écrivains amateurs des music-halls tels Jean Cocteau. Elle joue aussi dans plusieurs films, comme *Napoléon* d'Abel Gance en 1927, ou *Les Perles de la Couronne*, de Sacha Guitry, en 1937. Farina possède plusieurs documents à son sujet : CFM (6), p. 65, 68, 69, 75, 76, 80, et CFM (8), p. 17.

500 CFM (13), p. 89 : article paru le 28 octobre 1923 dans *Le Carnet de la Semaine*.

article d'André Négis consacré au mime Séverin, qui situe la création de la pantomime de Catulle Mendès '*Chand d'Habits* aux Folies Bergère, il précise : « 1° au Théâtre Salon, aujourd'hui le Grand Guignol, et ensuite aux Folies Bergère⁵⁰¹ ». Il apporte parfois ses propres informations pour mieux éclairer un document. À côté d'une illustration de provenance inconnue qui représente la chanteuse Caroline Otero, il indique que Sem est l'auteur du dessin⁵⁰² ; à côté d'un article du *Canard enchaîné* signé Roland Catenoy, il indique qu'il s'agit du pseudonyme de Roland Dorgelès⁵⁰³. À quelques reprises, il nous fait part de ses interrogations. Au dos d'une peinture signée S. M., non datée, représentant un mime du XIX^e siècle en Pierrot, il commente ainsi :

À mon avis, ce portrait n'a jamais été celui de G. Deburau car le masque n'en a pas l'esprit. Ce serait plutôt Ch. Deburau (son fils) ou Paul Legrand. Ce n'est certainement pas du peintre Auguste Bouquet mort très jeune. M. Farina 1929. De plus cela a été peint d'après gravure ou photo⁵⁰⁴.

Mais cela est loin d'être systématique : plusieurs dessins anonymes sont dépourvus de toute indication⁵⁰⁵.

Rappelons enfin le soin apporté par notre mime à la mise en forme de ses archives et des documents qu'il a collectés sur son époque. Chaque papier est collé sur un feuillet ; l'ensemble est trié, regroupé en liasses, et rangé dans une pochette en carton à laquelle il donne un titre, et dont il réalise bien souvent l'inventaire. La présentation lui importe également, puisqu'il change parfois d'avis en déplaçant des documents : c'est ce qu'on remarque pour une photographie le représentant aux côtés de la danseuse Jasmine et du maître de ballet Robert Quinault, à l'origine collée à l'intérieur d'une liasse, puis déplacée « en frontispice », sur une pochette en carton⁵⁰⁶. Dans la dix-septième boîte, on observe que certains documents avaient d'abord été collés sur des feuillets de petit format, afin de réaliser un petit volume, sans doute relié, consacré aux spectacles '*Chand d'habits* et *Mains et masques*, dont le mime Séverin est le protagoniste. Mais les documents iconographiques étaient de trop grande taille. Farina a donc tout remanié, en utilisant des feuillets plus grands et en changeant complètement la présentation (la pagination est différente)⁵⁰⁷. Précisons

501 CFM (8), p. 78 : article paru en 1914 dans le numéro 110 de la revue *Le Feu*.

502 CFM (4), p. 140.

503 CFM (10), p. 37-38.

504 Collection Farina iconographie 80.

505 CFM (2), p. 137 ; CFM (14), p. 109.

506 CFM (10), p. 11 : ancienne légende et traces de colle.

507 CFM (17), p. [1-67].

toutefois que les documents ne sont pas toujours en bon ordre : le manuscrit d'Anne de Réal décrivant Farina n'est pas collé à côté de l'article qui le publie⁵⁰⁸, les articles commentant la représentation de *Pierrot marié* au Casino de la Moullière de Besançon sont dans une liasse différente de celle où l'on trouve le programme correspondant⁵⁰⁹, etc.

En bon collectionneur, Farina aime apposer sa marque à cette documentation. La plupart des dessins, illustrations et photographies qu'il a rassemblés sont signés de sa main. Ses livres aussi sont estampillés d'un ex-libris, parfois d'un cachet de cire. Plus que son nom, Farina y imprime parfois ses pensées, écrivant ses propres commentaires à côté d'un dessin ou bien d'une lettre (nous l'avions évoqué plus haut en présentant ses archives). « Un des Robert Macaire du Théâtre⁵¹⁰ », ironise-t-il au sujet d'une lettre de Max Viterbo fixant les conditions financières d'un engagement à court terme. « Dernière lettre du maître 5 janvier 1926. Hommage à celui qui compris et aima Pierrot⁵¹¹ », écrit-il à côté de la dernière lettre que lui envoya le dessinateur Adolphe Willette. On songe à la fameuse phrase de Walter Benjamin, décrivant le lien que le collectionneur entretient avec ses objets : « Non pas qu'ils prennent vie en lui ; c'est lui qui vit en eux⁵¹² ».

Dans différents passages de son ouvrage *Le Collectionneur : anatomie d'une passion*⁵¹³, Werner Muensterberger évoque la joie qu'éprouvent la plupart des collectionneurs à partager avec d'autres la jouissance des œuvres en leur possession. Farina n'échappe pas à la règle : il en fait souvent profiter son entourage. « Très heureux ensuite de la nouvelle de ta venue par ici. Apporte surtout tes beaux objets d'art, tes si beaux dessins de Willette⁵¹⁴ », lui écrit le chanteur André Goavec. Notre mime a même offert au chansonnier Xavier Privas l'un de ces fameux dessins d'Adolphe Willette⁵¹⁵. Il prête les livres de sa bibliothèque à de nombreux amis : « Tu peux compter sur moi, et sur ton bouquin de la Danse que j'ai déjà placé en évidence sur ma table à ton intention⁵¹⁶ » ; « En mai-juin, juin plutôt, je serai un peu moins surmené, et me ferai un devoir-plaisir de t'aller voir un jeudi et te rapporter tes livres⁵¹⁷ ». Une

508 CFM (1) p. 7 et CFM (1), p. 64.

509 CFM (3), p. 81-82 et CFM (4), p. 180.

510 CFM (17), p. 102.

511 CFM (17), p. 33.

512 Walter Benjamin, *Illuminations*, 1931, cité par Werner Muensterberger dans *Le collectionneur : anatomie d'une passion*, Paris, Payot, 1996, p. 29-30.

513 Cf. note ci-dessus.

514 CFM (17), p. 187 : lettre non datée.

515 CFM (4), p. 87 : lettre de remerciement de Xavier Privas datée du 18 octobre 1909.

516 CFM (10), p. 128 : lettre de Delphi Fabrice (pseudonyme de l'écrivain Gaston Risselin) datée du 16 février 1924.

517 CFM (15), p. 118 : lettre de l'écrivain Léon Baranger datée du 21 novembre 1925.

fois installé à Mandelieu-la-Napoule, dans les Alpes-Maritimes, il se plaît à faire visiter sa « maison-musée » à ses nouvelles connaissances. Alfred Barol nous narre ainsi sa rencontre avec lui :

Farina, grand, un corps sanglé d'un veston noir qui lui donne la souplesse et la sveltesse d'un jeune homme, un masque travaillé, expressif, des yeux brillants, pleins de vie, une chevelure ample et indépendante complètement et étonnamment blanche pour un homme de son âge, un visage ayant à la fois quelque chose de balsacien et de faunesque, le geste élégant et vaste, m'accueille au seuil de son logis, de son studio.

Son studio, pièce étrange et sombre dont l'entassement de meubles et d'objets exagère encore l'étroitesse (sombre, ma foi parce que d'installation récente, elle n'est pas pourvue d'électricité). À souhait, après tout, puisque ce manque de lumière, obligeant mon hôte à tenir sa lampe à bout de bras pour me faire les honneurs du lieu, donne à cette première prise de contact, dans cette pièce peuplée d'ombres et de clartés, un caractère des plus funambulesques.

Une lourde tenture, un décor de scène curieusement damasquiné, tirée, la grande ombre d'un très vieux et haut bahut, formant bibliothèque, se dresse et nous surprend au milieu d'objets, véritables reliques d'un art touchant à la religion ; un masque moulé de Beethoven, sur un meuble tout près, me heurte de sa blancheur de mort ; tout à côté, un Robert Macaire et son acolyte Bertrand, le bandeau à l'œil, de l'époque, noirs de patine, à l'air sinistre, figent le regard détourné – on comprend que l'on a affaire à un grand admirateur de Frédérick Lemaître.

Un autre moulage là, posé par Farina – ainsi que celui d'ailleurs que nous avons cru de Beethoven et qui est stupéfiant de ressemblance – une tête coupée, grimaçante, saisissante, la bouche affreusement déformée, celle de Saint Jean-Baptiste sur un piédestal. La lampe se mettant en mouvement découvre, accrochés aux murs, des multitudes de tableaux relatifs à la pantomime et notamment à Pierrot, alias Farina.

Tout l'art de la peinture et des peintres amis, ayant suivi ce mime depuis ses débuts et ses transformations, son évolution, sous ses divers aspects tragiques et hilares, sentimentaux, classiques et modernes.

Des toiles du peintre Heuzé surtout, d'un modernisme aigu et profond, de Lapeyre, peintre académique, d'un jeune, A. Girard, tirant à la fois d'Heuzé par l'audace picturale et personnelle de leur caractère propre, de Charmy, plus sensibles et plus féminines, etc., un dessin à la plume de Willette, dédié à Farina ; quelques paysages aussi de Heuzé rappelant ceux de Wlaminck sans les imiter, une eau-forte de Humblot, le plus artiste de nos sénateurs et le plus dévoué aux choses des Beaux-Arts.

D'une malle, sans doute sans fond, Farina sort maintenant d'autres toiles, ébauches, études de têtes, d'expressions, des mêmes et d'autres, qui n'ont pu trouver place aux murs. Il évoque, commente, s'enthousiasme et me parle de son art avec une ardeur généreuse et peu commune, sa foi en lui, son désir de le voir retrouver dans le théâtre français, la place importante qu'il occupait avant.

Sur les murs, les Pierrots multicolores s'animent à la lueur vacillante de la lampe ; là, à mesure qu'il invoque, Gaspard Debureau et son fils Charles semblent sortir de leur cadre, et tous ceux qui prêtèrent à la pantomime le concours de leur talent semblent revivre. Et, en une sarabande folle, de multiples Pierrots, Colombines, Arlequins et Polichinelles, tous les personnages typiques de la comédie italienne, Docteurs ventripotents, Pantalons efflanqués, sordides et vieilles Ruffianas ayant retrouvé des

jambes de vingt ans, dont les couleurs bariolées des costumes de l'époque forment la plus curieuse bigarrure, tournent endiablés, autour de la chambre, tandis qu'Isabella, ayant perdu toute dignité, trébuche et perd l'équilibre ; alors toute la troupe d'éclater de rire sous les masques, et de disparaître...

Les archives et les documents paraissent si inépuisables que Farina, ayant peur d'abuser, s'excuse.

L'heure tardive seule m'oblige à lui dire combien je regrette d'arrêter un si intéressant périple au domaine plein d'attraits de la pantomime, agrémenté par le charme de ses souvenirs et de sa merveilleuse érudition de son art et du théâtre en général.

Je laisse Farina au seuil de son curieux et si riche studio, véritable petit temple de la pantomime où il officie avec ferveur, et à ses pieuses reliques. Mais je savais et comptais retrouver ce bougre d'homme⁵¹⁸.

Farina partage donc généreusement sa passion avec son entourage, et ses amis sont tous au courant de son appétit documentaire. Nous verrons qu'une part importante des livres de sa bibliothèque lui ont été offerts : « parce que les livres vous passionnent je vous passe celui-là⁵¹⁹ », « ces livres vous feront plaisir⁵²⁰ », « pour que vous m'excusiez un peu je vous envoie une pantomime de la Foire Saint-Germain, opuscule que je crois assez rare⁵²¹ »... De nombreux artistes, connaissant l'entreprise dans laquelle il s'est lancé, lui envoient spontanément des documents qui les concernent. À la fin d'une lettre que lui adresse le dramaturge et comédien Maxime-Léry le 24 septembre 1912, on lit ces mots : « Inclus un nouveau tirage de cartes-photo. J'emporte de ma loge une belle photo pour vous quand vous passerez me voir. Amitiés⁵²² ». Et à la fin d'une autre lettre de Louis Delluc, réalisateur et scénariste : « Encore merci et bravo. À bientôt j'espère. Cordialités Louis Delluc. Je te garde une affiche de mon caf-conc.⁵²³ ». D'autres lui offrent des documents plus anciens, tel le petit mot autographe d'Alfred Martinetti, mime de la fin du XIX^e siècle, que lui adresse la danseuse Jacqueline Simoni, sa partenaire dans plusieurs ballets donnés par la troupe de l'Opéra de Paris⁵²⁴, ou encore le billet autographe de la célèbre tragédienne Rachel que l'on trouve collé dans l'un des ouvrages de sa bibliothèque, *Rachel et son temps*⁵²⁵. Mais c'est aussi Farina qui sollicite souvent son entourage. Lorsque son ami d'enfance, le peintre Edmond Heuzé, part

518 CFM (19) : *Les Funambules, Farina et la pantomime*, s.l.n.d. [vers 1930], p. 7-11.

519 Rofa 39 : A. Donnet, *L'Architectonographie des théâtres de Paris*, Paris, 1821, lettre de Léon Uhl insérée dans l'ouvrage.

520 Rofa 82 : Paul de Saint-Victor, *Les Deux masques*, Paris, Calmann-Lévy, 1880-1898, lettre d'Émile Humblot datée du 9 janvier 1931.

521 CFM (15), p. 197 : lettre d'Eugène Héros datée du 22 mars 1925.

522 CFM (5), p. 56.

523 CFM (6), p. 90.

524 CFM (14), p. 3.

525 Rofa 319 : A. de Faucigny-Lucinge, *Rachel et son temps*, Paris, Émile Paul, 1910.

pour quelques temps au Havre, ville d'enfance du comédien Frédérick Lemaître, notre mime lui demande de lui rapporter un souvenir de ce « Talma des boulevards » dont le Théâtre des Funambules vit les débuts, à qui il voue une admiration sans bornes. Mais il sera bien déçu :

Tu sais mon pauvre vieux il n'y a que toi qui connaisse Frédérick Lemaître au Havre car ici il n'a même pas le plus petit buste, quant aux peintures murales elles sont nulles... Je vais tâcher de te trouver quelque chose qui te le rappelle mais je crois que ça sera difficile⁵²⁶ !

Certains amis le taquinaient même à ce sujet. On peut citer une lettre du caricaturiste italien Enzo Manfredini, que Farina a rencontré par l'intermédiaire des frères Cominetti :

Mon vieux, cette fois-ci ça y est : t'as ta lettre, la photo avec dédicace et des croquis supplémentaires par-dessus le marché. Si après cela tu n'es pas content, on te fera monter de la bière. Il paraît que depuis 15 j. tu me traites de « feignant » comme un syndiqué. Ton amie qui me l'a dit, me traite pour son compte de paresseux. Or tout cela est immérité... plus immérité qu'un prix de vertu à Peppino⁵²⁷... D'abord tu changes d'adresse comme un banquier, et t'es plus pressé qu'un citron. Il a fallu attendre à cause des photos, et puis à cause du travail. Oui mon vieux car il y a tout de même un peu de travail malgré la guerre⁵²⁸.

Mais Farina ne saurait se contenter des souvenirs que lui offrent ses amis artistes. En bon collectionneur, il prend un vrai plaisir à partir lui-même à la recherche des documents et à fureter dans les étalages des libraires, des vendeurs d'autographes et de cartes postales. Au sein de sa collection, on trouve des documents qui concernent des collaborateurs dont il est très proche, mais qu'il s'est bel et bien procuré chez un marchand. Ainsi, parmi huit photographies représentant la danseuse Jacqueline Simoni, plusieurs ont été achetées, puisqu'on y trouve des légendes manuscrites qui ne correspondent ni à sa propre écriture, ni à celle de la danseuse⁵²⁹. En novembre 1909, il assiste à la vente publique d'une partie de la collection d'Henri Bresles, dit Bachimont (1864-1924), compositeur et chansonnier ayant rassemblé un grand nombre de lettres autographes, de manuscrits et de dessins originaux concernant les arts du spectacle⁵³⁰. Il s'y procure une série de lettres adressées par Georges

526 CFM (9), p. 79 : lettre datée du 18 juillet 1911.

527 Surnom du peintre Giuseppe Cominetti.

528 CFM (7), p. [7].

529 CFM (14), p. 12 et 33.

530 En 1924, Henri Bachimont lègue aux Archives Nationales sa collection d'autographes et de portraits de chansonniers, qui constitue aujourd'hui le fonds Bachimont (AB XIX 707-730). Ces documents étaient à l'origine destinés à une publication : *La Galerie chansonniers. Notices biographiques avec portraits et autographes des principaux chansonniers de France, du XVI^e au XIX^e siècle inclus*, par Octave Pradels et Henri Bachimont. Mais seul le tome I est paru : *De Adam Billaut à Boufflers*, Paris, 1924.

Wague, célèbre mime de la Belle Époque, de dix ans son aîné, à différents expéditeurs, pour la plupart à Henri Bresles lui-même⁵³¹. En effet, sur les seize lettres en question, l'une contient encore l'étiquette n°1325 de la Collection Henri Bachimont⁵³² ; et la série correspond bien à la description donnée par le catalogue de vente que conserve la Bibliothèque nationale de France⁵³³. Or à cette date, Farina a déjà lui-même reçu quelques lettres de la part de Georges Wague⁵³⁴. Il en recevra deux autres par la suite⁵³⁵. Non content de ces documents, il a donc tenu à enrichir sa collection du plus grand nombre possible d'autographes de ce mime, certes représentatif de son époque, mais avec lequel il n'entretenait pas les meilleures relations (nous y reviendrons par la suite). Ajoutons que le contenu de ces seize lettres n'est pas ce qui a motivé son achat, puisqu'elles n'apportent aucune information importante sur la biographie de Wague ni sur l'histoire de la pantomime.

Nous avons vu que les amis de Farina étaient nombreux à l'encourager dans son entreprise de collectionneur. Pourtant, certains ont du mal à accepter qu'elle suffise à le caractériser aux yeux des autres. C'est le cas d'Edmond Heuzé. Voici deux lettres que le peintre a successivement envoyées à son ami mime, les 23 et 25 août 1911 :

Mon cher grand, tu dois être en colère puisque tu ne réponds pas ce ne serait pas bien de ta part car nous sommes suffisamment amis pour que je puisse me permettre de te parler à cœur ouvert mais je crois mon pauvre vieux que tu me connais encore mal quoique nous ayons été élevés ensemble je suis à peu près certain que je suis le seul qui ai vraiment une amitié sincère pour toi et qu'aucun intérêt n'a jamais guidé ma main vers toi. Tandis que j'en connais qu'ils [*sic*] ne peuvent pas en dire autant [...] l'assurance de mon inébranlable amitié et toute mon admiration (quoique l'on te considère que comme un collectionneur de Pierrots)⁵³⁶.

Maintenant tu veux que je t'explique ce que veut dire « collectionneur de Pierrots » eh bien c'est très simple. Il paraîtrait que Willette et Bunck⁵³⁷ s'étaient occupé de la priorité [*sic*, sans doute pour priorité ou primauté] du titre de *Pierrot Jardinier* or les journalistes sont venus voir Willette et lui ont demandé comment il se faisait qu'il était devenu auteur. Il leur a expliqué et quand il a s'agit de toi on t'a tout simplement montré sous le jour du Monsieur qui s'intéressait aux Pierrots et un point c'est tout

531 CFM (9), p. 2 à 15.

532 CFM (9), p. 8.

533 *Catalogue d'une précieuse collection de lettres autographes, artistes dramatiques, chanteurs, danseurs et mimes, documents sur les théâtres composant la collection de M. Henri Bachimont (Henri Bresles), Paris, Hôtel des commissaires-priseurs, salle 9, 25 novembre 1909, Me André Desvougues, Paris, N. Charavay, 1919.*

534 CFM (1), p. 38 : elles datent de 1902.

535 CFM (8), p. 17 : lettre datée du 15 décembre 1917 ; CFM (16), p. 47 : lettre datée du 8 avril 1910

536 CFM (9), p. 47.

537 Edmond Heuzé était à l'origine chargé de réaliser les décors de *Pierrot Jardinier*, pantomime en un acte avec ballet d'Adolphe Willette, dont Frédérick Bunck, compositeur allemand, devait écrire la musique. Farina et Willette s'adresseront par la suite à deux autres compositeurs : Henri Hirschmann puis Victor Larbey.

alors ça m'a dégoûté car tu n'es pas un collectionneur tu es un *artiste* qui se documente alors j'ai fait une petite enquête et je crois qu'il y a du Bunck là-dessous, mais *je n'en suis pas sûr* sans quoi je l'aurais *engueulé* tu comprends bien que Willette n'aurait certainement pas dit ça vu qu'il a *beaucoup d'admiration pour toi*, as-tu bien saisi du reste je me suis arrangé de manière à ce que cette chose-là ne se reproduise plus. J'ai par exemple constaté avec plaisir que tu es excessivement bien placé au programme et que tu obtiens bcp de succès *je suis content cela me fait un grand plaisir* et puis ça emmerdera sans doute bien des gens⁵³⁸ ...

Pour Heuzé, caractériser Farina comme un collectionneur reviendrait à reléguer son identité d'artiste au second plan. Il a sans doute peur que la presse en vienne à passer sous silence le talent dont fait preuve son ami. Mais l'article en question est bien le seul que nous avons trouvé où Farina est présenté comme un collectionneur. Il date du 9 août 1911, soit une quinzaine de jours avant l'envoi de ces deux lettres. Adolphe Willette y décrit la genèse de sa pantomime *Pierrot jardinier* :

Voilà exactement comment tout s'est passé. J'avais jadis fait pour le *Courrier français* une série de dessins où Pierrot exposait ses chagrins et ses joies, et un entre autres représentait Pierrot à la campagne, avec Pierrette, sa femme légitime, cultivant son jardin, mais n'osant pas plus toucher à ses roses qu'à son épouse. Et c'est ce que n'avaient pas compris ceux qui ont besoin d'une légende sous un dessin pour suivre une pensée. J'écrivis alors un dialogue explicatif, et ce fut tout. Le mime Farina, grand collectionneur de Pierrots, a retrouvé cette suite de croquis sur les quais, il est venu me demander : « Pourquoi ne pas mettre cela au théâtre ? – Très volontiers⁵³⁹. »

D'une part, la tournure sonne évidemment comme un compliment dans la bouche de Willette. Rappelons que ce dessinateur a consacré presque toute sa carrière à la figure de Pierrot, jusqu'à s'identifier totalement au personnage dans certaines de ses œuvres⁵⁴⁰. Il paraît douteux que la formule ait été à l'origine prononcée par Frédérick Bunck d'un ton méprisant, comme le suggère Edmond Heuzé. D'autre part, cet article met justement en avant l'étroitesse des liens qui existent entre les trouvailles du collectionneur, et les idées créatrices de l'artiste. Dans le cadre de *Pierrot jardinier*, c'est bien sa démarche de collectionneur qui a engendré chez Farina l'envie de monter une nouvelle pantomime. Le mécontentement exprimé par son ami d'enfance ne semble donc pas justifié. Dans la correspondance de notre mime, d'autres lettres montrent d'ailleurs qu'Heuzé se sent souvent offensé et se froisse facilement :

538 CFM (9), p. 50. C'est Edmond Heuzé qui souligne.

539 CFM (16), p. 120-122 : article de René Bizet paru dans *Comœdia*.

540 On peut citer un dessin de 1912 représentant Pierrot sous les traits d'un vieillard appuyé sur sa canne et tenant une palette de peintre, en train de vendre ses toiles et ses dessins ; à ses côtés, un crieur s'adresse à un client potentiel : « Ach'tez vite ! ... il peut trépasser ! ». Le dessin est reproduit dans un article de Claude Roger consacré à Adolphe Willette dans un numéro d'*Art et Décoration* : CFM (16), p. 154-167.

Mon cher vieux, un incident regrettable vient de se produire au Deux Masques⁵⁴¹, sans aucune raison apparente l'entrée de ta loge m'a hier soir été refusée, je n'ai pas voulu insister, j'ai simplement dit au contrôleur que ma situation m'interdisait d'aller demander une faveur à qui que ce soit. Seulement il est vexant que pareille chose se produise, il me semble que je me suis suffisamment occupé auprès de la critique pour eux et que cette insolence m'interdit à l'avenir de faire quoi que ce soit pour ce théâtre. Mon cher Maurice je te prie de ne faire aucune démarche pour moi auprès de Nancey je ferai en sorte de les punir de l'insolence ils peuvent compter sur un petit tour qui leur coûtera quelques places en moins et une bonne presse. Surtout ne fais aucune allusion au théâtre de cet incident dans ton propre intérêt. *Je ne retournerai jamais aux Deux Masques*⁵⁴².

Même si nous n'aurons jamais l'occasion de lire sa réponse au sujet de Willette et de Bunck, nous avons toutes les raisons de penser que Farina n'a pas trouvé désobligeant d'être qualifié de « collectionneur de Pierrots ». Car en société, il assume pleinement ce tempérament qui caractérise tant sa personnalité, et fait partie intégrante de son identité. À plusieurs occasions, il met en avant ses connaissances historiques, comme lors d'un petit discours prononcé par Edmond Heuzé au Cirque Médrano au sujet des liens entre peintres, intellectuels et circassiens, qui nous est relaté par Léon Baranger dans un manuscrit que Farina a conservé :

Quand nous voyons sur la piste une entrée baptisée « pantomime », elle n'est d'ordinaire qu'une farce traditionnelle présentée à la manière de Deburau, un poisson de 1550 avec une sauce 1850.

Farina – Pardon, Heuzé ! Erreur de date et de personne !

Heuzé – Mon cher Farina, il se peut que je m'égare dans ces dates, que j'ai prises d'ailleurs plutôt moyennes pour ne pas m'aventurer dans les précisions. Je n'ai plus qu'un mot à dire, et je pense que [...] vous écouterez avec plaisir, et sûrement avec fruit, les quelques mots rectificatifs de mon ami Farina.

Farina – En effet, je voudrais ne dire que quelques mots. En 1850, Gaspard était mort depuis quatre ans, son fils Charles mimait alors, mais il n'était lui-même que l'ombre du grand créateur. Toute la pantomime moderne découle de Gaspard. Elle n'est tombée en défaveur que pour avoir méconnu sa véritable essence, dont le grand Deburau avait eu l'intuition, tout illettré qu'il fût, comme tous les mimes, clowns et acrobates de son époque⁵⁴³.

Ses amis reconnaissent ses qualités de collectionneur, et flattent souvent son habileté à trouver des documents rares :

541 Théâtre “d'épouvante et de rire”, inauguré le 15 février 1921 par Marcel Nancey au 6 rue Fontaine, dans le IX^{ème} arrondissement de Paris.

542 CFM (11), p. 44. C'est lui qui souligne.

543 CFM (13), p. 134-139. Le manuscrit comporte plusieurs rajouts et corrections : il s'agirait donc plutôt du brouillon préparatoire à l'allocution.

Mon bien cher Farina, de quels mots me servir pour vous dire la joie éprouvée en recevant de Madame d'Alessandri⁵⁴⁴ ce numéro épuisé de *Figaro* ? J'ai plaisir à vous reconnaître meilleur que moi-même et c'est pour le monstre d'orgueil que l'on prétend, un acte de pure humilité que votre cœur appréciera. Mes deux mains dans les vôtres, Ami⁵⁴⁵ !

Certains songent aussi à utiliser ses réseaux :

Mon cher Farina, [...] il m'est revenu, tu le sais, de la succession de mon frère, Charles Oudot, directeur honoraire des hôpitaux de Paris, mort en 1912, un certain nombre de toiles et eaux-fortes de valeur. Je pourrais « convoquer » un marchand de tableaux, mais comme tu as dit à ma femme que tu en connaissais un, je préfère que tu fasses l'affaire – tu comprends pourquoi⁵⁴⁶.

Au cours de sa vie, Farina a naturellement noué des liens avec plusieurs autres collectionneurs. Nous avons déjà évoqué ses échanges avec Auguste Rondel, donateur de la prestigieuse collection autour de laquelle se forma le Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France. Certains de ses amis entreprennent aussi de rassembler des documents :

Pedrolino mio, [...] si vous avez le temps après la répétition nous pouvons pousser jusqu'au xv^e et voir chez moi ma modeste documentation – et qui sait s'il n'y a pas quelque litho en double⁵⁴⁷...

Cher Monsieur Farina, faites-nous l'amitié de venir dîner [...]. Venez vers dix heures et demie : je vous montrerai mes bouquins et mes gravures⁵⁴⁸.

Une fois installé dans le Sud de la France, près de Cannes, il fait la rencontre d'Eugène Tripet-Skripitzine, ancien consul de France à Moscou, grand ami de Prosper Mérimée,

544 Blanche d'Alessandri-Valdine, danseuse classique avec qui Farina s'est liée d'amitié (1862-1948).

545 CFM (10), p. 25 : lettre d'Émile d'Arnaville, non datée.

546 CFM (14), p. 53 : lettre de Robert Oudot, non datée.

547 CFM (10), p. 86 : lettre datée du 5 août 1921. La lettre est signée Arsène Retors mais il s'agit d'un pseudonyme. Nous ne sommes malheureusement pas parvenus à identifier l'expéditeur. Il pourrait s'agir du directeur de La Lune Rousse : « Je téléphonerai à la Lune Rousse afin que vous puissiez me dire en toute franchise si mon programme vous va... Tout à vous, Arsène Retors – non, ce nom-là ne me va pas non plus – pour vous je ne veux pas être une “chère madame” je ne veux pas être non plus un abbachino appelez-moi Dominique, voulez-vous ? Ce nom ne servira qu'à nous, et quand je ne serai plus qu'un vieil ami, il sera encore bon, ce nom équivoque ». Seulement La Lune Rousse est alors dirigée par son fondateur, le chansonnier-poète et goguettier montmartrois Dominique Bonnaud (1864-1943). Peut-être est-ce pour plaisanter qu'il donne son propre prénom en disant qu'il « ne servira qu'à » eux. L'ambiguïté d'un nom « équivoque » et le qualificatif de « chère madame » pourraient dans ce cas faire référence au premier prénom de Dominique Bonnaud, Marie.

548 CFM (13), p. 192 : carte-lettre du peintre et sculpteur Constantin Ganesco (1864-1940).

fondateur et conservateur du Musée d'Art et d'Histoire de Provence⁵⁴⁹, conservateur du musée Fragonard, et vice-président de la Société Fragonard. C'est lui qui organise durant l'été 1932 les Fêtes du Bicentenaire de Fragonard à Grasse auxquelles Farina participe. À plusieurs reprises, notre mime a donc l'occasion d'aller lui rendre visite dans sa grande villa, décrite dans deux articles parus lors de sa mort en 1935 :

À 88 ans, M. Tripet-Skripitzine s'est éteint hier en sa villa La Palette, chemin de Merville, qu'il avait transformée en véritable musée, et où les vieux meubles, les œuvres d'art, peintures et sculptures, les vieux manuscrits, les collections voisinaient pour sa plus grande joie et celle de ses amis⁵⁵⁰.

Artiste peintre de talent et collectionneur, il se plaisait malgré son grand âge, à leur faire les honneurs de son beaux logis, et à leur montrer ses tableaux, gravures et livres rares⁵⁵¹.

C'est sans doute avec une grande fierté que Farina pose devant l'objectif en 1932, non plus comme un mime en costume, mais comme un collectionneur érudit, assis à son bureau, devant sa bibliothèque, un livre à la main, entouré de tableaux, de gravures et de statuettes (fig. 117 et 118)⁵⁵². L'une de ces deux photographies est dédiée à Eugène Tripet-Skripitzine. Plus tard, en 1939, il pose à nouveau à son bureau, cette fois aux côtés de sa femme. Sur la table est placée pour l'occasion une petite pancarte où il a écrit ce qui pourrait être l'intitulé de l'ensemble de sa collection : « De Gaspard Debureau à Charlie Chaplin⁵⁵³ ».

549 Musée de l'Hôtel de Clapiers-Cabris, à Grasse.

550 CFM (18) : article anonyme paru le 18 juin 1935 dans *L'Éclaireur de Nice*, inséré dans le *Bulletin du Bicentenaire de Jean-Honoré Fragonard à Grasse*, Cannes, Société Fragonard, 1933.

551 CFM (18) : article d'Alfred Maubert paru le 29 juin 1935 dans *L'Opinion du Sud-Est*, inséré dans le *Bulletin du Bicentenaire de Jean-Honoré Fragonard à Grasse*, Cannes, Société Fragonard, 1933.

552 CFM (18) : photographies insérées dans le même *Bulletin*.

553 Cette photographie est reproduite dans le mémoire de Christophe Laborde-Balen, *Le Fonds Farina du Département des Arts du spectacle de la BnF. Étude de conservation préventive, quatre cas de restauration*, IFROA, 2002, p. 31.

Chapitre V

La pantomime en scène

Parmi les documents que Farina a conservés puis mis en page aux côtés de ses propres archives, beaucoup rendent compte de l'actualité de la pantomime à son époque. On y trouve ainsi de nombreux programmes où figurent des scènes mimées, des mimodrames, ou encore des ballets-pantomimes.

La collection d'un spectateur

Pour lui, il s'agit d'abord de conserver un souvenir des spectacles auxquels il assiste en tant que spectateur. En 1901 au Casino de Paris, il admire les frères Paul et Alfred Martinetti⁵⁵⁴ dans une adaptation de *Robert Macaire*⁵⁵⁵, pièce consacrée au célèbre bandit créé par Frédéric Lemaître dans le drame de Benjamin Antier, Saint-Amand et Polyanthe intitulé *L'Auberge des Adrets*⁵⁵⁶. Il garde le programme, qui contient l'argument de la pièce, puis acquiert la reproduction photographique d'un dessin réalisé par le fameux illustrateur, lithographe et peintre Charles Léandre, représentant les mêmes Martinetti dans *Robert Macaire*⁵⁵⁷. Il trouve aussi la reproduction d'une photographie de Paul Martinetti sur scène en costume. La légende d'origine mentionne *Robert Macaire*, mais Farina apporte une rectification : la photographie représente en fait Martinetti aux Folies Bergère, dans une autre pantomime intitulée *Un duel après le Bal*⁵⁵⁸. En 1933, trente-deux ans après la représentation du Casino de Paris, il reviendra sur son expérience de spectateur en commentant le spectacle

554 Né en Amérique, issu d'une famille de mimes, Paul Martinetti a rendu célèbre dans le monde entier la pantomime acrobatique anglaise à partir des années 1870. Jules Vallès l'a admiré à Londres, et lui a rendu hommage dans plusieurs articles (cf. *L'Événement* du 17 mars 1877). Il a créé *Le Mort* de Camille Lemonnier aux Galeries Saint-Hubert de Bruxelles, *Un duel après le bal* aux Folies Bergère, et *Robert Macaire* au Théâtre Rabelais. Son frère Alfred est moins connu. Paul Martinetti meurt à Alger en 1924.

555 Drame de Benjamin Antier, Saint-Amand et Frédéric Lemaître créé aux Folies Dramatiques le 14 juin 1834.

556 Drame de Benjamin Antier, Saint-Amand et Polyanthe d'abord créé au Théâtre de l'Ambigu-Comique le 2 juillet 1823 avec un autre acteur. Frédéric Lemaître reprend le rôle en 1832 au Théâtre de la Porte Saint-Martin.

557 CFM (1), p. 9 et 10.

558 CFM (1), p. 12.

sur son programme : « de belle mémoire, Paul Martinetti y fut magnifique. [...] M. F. 1933⁵⁵⁹ ». En 1909, il réalise même son propre dessin, au fusain et à l'encre de Chine, pour représenter à nouveau les deux frères dans *Robert Macaire* (fig. 119)⁵⁶⁰. En plus de conserver plusieurs documents sur ce spectacle, Farina a donc aussi besoin d'exprimer son propre souvenir, l'impression toute subjective et personnelle que lui ont laissée ces deux artistes. Il en va de même pour la représentation de *Conscience*, mimodrame en cinq tableaux de François Durel et Collo-Bonnet, où le mime Séverin, célèbre représentant de l'école marseillaise, joue le rôle de Pierrot : Farina a gardé le programme du dimanche 2 mars 1902 à l'Olympia et deux dessins de David Ossipovitch Widhopff⁵⁶¹ parus dans la presse⁵⁶². Puis à nouveau, il ajoute son propre dessin, cette fois réalisé beaucoup plus tard, en 1931⁵⁶³.

À plusieurs reprises, notre mime se constitue ainsi un petit dossier autour d'un spectacle qu'il a vu, en truffant le programme, qu'il a pris soin de conserver, d'articles et d'illustrations rassemblés par la suite. Le programme donne des informations factuelles sur la représentation, les articles apportent des détails sur la mise en scène, l'interprétation et l'intrigue (ce qui peut s'avérer utile lorsque le programme ne reproduit pas l'argument), et les illustrations, en plus de mettre un visage sur le nom des acteurs, permettent souvent de voir les costumes utilisés. À l'intérieur du programme de *La Belle Mexicaine*, mimodrame-ballet mêlé de chants qu'interprètent Georges Wague, Caroline Otero et Thalès au Théâtre Marigny durant l'été 1909, on trouve un article de presse tiré du *Journal* du 3 septembre 1909, puis cinq illustrations représentant les différents acteurs, en civil ou bien en costume dans leurs rôles respectifs⁵⁶⁴. On l'avait déjà évoqué à propos de ses archives : l'iconographie joue bien sûr un rôle primordial, puisque la photographie constitue alors la trace la plus directe d'un spectacle. En étudiant les photographies qui montrent les acteurs de ces pantomimes en costume, sur scène ou bien dans une reconstitution en studio, on se rend compte à quel point le tableau, cette invention diderotienne dont Arnaud Rykner a montré les dérives mélodramatiques⁵⁶⁵, est

559 CFM (1), p. 9.

560 CFM (1), p. 11.

561 Peintre, caricaturiste et illustrateur ukrainien naturalisé en France (1867-1933). Venu à Paris en 1887, il rentre à l'Académie Julian, expose dans différents salons ses peintures de paysages et de natures mortes, puis débute comme dessinateur dans le *Courrier Français* en 1908. Il vit alors à Montmartre et se lit d'amitié avec Hugues Delorme et Adolphe Willette. Il devient l'un des plus féconds portraitistes des hommes de théâtre. On lui doit encore plusieurs cartons de tapisseries pour les Gobelins ou pour Beauvais.

562 CFM (1), p. 16, 20 et 21.

563 CFM (3), p. 17.

564 CFM (4), p. 134.

565 Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, J. Corti, 1996.

encore présent dans les pantomimes de ce début de siècle. Même si la pose photographique accentue le phénomène, on voit combien ces pièces mimées sont scandées par des moments d'arrêts sur image où l'intrigue est condensée à l'extrême et où la tension dramatique atteint son point culminant. C'est ce que nous montre par exemple une photographie de 1904, qui représente une scène de la pantomime *Une Fête à Séville* et dont Farina possède une reproduction⁵⁶⁶. Juanito (Paul Franck) tente de retenir le bras de Mercédès (Caroline Otero), qui brandit son couteau, l'œil effaré ; derrière eux, une foule interloquée, suspendue dans l'attente. Les postures sont figées, et les regards sont lourds de signification. Notre mime possède aussi la reproduction d'une autre photographie, représentant cette fois Paul Franck seul sur scène dans la même pièce. Elle comporte sa dédicace autographe : « Pour Ernest La Jeunesse⁵⁶⁷. En souvenir des heures passées à la bibliothèque et aux restaurants à trente-deux sous. Néanmoins toute mon affection... Paul Franck⁵⁶⁸ ». Là encore, elle nous apporte la preuve que Farina ne se contente pas de découper ces illustrations dans des journaux ou des programmes, mais qu'il en achète aussi chez des vendeurs spécialisés.

L'étude de ces programmes permet d'élaborer une chronologie des représentations auxquelles notre mime a assisté. On découvre qu'il va au théâtre par « vagues », de manière très irrégulière, à des moments où sa situation financière est plus confortable, sans doute, et après de longues périodes où il n'en a pas eu l'occasion. À son retour d'Algérie, il multiplie ainsi les sorties : il va voir *Giska la Bohémienne* au Théâtre Marigny, pantomime-ballet avec Georges Wague, Caroline Otero et Christine Kerf, *Plaisir d'amour* aux Folies Bergère, autre pantomime-ballet, de Catulle Mendès et Bonnamy, avec Séverin, *Rêve d'opium* au Théâtre Réjane, une pantomime lyrique avec Paul Franck et Régina Badet, *Le Mariage de Pierrot* de Fernand Beissier...⁵⁶⁹ En septembre-octobre 1909, il assiste encore à de nombreux spectacles, parmi lesquels *Amant tragique*, mimodrame en deux tableaux représenté à l'Étoile Palace⁵⁷⁰. L'argument est particulièrement intéressant pour l'historien. Il montre d'une part à quel point les auteurs continuent de puiser dans les fantasmes issus de l'orientalisme fin-de-siècle afin d'élaborer leurs intrigues : Pierrot est subjugué par une Orientale, et tente de l'acheter au Pacha. En outre, il révèle une pratique sans doute utilisée couramment à l'époque, et qui dévoile

566 CFM (2), p. 148. Pantomime de René Bréviaire, musique de Georges Palicot, créée au Théâtre Marigny en septembre 1900.

567 Écrivain français, ami d'Octave Mirbeau (1874-1917).

568 CFM (2), p. 144.

569 CFM (2), p. 200, 208 et 210.

570 CFM (4), p. 205 : le programme garde anonyme le nom de l'auteur, mais cite les compositeurs suivants : Jean Boldi, H. Thoiron et Pierre Codini.

toutes les imbrications qui reliaient alors la pantomime au septième art : trois « tableaux cinématographiques » sont insérés au milieu du déroulement de la pièce. Ces trois petits films de la maison G. Mendel représentent le cauchemar de Pierrot, durant lequel il se trouve arrêté, emprisonné puis destiné à l'exécution capitale. Difficile de ne pas y voir, rétrospectivement, une mise en abyme de la pantomime elle-même, qu'aux dires de beaucoup « le cinéma a tué[e]⁵⁷¹ » !

Preuves d'un art bien vivant

Lorsque Farina entoure d'un trait de crayon la pantomime mentionnée sur son programme, qu'il y ajoute d'autres documents ou, plus rarement, qu'il y écrit son propre commentaire, on peut être quasiment sûr qu'il a effectivement assisté à la représentation. Mais parfois, il ne possède qu'un seul article de presse, ou qu'un seul programme, au sujet d'un spectacle. En outre, beaucoup de ces programmes isolés ne sont pas datés : or notre mime n'y a porté aucune annotation⁵⁷². Dans ce cas, il devient difficile de savoir s'il était présent lors de la représentation. D'autant que nous avons la preuve qu'il n'a pas uniquement conservé les programmes des spectacles auxquels il a assisté. Au sein de sa collection, en effet, on trouve le programme d'une soirée organisée par Thalès et sa troupe au Théâtre Grévin en janvier 1907, celui du 3 février 1907 au Cirque d'Hiver de Clermont-Ferrand, où l'on jouait *Pierrot-Apache*, ou encore celui du 30 mars 1907 à l'Européen, où l'on donnait *Pierrot-Pacha*, pantomime en deux tableaux de M. Pierreval (encore un exemple d'inspiration orientaliste)⁵⁷³. Or à ces dates, Farina faisait encore son service en Algérie au sein du Théâtre aux armées : une lettre que lui a adressée Lucien Gothi le 15 juin 1907 nous apprend que son retour à Paris était prévu pour le 12 juillet 1907⁵⁷⁴. Certes, parfois, ces représentations ont un rapport direct avec sa propre activité. Parmi les œuvres au programme de la soirée organisée par Thalès au Théâtre Grévin figure *Le Noël de Pierrot*, une pantomime de Fernand Beissier et Victor Monti, qu'il avait tenté de monter en 1904⁵⁷⁵. Mais cela est loin d'être systématique : Farina

571 CFM (15), p. [246] : article de Jean Chataigner paru en 1926 dans *Le Journal*.

572 Exemples : programme du Moulin Rouge où figure le mimodrame d'André de Liède et E. Bonamy *La Bête* : CFM (5), p. 73 ; programme du Casino de Paris où figure la comédie-pantomime de Th. Théo et Henri Hirschmann *Rivalité !!* : CFM (2), p. 203 ; autre programme du Casino de Paris où figure la pièce mimée de Camille de Morlhon et Paul Fauchey *Scandale mondain* : CFM (2), p. 204.

573 CFM (2), p. 210 ; CFM (13), p. 165 ; CFM (2), p. 205.

574 CFM (2), p. 198.

575 CFM (2), p. 109 : lettre du compositeur Victor Monti. CFM (2), p. 125 : article anonyme paru le 9 février

entreprend donc de collecter un grand nombre de programmes auxquels figurent des pantomimes, même s'il n'a pas assisté aux représentations.

Pour lui, il s'agit bien entendu de témoigner que l'art du silence continue de rencontrer du succès sur les scènes françaises, malgré la thématique récurrente d'un genre agonisant dont la presse se fait largement le relais⁵⁷⁶. En parcourant sa collection, on retrouve donc, en toute logique, les différents spectacles qui ont marqué l'histoire du mime en France, tels la plus célèbre création du Cercle Funambulesque, *L'Enfant prodigue*, pantomime en trois actes de Michel Carré fils, dont André Wormser a composé la musique (1890). Plusieurs fois reprise au théâtre, elle est aussi adaptée sur le grand écran : d'abord en 1907 par Gaumont (le film est diffusé au Théâtre des Variétés), puis en 1916 par Pathé. Farina a conservé un article de presse, plusieurs illustrations reproduisant les photographies des acteurs, et le programme de deux représentations caritatives, données les 18 et 20 mai 1910 au Théâtre des Bouffes Parisiens au bénéfice de l'Œuvre des jeunes garçons infirmes de la rue Lecourbe⁵⁷⁷. On peut encore citer *Romi-Tchavé*, « ballet bohémien en un acte » de Jean et Tiarko Richepin avec la fameuse danseuse Stacia Napierkowska⁵⁷⁸, ou *Salomé*, mimodrame de Léon Xanrof et Léo Pouget représenté en mai 1910 au Casino de Paris⁵⁷⁹. Pour compléter sa collection, notre mime acquiert aussi certains numéros de l'hebdomadaire *Paris qui chante*, entièrement consacrés à des pantomimes. Outre leurs arguments et leurs partitions, ils comportent de nombreuses illustrations, et retracent en détail l'histoire de leur création et de leurs reprises⁵⁸⁰. Au sein de cette documentation, on rencontre parfois des articles de presse qui n'ont aucun intérêt du point de vue de l'analyse d'une pantomime, de sa mise en scène ou de son interprétation, mais qui décrivent l'assistance présente lors de la représentation à laquelle

1904 dans *La Petite République socialiste*.

576 Voir à ce sujet : Ariane Martinez, *La pantomime théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 13 à 20.

577 CFM (8), p. 67 : photographie des Frères Alinari représentant Caroline Eugénie Segond-Weber en Pierrot dans *L'Enfant Prodigue*. CFM (9), p. 1 : carte postale reproduisant une photographie Waléry représentant Christiane Mendelys en Pierrot dans *L'Enfant Prodigue*. CFM (9), p. 45 : illustrations reproduisant les dessins de Sauzay représentant différentes scènes de *L'Enfant prodigue*. CFM (9), p. 45 : article de presse anonyme reproduisant deux photographies Bert représentant Félicia Mallet en Pierrot dans *L'Enfant prodigue*. CFM (9), p. 45 : programme des Bouffes Parisiens. CFM (12), p. 22 : photographie anonyme représentant l'acteur Gilbert Dalleu dans le rôle du père de Pierrot dans l'adaptation cinématographique de 1916, dédiée à Farina en 1922.

578 Actrice et danseuse française d'origine polonaise (1891-1945), elle doit sa célébrité à son rôle d'Antinéa dans le film *L'Atlantide* en 1921. Elle fut une grande amie de Mistinguett et de Germaine Dulac. *Romi-Tchavé* est joué lors de la réouverture des Folies Bergère en octobre 1909. Cf. CFM (4), p. 65 : programme.

579 CFM (9), p. 76.

580 CFM (3), p. 21-26 : numéro du 30 août 1908 consacré à *Griserie*, pantomime mêlée de chants et de danses de Paul Franck. CFM (4), p. 172-175 : numéro du 4 avril 1909 consacré à *La Double épouvante*, pantomime de Paul Franck et Édouard Mathé.

le journaliste a assisté. Citons celui de G. Davin de Champelos, qui décrit les spectateurs du Théâtre Marigny lors d'une représentation de *La Belle mexicaine* en 1909 :

Hier soir à Marigny, il m'a semblé que l'on commençait à rentrer. Certes, ce n'était point encore la cohue des gens chics, l'exposition des plastrons haut cotés et des libertys aristocratiques. La finance chasse encore dans ses terres et la gentry joue au bridge derrière les vitres closes des castels patrimoniaux, mais enfin, de çï, de là, tout de même, quelques binettes notoires échangeaient des sourires, de loge à loge⁵⁸¹.

Le journaliste décrit ensuite l'attitude des personnalités présentes, telle la comédienne Madeleine Carlier, le parlementaire Paul Escudier, ou encore Philippe de Montesquiou. Farina témoigne donc de l'intérêt que son art peut encore susciter chez certaines élites sociales. Rappelons qu'à l'époque du Cercle Funambulesque, dans les dernières décennies du XIX^e siècle, la pantomime était un art de salon. Il conserve aussi un article du chansonnier Xavier Privas paru dans *Comœdia* le 5 janvier 1923, qui nous apprend combien le prince russe Nicolas Galitzine, poète et philanthrope qui vient tout juste de décéder, était passionné par la pantomime :

Grand admirateur et ami du génial mime Séverin, il voulut à tout prix le suivre à Berlin en 1899, pour constater l'effet de son jeu sur les Allemands. J'ai demandé à l'illustre artiste de faire appel en ma faveur à ses souvenirs, et voici ce qu'il m'a conté au sujet de ce voyage : « À Berlin, on ne me donna que des partenaires allemands, ne sachant pas un mot de français. Comme j'ignorais leur langue, le prince Galitzine poussa le dévouement, pour mon art et pour moi, jusqu'à assister pendant vingt jours à toutes mes répétitions et à me servir d'interprète auprès des comédiens étrangers. Il leur traduisait mes intentions, leur précisait mes indications... Lorsque je le remerciai, il me dit : "Ne me remerciez pas, vous êtes de France, votre art et vous, et j'aurais un chagrin énorme si vous n'obteniez pas ici le triomphe désiré." Il avait pris la chose tellement à cœur qu'avant mes débuts, il fit paraître dans divers journaux de Berlin plusieurs articles sur mon art et sur moi-même, et écrivit pour le programme une notice explicative qu'il signa de son nom. Il dût partir, et je lui télégraphiai que '*Chand d'habits* avait remporté un véritable triomphe. Le lendemain, lorsqu'il assistait à la seconde séance, il exultait de joie. Il m'avoua qu'il n'aurait pu supporter l'émotion de la première ; car il avait lu, récemment, dans un livre allemand, qu'en 1700, [...] après une représentation de pantomime donnée par des Italiens, dans une ville allemande, les acteurs avaient été obligés de s'enfuir, hués et poursuivis par les spectateurs qui brûlèrent Arlequin en effigie [...] »⁵⁸².

Car Farina ne se contente pas de récolter des informations sur les pantomimes jouées en France, il conserve aussi tous les documents qui peuvent attester de la pratique mimique à

581 CFM (4), p. 135 : article de provenance inconnue, paru le 3 septembre 1909.

582 CFM (12), p. 152 à 154.

l'étranger. En 1912, alors qu'il se trouve à New York pour jouer *Sésostra*, mimodrame-opéra de Léon Pavi et Henri Hirschmann, au music-hall The Winter Garden, il en profite pour mettre la main sur plusieurs programmes. L'un annonce un numéro du mime Séverin au Plaza Music-Hall⁵⁸³. Un autre est consacré à la représentation de *Sumurûn* au Casino de Broadway. Cette pantomime de Friedrich Freksa et Victor Hollaender a d'abord été créée par la troupe de Max Reinhardt au Deutsches Theater de Berlin. Le programme est accompagné d'un grand fascicule en anglais, illustré en couleurs, présentant Max Reinhardt et sa production :

Une pièce muette accompagnée de musique, adaptée des *Mille et une nuits*, avec tous les membres de la troupe de Max Reinhardt et de l'équipe du Deutsches Theater de Berlin. Elle s'est acquise une belle réputation, étendant son influence hors d'Allemagne, en Angleterre, en Autriche, et désormais, en Amérique. Reinhardt la qualifia d'abord de pantomime, mais les critiques de Londres et de Berlin estimèrent qu'elle dépassait la pantomime, car il s'agit en réalité d'une nouvelle forme artistique, d'une révolution dans l'art théâtral⁵⁸⁴.

L'ambiguïté d'un tel commentaire nous paraît particulièrement intéressante. L'auteur manifeste pour la pièce un réel engouement, dont Farina ne peut qu'être fier. Seulement sa publicité passe par une redéfinition du genre : ce que l'art du silence peut apporter de révolutionnaire est justement décrit comme dépassant le cadre de la simple pantomime. Si l'on rencontre une forme neuve d'expression théâtrale, alors il ne s'agit pas de mime. Le déclin de la pantomime traditionnelle est tel que la promotion d'une pièce silencieuse passe désormais par la négation de son appartenance à la forme mimique !

Max Reinhardt est alors une figure incontournable du théâtre en Allemagne. Adepte d'Edward Gordon Craig, passionné par les découvertes techniques qui bouleversent le domaine de la scénographie, il incarne le renouveau de la scène germanique et dirige depuis 1905 le prestigieux Deutsches Theater de Berlin. Bertolt Brecht l'y rejoint en 1924. Dès 1910, Max Reinhardt a mis la pantomime à l'honneur dans ses programmes ; et lors des ses essais au cinéma, comme en 1913 dans ses deux réalisations *L'Île des bienheureux* et *La Nuit vénitienne*, il s'est illustré par son refus d'insérer des intertitres comme de faire parler ses acteurs "à la muette". En 1925, il fonde une Société Internationale de Pantomime. Celle-ci parcourt l'Autriche, la Suisse puis la province allemande, avant d'être installée au Neues

583 CFM (4), p. 139.

584 CFM (5), p. 113-129 : « A wordless play with music, based on "The arabian nights", with Prof. Max Reinhardt's entire original company and production from the Deutsches Theater, Berlin. It extended his reputation and influence out of Germany into England and Austria, and now America. He called it a pantomime at first, but the London and Berlin critics said it went beyond pantomime, that it is in reality a new form of art, a revolution in theatrical expression ».

Schauspielhaus de Berlin. Notre mime a conservé deux articles de presse annonçant la fondation de cette Société. Le premier date du 15 juin 1925⁵⁸⁵, le second du 21 décembre⁵⁸⁶. Dès le mois de juillet, il cherche à prendre contact avec Max Reinhardt : dans ses archives, on trouve la réponse que lui a adressée Auguste Adler, le secrétaire du metteur en scène allemand⁵⁸⁷. Cet échange ponctuel ne donnera lieu à aucun projet concret. Pourtant, nous nous souvenons qu'en mai 1910, à son retour d'Allemagne, Farina écrivait ces lignes à son ami Heuzé :

Quelle surprise en rentrant chez moi hier je trouve une lettre d'un M. Max Reinhardt qui me propose un engagement de douze ans pour toutes les grandes villes d'Allemagne !!! Qu'en penses-tu j'ai immédiatement répondu non. Douze ans loin de mon pays ; loin de Paris ; jamais non jamais je ne veux soustraire une si longue période de travail à ma « chère France »⁵⁸⁸ !!!

Notre mime s'en est peut-être mordu les doigts. En tout cas, il met en avant la création de Reinhardt et s'en sert comme d'une sorte d'argument d'autorité pour valoriser son art, et appuyer ses démarches auprès des directeurs des théâtres français. En 1925, en effet, deux entêtes apparaissent sur son papier à lettres : « “L'on a jamais rien fait en France pour la Pantomime” Antoine⁵⁸⁹ », et « Max Reinhardt fonde à Berlin la Société Internationale de Pantomime⁵⁹⁰ ».

À travers sa collection, Farina témoigne à plusieurs reprises de la pratique de son art au Royaume-Uni. En plein combat, quelques mois avant l'Armistice, il trouve par terre une ancienne affiche, annonçant les représentations du 16 août 1915 au Théâtre royal et Hippodrome de Dublin : « Division Messimy⁵⁹¹ trouvée sur la route passant prendre position. Pendant la fuite éperdue des Anglais par [*sic*] les gaz boches Montdidier 1918⁵⁹² ». Outre plusieurs numéros de transformation, de jonglage et de musique, les “mimiques de marionnettes” d'un certain Wilkie figurent au programme. On rencontre aussi un article de presse décrivant les pantomimes traditionnellement représentées en Angleterre au moment de Noël⁵⁹³. Il ne s'agit pas de pantomimes au sens français du terme, c'est-à-dire de spectacles

585 CFM (15), p. 128 : article anonyme paru dans *Comædia*.

586 CFM (15), p. 241-241 bis : article de Jean Tarvel paru dans *Comædia*.

587 CFM (15), p. 128 : lettre datée du 9 juillet 1925.

588 Rofa 360 : Hans Rothe, *Daumier und das Theater*, Leipzig, Paulist, 1925, lettre insérée dans l'ouvrage.

589 Nous n'avons pas retrouvé le texte d'où cette citation est tirée.

590 CFM (15), p. 212 : double d'une lettre adressée au Directeur des Beaux-Arts Paul Léon le 14 octobre 1925.

591 Adolphe Messimy (1869-1935), ministre des Colonies puis de la Guerre, lieutenant-colonel de réserve, général de brigade.

592 CFM (7), p. [19].

593 CFM (15), p. 240 : article anonyme paru le 15 décembre 1923 dans *Comædia*.

sans paroles (*dumbshows* en anglais), mais de spectacles merveilleux inspirés de contes et légendes. Destinés au jeune public, ils mêlent le chant au dialogue et l'acrobatie à la danse, font largement recours à la machinerie et se distinguent par un alliage de sublime et de burlesque⁵⁹⁴. Enfin, notre mime profite de ses relations avec Léon Cherpin, correspondant européen de l'Olympia Circus de Londres, pour collecter quelques programmes ainsi qu'un numéro du journal hebdomadaire *Circus Gazette*⁵⁹⁵.

Cette documentation nous montre encore tout le succès que peuvent rencontrer les mimes français sur les scènes étrangères. En 1908, la troupe marseillaise des Onofri est invitée à Barcelone pour jouer deux de ses spectacles dans une arène : *La Prise de la Bastille* et *La Défaite des pavillons noirs*. Elle est accompagnée de deux cents figurants. L'enthousiasme du public nous est décrit dans un long article d'Henry Lyonnet que notre mime a soigneusement conservé : « J'ai vu, de mes yeux, l'autre jour, quelques milliers de spectateurs, Catalans pour la plupart, applaudir à tout rompre⁵⁹⁶ ». Cet article permet du même coup à Farina d'exposer la grande diversité des types de pantomimes pratiqués, et surtout la faveur que certaines formes anciennes continuent à trouver auprès du public contemporain :

Voilà bien dix ans que je les connais, les Onofri, pour les avoir vus à l'œuvre à Marseille, à Toulon, à Toulouse, et à Barcelone. Je ne les ai pas suivis en Hollande, à Berlin, où ils jouèrent trois cent fois de suite, en Autriche, etc. Paris les vit passer au Cirque d'Hiver. Qu'est-ce donc que cette compagnie, et en quoi a-t-elle le don de me charmer ? J'ai dit de me charmer. C'est qu'elle est, à ma connaissance, la seule ayant gardé les traditions de l'ancienne pantomime, telle qu'elle se pratiquait au Cirque Olympique de défunte mémoire, celle qu'avaient acclimatée chez nous les Franconi⁵⁹⁷, au Cirque du Mont Thabor, au faubourg du Temple puis enfin au bd du Temple. Je sais bien qu'un pareil aveu fera sourire quelques lecteurs : « Pif, paf, boum ! “Vive la France” ! Oh mon dieu que c'est rococo ! Cela peut aller avec la “Croix de ma mère” ! » - Je vous dirai plus loin à quel genre de public cette pantomime éminemment française s'adresse, et quel effet elle produit sur les masses. Et puis, comme on le verra, ce genre n'est pas exclusivement militaire. Il est, avant tout, populaire et moral. [...] Les Onofri, auteurs et mimes, artistes habiles, détenteurs des traditions de la vieille pantomime à grand spectacle, adorés des foules partout où ils passent, ont droit à notre reconnaissance⁵⁹⁸.

594 Cf. M. W. Disher, *Clowns and pantomimes*, Londres, Constable and co., 1926.

595 CFM (13), p. 92. CMF (15), p. 198-199.

596 CFM (4), p. 221-222 : article paru le 31 août 1908 dans *Comœdia*.

597 Dynastie d'écuyers à l'origine de laquelle on trouve l'italien Antonio Franconi (1738-1836). D'abord bateleur ambulante, puis organisateur de combats de taureaux, il s'installe à Paris en 1788 pour s'associer avec l'écuyer anglais Philip Astley, qui a fondé un théâtre équestre en 1783. En 1791, il en prend la direction et le rebaptise Cirque Olympique. D'abord situé rue du Mont-Thabor, le cirque fut déplacé rue du Faubourg du Temple avant d'être reconstruit sur le boulevard du Temple. De nombreuses pantomimes à grand spectacle y furent représentées.

598 CFM (4), p. 221-222 : article paru le 31 août 1908 dans *Comœdia*.

Ces mimes doivent effectivement leur succès à la tradition qu'ils perpétuent, celle de la pantomime à grand spectacle et à sujets historiques, elle-même issue des anciennes fées avec changements à vue, pratiquée dans les hippodromes et les cirques de la première moitié du XIX^e siècle avec parfois plus de trois mille participants. Par ailleurs, Farina nous fait part du succès qu'a rencontré Séverin en Allemagne durant le mois septembre 1909 :

Berlin. Hier, à l'Appolo-Theater, débuts du mime Séverin, dans Conscience, pantomime qui fit courir tout Paris à l'Olympia où elle tint l'affiche pendant plus de trois mois consécutifs. Or, peu s'en est fallu que cette pantomime ne fut pas jouée, car malgré le grand succès qu'elle obtint lors d'une matinée réservée aux membres de la presse, la police voulut l'interdire comme étant susceptible... d'impressionner trop vivement les Berlinoises. Enfin, après maintes hésitations, la police se laissa fléchir. Cette première tant attendue eut donc lieu hier : le public qui tout d'abord ne semblait s'intéresser que fort médiocrement à l'aventure de l'Apache parisien, se trouva bientôt empoigné par la mimique de Séverin et la fameuse scène du rêve, alors que Pierrot voit son ami au pied de la guillotine, le suppliant de le sauver en proclamant son innocence – scène un peu réaliste et qui avait plus particulièrement effrayé la police berlinoise – eut un grand succès, et on peut dire sans être taxé d'exagération, que notre grand mime remporta un véritable triomphe ainsi que Mme Séverin, MM. Serre et Nestor, qui secondèrent remarquablement Pierrot⁵⁹⁹.

Au secours d'un théâtre en crise ?

Cette collection révèle enfin combien la pantomime peut nourrir une réflexion sur le théâtre, partout dans le monde. Un certain E. Panne, que Farina a rencontré en 1914, publie l'année suivante dans *L'Annuaire des Théâtres Impériaux de Russie*, revue dont Serge de Diaghilev a dirigé la publication de 1899 à 1902 à la demande du prince S. Volkonski⁶⁰⁰, un article intitulé « La Pantomime au théâtre ». Il en fait parvenir cinq exemplaires à Farina. Et comme l'article est écrit en russe, il indique les grandes lignes de son texte, en français, sur les marges d'un des exemplaires :

La crise du théâtre contemporain – L'auteur dramatique est un intrus au théâtre, ne connaissant les traditions il installe dans le temps scénique du théâtre son pouvoir de magicien littéraire – Le fondement du théâtre c'est l'action, qui se traduit par une synthèse – Le fondement de la littérature c'est l'analyse psychologique, la description détaillée des mouvements de l'âme, donc la littérature c'est la fausse route du théâtre

599 CFM (4), p. 138 : article anonyme paru le 8 septembre 1909 dans *Comœdia*.

600 Valentine Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe, 1863-1914*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1972, p.

contemporain – La révolte du théâtre contre l'usurpateur (auteur dramatique) – Le théâtre révolté veut éviter la parole qui le trahit au profit de l'auteur – Le succès des Ballets russes, du théâtre de marionnettes – La souveraineté de l'acteur au théâtre – Le geste, qui a été la parole agissante [!] de l'humanité, est le sceptre du roi-acteur – Pour sauver le théâtre du pouvoir de l'auteur dramatique, il est nécessaire de faire le retour vers ses origines : la pantomime – Dans l'histoire du théâtre, la pantomime est apparue plusieurs fois comme sauveur du théâtre – Exemples historiques : pantomime romaine [...] – La pantomime est le théâtre populaire par excellence – Les deux faces : le grand art et le libertinage – Deux faces du peuple – *Commedia dell'arte* – Chaque type de la *commedia dell'arte* est le symbole artistique de l'âme populaire [...] – Pierrot est la synthèse de toutes les qualités de l'âme populaire. Ses origines, son développement – La description physique et morale du type de Pierrot – Deburau et le Théâtre des Funambules [...] – Le rôle du Théâtre des Funambules dans l'histoire du théâtre français : il a sauvé le théâtre français de la décadence où l'avaient mis le mélodrame et la comédie d'un Scribe⁶⁰¹ – Les moyens du Théâtre des Funambules – Les honoraires des Deburau – Les honoraires de l'auteur [...] – La sainte ignorance de Charles [Deburau] – L'exposé d'une pantomime de Charles : *Pierrot et la brigande espagnole* – Le théâtre contemporain au Théâtre des Funambules – La destruction du quartier du Temple – Nouveau Paris : plat et banal – Pierrot anglais : Auguste [...] – Théodore de Banville et [Paul] Legrand – Pierrot artiste – Pierrot de Willette – Scepticisme et mélancolie, absence de foi – La caractéristique de la génération qui suit la défaite de 1870 [...] ⁶⁰².

Cet article est d'un intérêt capital. D'abord parce qu'il place le mime au centre d'un processus de renouvellement de l'art théâtral en crise. Or il s'agit précisément de l'analyse rétrospective qu'Ariane Martinez défend dans *La pantomime, théâtre en mineur*⁶⁰³ : « La réapparition de l'art mimique est avant tout le révélateur d'une crise⁶⁰⁴ ». La pantomime « constitue un moyen détourné de réformer l'art dramatique dominant⁶⁰⁵ » :

Le mutisme, qui était avant la liberté des théâtres une contrainte légale imposée de l'extérieur, relève à présent d'un choix esthétique. On s'interroge sur ses potentialités expressives et on les confronte à celles de l'acteur parlant. Pour l'heure, ce qu'on appelle encore pantomime a pénétré dans le domaine dramatique, devenant une sorte de double négatif du théâtre, un révélateur de ses dysfonctionnements⁶⁰⁶.

601 Eugène Scribe, dramaturge et librettiste français (1791-1861). Il a écrit presque cinq cents pièces, comédies, vaudevilles ou drames, ainsi que des livrets d'opéras et de ballets. Il fut élu à l'Académie française en 1834.

602 CFM (8), p. 4 -4 bis.

603 Dans son introduction, elle explicite ainsi cette notion de « théâtre en mineur » : « Durant plus d'un demi-siècle, la pantomime aura moins existé *en elle-même* que pour “minorer” le théâtre, selon une terminologie empruntée à Gilles Deleuze et Félix Guattari. En faisant subir un “processus de variation continue” (Deleuze, “Un Manifeste de moins”, dans Camerlo Bene, *Superpositions*, Paris, Minit, 1979) à la forme théâtrale, elle lui aura épargné la “magnification-normalisation” (*ibid.*) : “C'est une notion très complexe, celle de *minorité*, avec ses renvois musicaux, littéraires, linguistiques, mais aussi juridiques et politiques. Minorité et majorité ne s'opposent pas d'une manière seulement quantitative. Majorité implique une constante, d'expression ou de contenu, comme un mètre étalon par rapport auquel elle s'évalue” (Deleuze et Guattari, *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minit, 1980) ».

604 Ariane Martinez, *La pantomime, théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p.36.

605 Ariane Martinez, *op. cit.*, p.38.

606 *Ibid.*, p.34.

Si E. Panne s'appuie sur les exemples de la pantomime romaine et du Théâtre des Funambules⁶⁰⁷ pour prouver que « dans l'histoire du théâtre, la pantomime est apparue plusieurs fois comme sauveur du théâtre », Ariane Martinez démontre que dans les dernières décennies du XIX^e siècle, l'art du silence porte à nouveau le flambeau de la réforme du théâtre :

Dans les années 1880, toute défense de la pantomime s'accompagne d'une charge contre l'état du théâtre. Le mime Tombre, personnage inventé par Jean Richepin, va jusqu'à affirmer que le théâtre est « un art flambé. [...] À moins qu'on ne le régénère par la pantomime » qui est à ses yeux, « l'art dramatique supérieur, absolu »⁶⁰⁸.

Toutefois, cette réflexion est presque absente des autres documents de la collection rassemblée par Farina. Nous verrons que la pantomime y est parfois présentée comme cet « art dramatique supérieur, absolu », et vantée pour son utilité pour les comédiens. Mais ses qualités sont rarement désignées comme un remède dont il faudrait doter l'art théâtral en crise. Dans l'entourage de Farina, le seul à défendre cette idée est J. F. Spoden, auteur d'un long article intitulé « De l'art du Théâtre et de la Pantomime », paru en trois parties dans *La Maison Française*⁶⁰⁹. Notre mime a rencontré ce journaliste par l'intermédiaire du peintre Giuseppe Cominetti. Durant l'année 1918, ils correspondent beaucoup ensemble : Farina suit de près la réalisation de cet article, dont la première partie paraît dans le huitième numéro de la revue, en septembre de la même année. Spoden y tente de « démontrer comme la Pantomime [peut] servir de base pour tenter un effort de relèvement de l'Art théâtral en décadence⁶¹⁰ ». Mais pour lui, il ne s'agit pas de cette crise structurelle, proprement dramatique, que décrit Ariane Martinez et qu'évoque E. Panne. Spoden s'attaque en fait à la décadence morale dans laquelle il voit le théâtre s'être engouffré :

607 À l'époque des Funambules, cette idée est en effet véhiculée par les écrits de Jules Janin. Citons un extrait de la préface de son *Histoire du théâtre à quatre sous* : « Le Théâtre, tel que nous l'entendions au XVIII^e siècle, est mort chez nous. Voyez où en est venu le Théâtre-Français ! Des héros grecs et romains de quatre pieds, des ingénuités de soixante ans, des jeunes premiers décrépits qui le soir, leur rôle joué, répètent pour toute prière la prière de Ninon de Lenclos : Mon Dieu, faites-moi la grâce de porter mes rides au talon ! Voilà pour la comédie, voilà pour l'art joué. Quant à l'art écrit, il est tombé dans la même décrépitude. Tout est mort dans ce pauvre monde comique [...]. Il n'y a plus de Théâtre-Français, il n'y a plus que les Funambules ». Jules Janin, *Deburau, histoire du théâtre à quatre sous pour faire suite à l'histoire du théâtre français*, Paris, Charles Gosselin, 1832 (Rofa 331).

608 Ariane Martinez, *op. cit.*, p.35, citant Jean Richepin, *Braves gens*, Paris, Maurice Dreyfous, 1886, p. 389 et 62.

609 « Revue mensuelle d'art, de littérature, de philosophie et de sociologie », dont le premier numéro paraît en 1917.

610 CFM (8), p. 5. Étonnamment, Farina ne possède que les deux premières parties de l'article. La deuxième paraît en novembre 1918, dans le neuvième numéro de la revue : CFM (8), p. 1.

Voilà l'idéal de tous ceux qui se sont donnés pour mission de faire triompher le Vrai du Faux, le Beau du Laid, le Bien du mal. Le philosophe s'attaque à l'Erreur, principe fondamental de l'immoralité humaine, cause première de toutes les décadences. [...] Or, de tous les Arts qui facilitent le plus cette œuvre d'épuration de la Pensée et du Goût des horreurs et des ignominies travesties avec le masque de la Vérité et de la Beauté, il n'en est pas, ce me semble, ni de plus puissant ni de plus efficace, ni de plus logique que l'Art théâtral. [...] Mais il advient qu'aujourd'hui [...], l'Art théâtral, ce miroir des vertus et des vices humains, est tombé dans la plus abjecte des décadences. Sa désorientation est absolue, complète. Plus de genres bien déterminés, plus de conscience artistique, plus d'œuvres à grande portée sociale et morale, plus aucun souci d'y respecter la vérité, ni aucun but d'y corriger les mœurs, en les fustigeant à la manière d'Aristophane et de Molière, mais seul et au-dessus de toutes considérations, l'amour du gain et des réalisations pratiques guide les efforts de la "Gente théâtreuse". [...] De même que pour sauvegarder l'avenir d'un peuple corrompu, il est indispensable de faire le sacrifice, moral tout au moins [!], de ses générations les plus atteintes par la corruption, et de porter toutes ses vues sur celles plus jeunes, partant intactes encore, qui sont l'espoir de sa vitalité, afin de les soustraire à sa contagion, de même en ce qui concerne l'Art du Théâtre il est nécessaire de remonter aux principes de sa constitution ; et là, après l'avoir débarrassé de toute la "pourriture" qui le ronge et après avoir sauvé de l'empoisonnement la source d'où coule son existence, il faut travailler à lui préparer un nouvel essor et de nouvelles splendeurs. En un mot, il faut raser jusqu'à sa base l'édifice chancelant de cet Art incomparable en soi et le réédifier d'une manière digne de son antique réputation. Le problème posé, reste à le résoudre. Là-dessus voici mon opinion : l'origine de tout art théâtral est dans la science mimique dont la Pantomime est le type. Il n'y a point de grand acteur (tragédien ou comédien) qui ne soit tout d'abord un grand mime. En d'autres termes, la Pantomime est le fondement de tout l'Art dramatique⁶¹¹.

Hormis cet article, le texte d'E. Panne est bien le seul à faire une association explicite entre la crise du théâtre et la défense de la pantomime. Pourtant, Ariane Martinez voit cette idée perdurer dans la première moitié du xx^e siècle :

« Se saisir de la pantomime pour réfléchir le théâtre », telle pourrait être la devise des auteurs, acteurs, metteurs en scène qui, des années 1910 aux années 1940, recourent ponctuellement à l'art mimique afin de réformer l'art théâtral dans son ensemble. Il s'agit de libérer la scène du rythme linéaire imposé par la parole, d'inventer une formation rigoureuse de l'acteur fondée sur la discipline corporelle, et enfin, de repenser les places respectives et complémentaires du visuel et du verbal.»⁶¹²

Cette ambition de réformer le théâtre est donc présente chez ceux qui "recourent ponctuellement à l'art mimique". Voilà pourquoi, sans doute, un tel discours apparaît si rarement dans la collection de notre mime. Il est d'ailleurs totalement absent de ses propres revendications artistiques. Farina n'aspire pas à révéler les dysfonctionnements du théâtre, il

611 CFM (8), p. 5.

612 Ariane Martinez, *op. cit.*, p.177.

cherche seulement à réaliser des spectacles « de pure, de simple et forte pantomime⁶¹³ » pour redonner au public français le goût d'un art en déclin. Même si l'article d'E. Panne insiste fortement sur la personnalité de Farina dans ses dernières lignes, il n'est donc vraisemblablement pas le fruit d'une réflexion élaborée en commun par le critique russe et son ami français. Si le premier envoie la traduction des grandes lignes de son article au second, c'est bien que ce dernier n'était pas au courant de son contenu exact. Leur correspondance nous le confirme :

J'ai chez moi les exemplaires de mon article sur le théâtre de pantomime. Voulez-vous que je vous l'envoie ? Seulement il est en russe... Je doute que vous y compreniez quelque chose⁶¹⁴.

Après la guerre, je compte revenir sur ce sujet. À mon grand regret je n'ai pas eu le temps nécessaire pour vous faire la traduction de mon article ; j'espère pouvoir le faire encore pour vous quand le temps me le permettra. Mais pour vous faire connaître la constitution de mon article, j'ai annoté l'un des exemplaires que je vous envoie, d'un schéma général en français. J'espère que cela vous contentera⁶¹⁵.

E. Panne attribue la crise du théâtre au trop grand pouvoir usurpé par l'auteur dramatique. Ariane Martinez commence par évoquer la diction des comédiens :

La gestuelle muette apparaît comme l'antidote pour contrer la diction ampoulée du comédien. Jean Jullien nourrit l'espoir qu'elle fasse pénétrer le naturel dans le jeu : « Je crois donc qu'il faut accueillir avec joie le retour du théâtre de pantomime, elle nous débarrassera peut-être de ces insupportables diseurs qui déclament la comédie comme chantent les ténors, sans s'apercevoir qu'ils détruisent ainsi l'illusion de vie que nous demandons au théâtre »⁶¹⁶.

Mais elle soulève aussi le problème de l'auteur, et signale les critiques qui fustigent une « dramaturgie du “bon mot” » :

La pantomime est aussi une arme polémique contre l'écriture dramatique. Dans les années 1880, l'éloge du silence a toujours pour contrepartie la haine du dialogue facile : « Voyez-vous, la pantomime, elle a du moins cet avantage de supprimer les mots d'auteur, les couplets de facture, les plaisanteries qui font long feu, tout cet

613 CFM (15), p. 69 : texte de Farina paru dans le Programme du Théâtre de l'Exposition des Arts décoratifs de 1925.

614 CFM (7), p. [58] : carte-lettre d'E. Panne non datée.

615 CFM (8), p. 4 : lettre d'E. Panne datée du 16 février 1915.

616 Ariane Martinez, *op. cit.*, p.35, citant Jean Jullien, *Le Théâtre vivant, essai théorique et pratique*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892, p. 69.

arsenal – rouillé depuis Wagram – dont les vaudevillistes fourbus, les seuls qu'on joue, s'entêtent à encombrer le théâtre. Aussi, la plus exécration de ces gesticulations silencieuses, je la saluerai toujours avec reconnaissance »⁶¹⁷.

« Confesse donc d'avance que tu es vaincu, pauvre enfileur de substantifs, fussent-ils rares, triste enlumineur d'épithètes, fussent-elles neuves (et il n'y en a plus de telles) ; avoue que tu ferais mieux de te taire, et tais-toi ! »⁶¹⁸

Pour E. Panne, le théâtre est devenu bavard à cause de l'intrusion, par le biais de l'auteur dramatique, d'une littérature psychologisante et descriptive. Sont ainsi apparues des pièces tellement littéraires qu'on peut se contenter de les lire : « La danse seule, du fait de ses évolutions, avec le mime [...] paraît nécessiter un espace réel, ou la scène. À la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce⁶¹⁹ », écrit Mallarmé.

La pantomime permettrait donc de déceler ce qui est en trop dans l'écriture dramatique. Diderot proposait déjà de l'utiliser à cet escient : « Une expérience à faire, ce serait de composer un ouvrage dramatique et de proposer ensuite d'en écrire la pantomime à ceux qui traitent ce soin de superflu. Combien ils y feraient [*sic*] d'ineptie⁶²⁰ ? ». Pour ses propres pièces, Jean Jullien (1854-1919) reprend le même procédé :

Exposition, préparation, tirades et mots d'auteur disparaissent, l'irraisonnable des situations saute aux yeux ainsi que les défauts de construction et de mise en scène et l'on peut sonder toutes les profondeurs du vide que cache quelquefois un dialogue alerte et pimpant⁶²¹.

La pantomime serait un moyen de provoquer un retour à la « synthèse », par opposition à « l'analyse » littéraire. E. Panne rejoint ici les formulations du célèbre théoricien du mouvement François Delsarte, pour qui « la parole est toujours postérieure au geste », puisque « le geste donne la somme, [et que] la parole n'est que l'analyse⁶²² ».

Dans cette opposition que fait le critique russe entre acteur et auteur, on peut presque

617 Ariane Martinez, *op. cit.*, p.36, citant Henry Gauthier-Villars dit Willy, dans l'ouvrage de Paul Hugounet, *La Musique et la pantomime*, Paris, Ernest Kolb, p.137.

618 Jean Richepin, *Théâtre Chimérique*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1896, p.362-363, cité par Ariane Martinez, *op.cit.*, p.40.

619 Stéphane Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p.208, cité par Ariane Martinez, *op. cit.*, p.35.

620 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, dans *Œuvres, Tome IV, Esthétique – Théâtre*, Paris, Robert Laffont « Bouquins », p.1344, cité par Ariane Martinez, *op. cit.*, p.36.

621 Jean Jullien, dans Paul Hugounet (éd.), *La Pantomime*, numéro exceptionnel de La Plume, n°82, 15 septembre 1892, p. 395, cité par Ariane Martinez, *op. cit.*, p.37.

622 François Delsarte, cité dans l'ouvrage d'Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, Paris, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1992, p.261, cité par Ariane Martinez, *op. cit.*, p.158.

aller jusqu'à voir une sorte de « lutte des classes ». E. Panne appelle à « la révolte du théâtre contre l'usurpateur », invoquant l'acteur à récupérer sa « souveraineté » en utilisant son « sceptre [de] roi-acteur », le geste. Il compare d'ailleurs leur place respective dans la société, en confrontant les rémunérations que touchait Jean-Gaspard Deburau à celle de ses auteurs. Bien entendu, il serait abusif d'y voir une réelle allusion à la théorie marxiste ; mais peut-être pouvons-nous tout de même y déceler un état d'esprit étroitement lié à la conjoncture politique, l'article datant de deux ans avant la Révolution russe de 1917. Dans son ouvrage, Ariane Martinez apporte plusieurs exemples qui confirment que la pantomime a vraiment pu promouvoir la place de l'acteur dans le courant du XIX^e siècle, provoquant une sorte d'inversion des rôles dans le processus de création dramaturgique :

Plusieurs mimes font appel à des hommes de lettres, pour rendre compte, par écrit, de leurs productions scéniques : c'est le cas des Hanlon-Lees, dont Richard Lesclide rédige à la fois les mémoires et les canevas ; c'est aussi celui de Paul Legrand⁶²³, auquel Félix et Eugène Larcher propose de transcrire son répertoire. [...] Émile Goby, beau-père de Charles Deburau⁶²⁴, qui réalisa cette transcription, la nomme d'ailleurs « traduction », comme si le passage du geste à la parole relevait d'un transfert langagier⁶²⁵.

En 1914, sous son pseudonyme Jean Frollo, le journaliste Laisan consacre un article aux écrivains du XIX^e siècle ayant décrit dans leurs ouvrages les représentations des Funambules auxquelles ils avaient assisté :

Quand Deburau paraissait sur la scène, tout se transfigurait, et au milieu de bouffonneries, il apportait tout à coup de la poésie, ou il faisait passer des images saisissantes. [...] Les scénarios conservés, de ces pantomimes, ne sont que des farces assez vulgaires ou de naïves féeries. Il faut donc admettre que sur ces pauvres canevas, sa fantaisie brodait magnifiquement, et qu'elle transformait en une série de tableaux intenses ces banalités⁶²⁶.

623 Mime français ayant vécu de 1816 à 1898. Il fit ses débuts au Concert Bonne-Nouvelle en 1839, puis fut engagé au Théâtre des Funambules aux côtés de Jean-Gaspard Deburau, à la mort duquel il reprit le rôle de Pierrot, dans un registre moins féerique, plus réaliste. Il apporta de nombreuses modifications à ce personnage, le rendant beaucoup plus sensible et vulnérable. En 1853, concurrencé par un autre Pierrot qui n'est autre que le fils de Jean-Gaspard Deburau, il décide de quitter les Funambules pour s'installer aux Folies-Nouvelles. Puis il effectue plusieurs tournées, notamment au Brésil et en Égypte. De retour en France, il achève sa carrière au Théâtre Vivienne, et apporte un grand soutien au Cercle Funambulesque fondé en 1888.

624 Fils de Jean-Gaspard Deburau : 1829-1873.

625 Ariane Martinez, *op. cit.*, p.39.

626 CFM (8) : article paru le 10 juillet 1914 dans *Le Petit Parisien*.

L'acteur Frédérick Lemaître doit peut-être sa forte indépendance d'esprit à l'égard des auteurs dramatiques, qui l'a rendu célèbre, aux années passées à apprendre la pantomime aux côtés de Jean-Gaspard Debureau au Théâtre des Funambules. En 1832, lorsqu'il reprend le rôle de Robert Macaire dans *L'Auberge des Adrets* au Théâtre de la Porte Saint-Martin, l'idée lui vient de changer du tout au tout l'interprétation de son personnage, en complicité avec son partenaire Firmin :

Un soir, en tournant et retournant les pages de mon manuscrit, je me mis à trouver excessivement bouffonnes toutes les situations et toutes les phrases des rôles de Robert Macaire et de Bertrand, si elles étaient prises au comique⁶²⁷.

Il décide donc de montrer le côté grotesque de son personnage. Pourtant, il s'agit d'un mélodrame des plus sérieux : le soir de la première, il surprend tout le monde, auteurs compris, en provoquant le fou rire dans la salle. Benjamin Antier et Saint-Amand finirent par accepter ce changement de tonalité, mais le troisième auteur, Polyanthe, garda toujours rancune à l'acteur. Quelques décennies plus tard, le Cercle Funambulesque, fondé en 1888, provoque une véritable remise en cause de la suprématie de l'auteur :

Il s'avère « qu'une pantomime peut être transformée par la façon dont elle est interprétée ». En effet, le mime ne transfigure pas seulement l'image du personnage. Par l'improvisation, il peut, à la manière de la *commedia dell'arte*, ajouter des jeux de scène qui sont autant de péripéties modifiant l'action⁶²⁸.

L'acteur mime fait donc partie intégrante du processus de création. Parallèlement, à la fin du XIX^e siècle, les mimographes multiplient les publications, et entrent véritablement dans la sphère littéraire. Se crée ainsi une sorte de « jeu de miroirs » entre les pouvoirs respectifs de l'auteur et du mime :

Voilà pourquoi certains discours, placés dans la bouche du personnage, sont « intraduisibles » en mimique. Il y a, dans cette aporie, une réponse ironique de l'écrivain au mime. Puisque le mouvement scénique ne peut être transcrit, puisque le geste ne peut s'écrire, autant creuser cette impossibilité en proposant au mime ce qui, dans la parole, ne peut être mimé⁶²⁹.

627 Rofa 341 : Frédérick Lemaître (fils), *Souvenirs de Frédérick Lemaître*, Paris, Ollendorff, 1880, p.83.

628 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 111, citant Raoul de Najac, *Souvenirs d'un mime*, Paris, Émile Paul, 1909, p.59.

629 Ariane Martinez, *op. cit.*, p.41.

L'idée perdure dans les premières décennies du xx^e siècle. Citons un extrait de la conférence que Georges Wague a prononcée le 19 janvier 1913 dans la salle de l'Université Populaire :

Quant aux auteurs de pantomime, on se figure trop facilement qu'on peut écrire un livret. En effet, on jette sur le papier une petite idée poétique, même écrite dans une langue littéraire, une idylle charmante, avec des personnages causant et dialoguant ; on fait apparaître quelques fées ; on ne pense pas à la réalisation scénique. Telle n'est pas la façon d'écrire une pantomime. Un exemple : Catulle Mendès est l'auteur d'une des plus célèbres, '*Chand d'Habits*, qu'il a tirée d'une critique de Théophile Gautier, intitulée « Shakespeare aux Funambules »⁶³⁰, et a obtenu un gros succès, mais ce n'est pas une très bonne pantomime⁶³¹. C'est surtout à l'immense talent de Séverin qu'est dû ce succès⁶³².

Enfin, selon Ariane Martinez, c'est aussi parce qu'elle place la scénographie au centre du projet scénique que la pantomime apporte un sang nouveau au théâtre : « En orchestrant la collaboration étroite de l'auteur, du metteur en scène, du peintre et du compositeur, la pantomime s'offre comme un laboratoire de la mise en scène naissante⁶³³ ». Or E. Panne consacre justement un des paragraphes de son long article au succès des Ballets russes et au théâtre de marionnettes pour justifier le rejet de la parole, qui selon lui, « trahit [l'acteur] au profit de l'auteur ». Cet article aborde donc des sujets essentiels, qui sont au cœur des problématiques développées en 2008 par Ariane Martinez, mais qui pourtant n'apparaissent que très rarement dans les discours de l'époque. L'article s'achève ainsi (c'est le seul passage qu'E. Panne traduit intégralement pour son ami français) :

L'évolution de la génération française, son héros : Farina. La France a changé, elle a retrouvé la force, la foi. Et le type de Pierrot toujours jeune, toujours changeant, ne pouvait trouver sa vraie fin dans la création d'un Willette. D'autres artistes rappellent au son de clairon de Pierrot [*sic*] ; et parmi eux le premier qui accourt et qui marche à la tête du mouvement pour la régénération de la pantomime, c'est le nouveau Deburau, un mime remarquable, Farina. La France est avant tout un pays de traditions. Peut-être dans cette remarque il faut chercher l'explication de ce miracle : en pleine déroute du théâtre français en époque de cabotinage et de la destruction quasi complète de toutes les taches expressives du théâtre, il se trouve un Farina qui ressuscite dans leur virginité toutes les glorieuses traditions de l'art mimique. Farina est un acteur, non pas

630 Voir note 666 p. 157.

631 Cet avis est sans doute à relativiser.

632 CFM (9), p. 25 à 44.

633 Ariane Martinez, *op. cit.*

un laquais au service de l'auteur, mais un grand artiste et poète. Il est lié par son éducation avec la jeune génération artistique de la France. Son Pierrot, c'est un idéaliste, et l'infatigable chercheur de la vérité. [...] Ce n'est plus le pâle chevalier de la lune, mais un guerrier virile et dans le cri qu'il jette à la face ronde de la lune, on n'entend non plus une pauvre plainte, non plus une chanson mélancolique d'une âme en détresse, mais un défi menaçant à la fortune. Dans la figure créée par Farina, on trouve déjà les traits de la nouvelle génération française, qui, lasse du cauchemar, de la dernière défaite, va hardiment à la rencontre de l'avenir. E. Panne⁶³⁴.

Nous l'avons dit plus haut : Farina n'a pas participé à la rédaction de cet article. E. Panne utilise donc ses propres mots pour décrire son ami. Notre mime n'a d'ailleurs jamais ressenti le besoin d'affirmer qu'il n'était pas un "laquais" au service de ses auteurs, n'ayant jamais eu de relation conflictuelle avec eux. Toutefois, le journaliste russe est un des rares à mesurer dans toute sa portée l'importance de la notion de lutte, de bataille, chez Farina. Il met l'accent, à juste titre, sur son militantisme. Il va même jusqu'à faire référence à la la défaite de 1870.

Une documentation objective

Nous nous souvenons que Farina avait manifesté un certain souci d'objectivité dans l'assemblage de ses archives. Il agit de même avec les documents de sa collection. En conservant de nombreux articles qui sonnent le glas de la pantomime, il choisit de ne pas occulter le désintérêt que le public éprouve pour son art dans le courant des premières décennies du xx^e siècle. Quand le journal *Comœdia* organise au début de l'année 1911 un concours pour élire un « prince des mimes⁶³⁵ », finalement annulé, voici les explications qui sont données après coup :

Lorsque *Comœdia* a pris en main la cause des mimes, lorsqu'il a considéré que la pantomime était un art qu'il convenait de faire renaître de ses cendres, il n'a eu d'autre but que de rendre service à des artistes intéressants. La question exprimée sous le titre : « Aurons-nous un prince des mimes ? » n'avait pas été posée au hasard. Il fallait, en effet, puisque notre idée était de rendre au public le goût d'un art tombé en désuétude, dans l'intérêt des mimes, que ce public s'intéressât à un concours et qu'il s'en amusât⁶³⁶.

Dans un article consacré au premier spectacle du cercle artistique La Flûte de Pan, en 1927, le journaliste relate que « Pierre Veber⁶³⁷ félicita le Cercle de ressusciter la pièce en un

634 CFM (8), p. 4 bis.

635 Cf. infra p. 255-257.

636 CFM (9), p. 17-18 : article anonyme paru le 13 avril 1911.

637 Dramaturge, romancier, humoriste et critique théâtral français (1869-1942). Sa pièce qui connut le plus

acte et la pantomime, toutes deux défuntés »⁶³⁸. Même le peintre Giuseppe Cominetti, pourtant proche collaborateur et ami de Farina, intitule ainsi l'article consacré à la pantomime qu'il fait paraître dans la revue *Les Deux Masques* : « Reparlons d'un Art disparu⁶³⁹ ». Au moment précis de l'apogée de la carrière de notre mime, lors des représentations qu'il organise au Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes en 1925, voici l'article qu'Edmond Sée rédige pour le journal *L'Œuvre* :

Premières au Théâtre de l'Exposition. Représentations du mime Farina. [...] Désormais nos mimes, les Séverin, les Farina, doivent courir leur chance et chercher fortune en province. Je doute fort, hélas !, qu'elle leur sourie, et nous devons plaindre ces fervents, ces apôtres d'un art « désaffecté ». Ils luttent néanmoins, ils « tiennent », et à l'occasion, nous démontrent courageusement qu'ils n'ont rien perdu de leur foi, de leur ardeur, de leur confiance. Puissent-elles être récompensées et la pantomime reflourir quelque jour ! Peut-être, après tout, n'est-ce pas tout à fait impossible⁶⁴⁰.

Douze ans plus tard, lorsque Farina remonte sur scène pour donner ses *Chansons mimées* lors d'une soirée organisée au Casino de Cannes, le Palm Beach, voici le compliment que lui adresse un journaliste de *L'Éclaireur de Nice* : « Farina, le mime magnifique, qui survit à force d'art à un art périmé⁶⁴¹ ». Pourtant, ce dernier n'admet pas ce défaitisme. Dans la lettre ouverte⁶⁴² qu'il adresse au directeur de *La Revue musicale* Henry Prusnières, on lit les mots suivants :

Permettez-moi de ne pas être d'accord avec vous au sujet de la pantomime. J'ai lutté depuis un quart de siècle pour ce que vous appelez un « genre plus décrépité que jamais » ! Décrépité ? Au contraire, plus beau, plus jeune, plus vivant que jamais. Pourquoi ? Parce que la mimique est l'âme même du théâtre, parce que le geste, l'expression, la physionomie traduisent les sentiments éternels⁶⁴³.

Certains commentaires qu'il a écrits à côté de sa documentation nous apportent d'ailleurs la preuve matérielle qu'il ne conserve pas uniquement ce qu'il approuve. Au sujet des illustrations dessinées par Serafino Macchiati⁶⁴⁴ qui accompagnent un article consacré à la

grand succès est *Le Monsieur de cinq heures*, représentée pour la première fois en 1924 au Théâtre du Palais-Royal, avec Maurice Hennequin dans le rôle principal. Farina possède le tapuscrit d'une pantomime en un acte de Pierre Veber intitulée *La Nuit de Juillet*, dont René Lenormand a composé la musique : CFM (19), p. 116 à 124

638 CFM (17), p. 114 : article signé A. D. paru le 28 février 1927 dans *Le Soir*.

639 CFM (8), p. 22-23 : article paru en décembre 1917.

640 CFM (15), p. 89 : article paru le 7 octobre 1925.

641 CFM (18), p. [8] : article anonyme paru le 23 août 1937.

642 Pour réagir contre l'article cité p. 36.

643 CFM (15), p. 99 : lettre datée du 9 novembre 1925.

644 Peintre de genre, de portraits et de paysages, aquarelliste, dessinateur et illustrateur italien (1861-1916). Il passa une grande partie de sa carrière à Paris.

représentation de la pièce *Deburau* de Jules Claretie, il exprime ainsi son mécontentement : « bien mauvaises ! Pierrots de Carnaval !... Monsieur Macchiati aurait bien dû se documenter⁶⁴⁵ » (fig. 120).

Aussi Farina ne garde-t-il pas uniquement la trace des événements artistiques qui ont le plus mis en valeur l'art mimique. Il ne cache pas la vogue des pantomimes où paraissent des femmes plus ou moins dénudées. Tristan Rémy évoque l'aspect commercial de ce phénomène dans sa biographie de Georges Wague :

Quand Wague revient en France, l'essor de la pantomime s'est considérablement ralenti. Après Félicia Mallet, après Charlotte Wiehe, La Belle Otero, Cléo de Mérode, Liane de Pougy, Louise Willy occupent les rôles brillants confiés plus à leur beauté qu'à leurs talents. [...] La Femme est l'élément attractif primordial pour la réussite d'une pantomime lancée sur le marché du spectacle. Ce n'est plus l'art du geste qui compte, c'est sa rentabilité⁶⁴⁶.

Et Ariane Martinez nous en décrit l'évolution, depuis les dernières années du XIX^e siècle :

Au XIX^e siècle, les cafés-concerts et les music-halls se mettent à produire des pantomimes très légèrement fictionnelles, qui sont en fait les ancêtres du strip-tease. Le Concert Lisbonne accueille ainsi, le 31 mars 1894, une pantomime en un acte de A. Verdelle et E. Arnaud, intitulée *Le Coucher d'Yvette* et interprétée par Blanche Cavelli. L'argument en est fort simple. Yvette, jeune femme, se languit en l'absence de son mari, parti faire ses vingt-huit jours au service de la patrie. Au moment de se coucher, elle se déshabille, en contemplant le portrait de l'absent. Puis, après avoir enlevé ses principaux vêtements – corsage, robe, jupons blancs et roses, pantalon, bas et chemise, elle écrit une lettre à son époux pour lui faire part de ses sentiments. [...] La dramatisation du geste érotique supplante la construction dramatique de l'action. [...] Dans les vingt années suivantes, le motif du « coucher » ou du « lever » prospère sur les scènes de music-hall, et inspire le cinéma naissant. Il repose sur trois ingrédients indispensables : une fiction édulcorée, une nudité partielle (qui cache autant qu'elle montre), et un mutisme total. En effet, c'est le silence qui autorise la licence. Dans la pantomime, aucun mot déplacé ne peut être prononcé. Or, à l'époque,

645 CFM (5), p. 97 : article anonyme, non daté, paru dans *Je sais tout*. Plusieurs historiens ont explicité la différence entre le Pierrot des carnivals, c'est-à-dire celui de la *commedia dell'arte*, et le Pierrot qu'avait incarné Deburau et que Farina aurait voulu voir dans ces illustrations : « Le personnage de Pierrot commence à se transformer grâce à Jean-Gaspard Deburau qui l'incarne depuis 1819 ; il prend de l'épaisseur. Celui-ci le veut plus complexe, plus ambigu, ne se définissant plus uniquement par ses farces et ses méfaits, dans l'ombre d'Arlequin. Deburau-Pierrot est alors peu à peu considéré comme le héros d'un nouveau genre, la pantomime "blanche" ou "française" (qui rompt avec le Gilles et le Pierrot de la tradition italienne et de la *commedia dell'arte*) ». (Frédérique Lansac, « 'Chand d'habits ! De 1832 à 1922, une pantomime spectrale ? », dans *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors texte*, ouvrage collectif paru sous la direction d'Arnaud Rykner, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009). Mark Cosdon confirme : « Deburau réinvente le personnage de Pierrot, pour redéfinir une pantomime française qui s'éloigne de la *commedia dell'arte* » (Mark Cosdon, « *Le voyage en Suisse* » des frères Hanlon : performances de comédiens et comédie de la performance, dans *Pantomime et théâtre du corps, op. cit.*, p. 99).

646 Tristan Rémy, *Georges Wague, le mime de la Belle Époque*, Paris, Georges Girard, 1964, p. 52.

la censure prend essentiellement appui sur les répliques du texte jugées dangereuses parce qu'incitant à la débauche. [...] Dix ans plus tard, l'impudeur s'est accrue, autant dans les parties du corps exposées que dans les intrigues. En 1907, Colette interprète le rôle de Yulka dans *La Chair*, mimodrame de Georges Wague et Léon Lambert, qui récolte un succès au parfum de scandale. Yulka vit avec Hokartz, un contrebandier, qu'elle trompe avec un jeune sous-officier. Hokartz surprend les amants, jette l'homme dehors, et menace de tuer Yulka. Dans le corps à corps qui s'ensuit, la robe de la femme se déchire, laissant paraître son sein. Hokartz, fasciné par sa beauté, s'agenouille devant elle. Mais, terrorisée, elle s'enfuit pour rejoindre son amant, et laisse derrière elle l'homme désespéré qui se suicide. Le déshabillage tranquille a cédé la place au déchirement des vêtements, qui figure la tentative de pénétration. Mais le viol n'est jamais accompli⁶⁴⁷.

La Chair marque la première apparition du nu dans la pantomime. Le spectacle rencontre un succès immense : il atteint plus de 250 représentations. Farina a conservé le programme de sa centième représentation à l'Apollo Théâtre (il contient l'argument du mimodrame), ainsi qu'un article d'E. Rouzier-Dorcières paru dans *Comœdia* le 13 avril 1908⁶⁴⁸. Certes, « si le nu avait été un moyen de faire rebondir et de retarder le dénouement de *La Chair*, il n'aurait été ni l'argument décisif, ni le but de cette pantomime⁶⁴⁹ ». Il s'agissait bien “de psychologie féminine, d'exprimer des idées et des caractères”⁶⁵⁰. Mais ce spectacle n'en ouvre pas moins une brèche dans la réputation des spectacles mimés, car il montre la voie du succès à des producteurs dénués de toute préoccupation artistique :

Malgré les protestations des protecteurs de la morale [...], l'audace des producteurs de pièces savoureusement décolletées ne cessa de croître. Le nu que Colette avait accepté parce que le directeur de l'Apollo, homme d'affaires malicieux, y voyait le piment nécessaire à un drame assez cruel, ce nu qu'elle avait fait admettre parce qu'il n'était pas indifférent qu'il assurât le succès total de *La Chair* débordait maintenant sur des scènes où rien ne le justifiait⁶⁵¹.

La pantomime « avait tout à perdre⁶⁵² » à se compromettre de la sorte, mais s'assurait ainsi son succès. Dans un article du *Journal* du 31 août 1907 que notre mime a conservé, Maxime Formont offre à la pantomime-ballet *Giska la Bohémienne*, d'Edmond Le Roy et Léo Pouget, la publicité suivante :

Au lieu de la somptueuse idole lapée d'orfèvreries et constellée de bijoux, c'est une

647 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 60-61.

648 CFM (4), p. 230.

649 Tristan Rémy, *op. cit.*, p. 77.

650 *Ibid.*

651 Tristan Rémy, *op. cit.*, p. 77-78.

652 Tristan Rémy, *op. cit.*, p. 78.

Otero parée seulement de haillons radieux et de sa beauté mille fois plus radieuse encore qui lui apparaîtra. Les haillons eux-mêmes tomberont, et la splendide statue rayonnera presque sans voiles⁶⁵³.

Les archives de Farina reflètent d'ailleurs elles aussi ce phénomène. Un article paru dans *Le Nouvelliste* du 2 décembre 1911 au sujet de *Sésostra*, le mimodrame de Léon Pavi et Henri Hirschmann dans lequel notre mime joue le rôle de Ramib, commente ainsi la performance de Lina Imperia : « Elle a d'ailleurs tous les droits à figurer parmi les houris au paradis de Mahomet par une plastique qu'elle ne cherche pas à dissimuler sous beaucoup de voiles⁶⁵⁴ ».

D'autres documents de sa collection évoquent encore certains scandales liés aux mœurs de l'époque. On trouve par exemple la reproduction d'un dessin qui représente Colette Willy en répétition aux côtés de sa partenaire Mathilde de Morny, accompagné d'un titre et d'une légende : « L'ex-marquise de Belbeuf joue la pantomime », et « Claudine en ménage⁶⁵⁵ ». Mathilde de Morny a divorcé en 1903 du marquis de Belbeuf Jacques Godart, et affiche désormais ouvertement sa préférence sexuelle pour les femmes. Les deux font partie d'un club féminin situé avenue de Victor Hugo où le travestissement est de mise. Cette liaison entre Colette et la nièce de Napoléon III défraie la chronique parisienne. Sous les conseils de son amie écrivain, Mathilde de Morny présente au directeur du Moulin Rouge une pantomime intitulée *Rêve d'Égypte*, qu'elle a signée Yssim, anagramme de son surnom Missy. La pantomime y est acceptée. Mais l'affiche publicitaire est ornée des armes de Morny, ce que les bonapartistes n'apprécient point. La première est accueillie sous les huées du public. Le lendemain, le Préfet de police Louis Lépine annonce l'interdiction des représentations. Finalement, Georges Wague remplace Mathilde de Morny, et le titre est changé : *Rêve d'Égypte* devient *Songe d'Orient*. À côté de l'illustration qui représente le couple féminin en répétition, Farina a écrit cette célèbre citation des *Catilinaires* de Cicéron : « O tempora ! O mores ! ». Bien évidemment, nous ne sommes pas en mesure de déterminer s'il était réellement hostile à ce type de manifestations assumées de la part d'un couple homosexuel, ou s'il s'agit d'une remarque plus bienveillante, dans laquelle il s'amuse à refléter le discours de l'époque.

Certains arguments de pantomimes que notre mime a conservés montrent aussi la pauvreté dans laquelle le genre a parfois pu tomber, lorsqu'il se contente d'une simpliste mise

653 CFM (2), p. 200.

654 CFM (5), p. 5.

655 CFM (2), p. 182.

en scène de l'éternel trio amoureux. Citons l'argument de *Scandale mondain*, pièce mimée de Camille de Morlhon dont Paul Fauchey a composé la musique, représentée sur la scène du Casino de Paris (à côté des auteurs, le programme précise « déshabillés de Ney Sœurs ») :

Intérieur mondain et très aisé. Elle, jeune femme fort élégante ; Lui, politicien à ses débuts, doit présider un banquet et prononcer un discours à l'occasion duquel il compte obtenir le ruban rouge. Sa femme, sûre que ce banquet le tiendra longtemps éloigné du logis, a prévenu en hâte son amant et une lettre de ce dernier arrive fort à propos, pendant que Lui répète, avec de grands gestes, son discours devant la glace de son cabinet de travail. Après un moment d'hésitation, et tandis que la camériste veille, l'œil collé à la serrure de la porte de son maître, elle écrit rapidement quelques mots pour donner rendez-vous à l'Autre à 10h. Le mari rentre au moment où la bonne emporte la lettre qu'elle est chargée de remettre en mains propres. Surpris, il interroge sa femme, mais celle-ci payant d'audace, après avoir évoqué un amoureux soi-disant imaginaire, rassure son mari en lui disant qu'elle a écrit tout bonnement à son couturier. Lui, très confiant, amoureux fou de sa femme, incapable du moindre soupçon, la taquine d'abord un peu, en lui faisant croire qu'il ne paiera pas la note, puis passant à un autre ordre d'idées plus sérieux, il montre à sa femme son discours qu'il répète devant elle. Celle-ci, émerveillée, l'embrasse en le félicitant et le décore à l'avance. Mais l'heure avance, il faut qu'il parte. Un moment, en regardant sa femme, si tentante et si jolie, il a comme une vague envie de rester mais... il part avec la photographie de sa femme. Restée seule après quelques gestes de coquetterie, l'Autre qui n'attendait plus qu'un signal convenu d'avance, arrive bientôt. Ce sont des gamineries délicieuses qui précèdent de grands enlacements, et après quelques hésitations causées par le remords, la crainte peut-être, elle se laisse griser par les caresses folles de son amant qui ne tarde pas à l'entraîner dans la chambre à coucher. Des heures se sont écoulées. Lui qui ne devait rentrer qu'à quatre heures du matin, revient à deux heures, un peu gris, ravi de sa soirée. Il trouve la femme de chambre occupée à servir une collation qu'il croit être préparée pour lui. La camériste, épouvantée de ce retour imprévu, fait tous ses efforts pour l'empêcher de rentrer dans la chambre à coucher, mais elle se heurte à un entêtement de pochard qui veut à toutes forces rejoindre sa femme... La femme de chambre renvoyée, il trouve le chapeau, le pardessus de l'Autre. Sa griserie commence à se dissiper... il a peur de comprendre... le doute l'envahit... ses yeux tombent sur le buvard... il le prend, le plante devant une glace et lit... une certitude le saisit... il est horriblement angoissé... Ses mains trouvent le revolver... il hésite... il a peur de lui-même... Enfin, d'un geste de brute, complètement dégrisé, il pénètre dans la chambre⁶⁵⁶...

Parmi les articles de presse que Farina a conservés et qui présentent les pantomimes jouées dans les théâtres de son époque, on ne trouvera donc pas uniquement des commentaires positifs. Citons un article de G. Davin de Champclos paru le 3 septembre 1909 :

La Belle Mexicaine. J'ai totalement oublié de vous parler de la pièce elle-même et je ne vous en dirais certes point un mot, si un directeur avisé n'avait fait imprimer, en tête du luxueux programme de la soirée, "l'argument", autrement dit : l'explication de *La Belle Mexicaine*. Je ne vous en dirais pas un mot, car – je crois l'avoir avoué déjà – je ne fiche goutte aux pantomimes, mimodrames et autres romances sans paroles.

656 CFM (2), p. 203.

C'est, hélas ! - j'en ai d'autres, heureusement, pour me consoler – un sens qui me manque. C'est avec le même ahurissement attendri que j'écoute Sada Yacco miauler des japonaiseries tragiques et que je regarde Thalès roulant à Carmencita des prunelles de langouste en mal d'amour... On ne se refait pas⁶⁵⁷.

Et dans un article de Raoul Brunel paru dans *L'Œuvre* du 10 mars 1921, le plus grand succès de la scène mimique de la fin du XIX^e siècle, *'Chand d'habits* de Catulle Mendès, pantomime dans laquelle Farina est si fier de jouer aux côtés de Séverin, est ainsi qualifié : « vraiment un peu élémentaire dans sa naïveté mélodramatique⁶⁵⁸ ». Notre mime ne constitue pas sa collection dans le but de prouver que son art rencontre un succès à toute épreuve.

Une documentation inégale

Farina a beau conserver un grand nombre de sources sur les spectacles de pantomime de son époque, y compris celles qui ne la mettent pas la plus en valeur, cette documentation est loin d'être exhaustive. Au sujet de certains spectacles, il se contente d'une simple illustration de presse, qui ne délivre aucune indication précise sur le contenu de la pièce. C'est par exemple le cas pour les pantomimes *Pousse-Cailloux* et *Don-Juan*, que Séverin joue respectivement à l'Olympia en 1903 et aux Folies Bergère en 1904⁶⁵⁹ ; ou encore pour la pantomime *Tanagra*, jouée par Paul Franck et Cléo de Mérode⁶⁶⁰ aux Mathurins en 1904⁶⁶¹.

Pour d'autres spectacles, en revanche, il cherche à regrouper plusieurs types de sources, afin de conserver le plus d'informations possibles à leur sujet. Lorsque Jules Claretie crée sa pièce *Deburau* à la Comédie-Française en 1912, l'événement est de taille : même s'il n'a pas écrit une pantomime mais une pièce en prose, l'auteur fait bien entrer le plus célèbre des mimes dans le théâtre le plus prestigieux de France. L'œuvre est consacrée aux derniers instants de Jean-Gaspard Deburau, lorsqu'affaibli par la maladie, il décide de transmettre les secrets de son art à son fils Charles. Certes, il s'agit d'une représentation exceptionnelle,

657 CFM (4), p. 135 : article de provenance inconnue.

658 CFM (17), p. [43].

659 CFM (1), p. 66 ; CFM (2), p. 127 et 129.

660 Danseuse française, issue de la famille princière belge du même nom (1875-1966). Formée à l'école de l'Opéra de Paris, elle rencontra un grand succès lors de l'Exposition universelle de 1900 avec ses « danses cambodgiennes ». Elle posa pour de nombreux peintres et sculpteurs, tels Alexandre Falguière, Degas ou Toulouse-Lautrec, et pour des photographes comme Paul Nadar, Léopold Reutlinger ou Henri Manuel. Elle apparut dans plusieurs pantomimes-ballets, comme *Lorenza*, aux Folies Bergère. Elle a écrit son autobiographie : *Le Ballet de ma vie*, Paris, P. Horay, 1955. Christian Corvisier lui a consacré un ouvrage : *Cléo de Mérode et la photographie : la première icône moderne*, Paris, Éd. du Patrimoine, 2007.

661 CFM (2), p. 128.

donnée un dimanche en matinée, au profit de l'Association des Artistes dramatiques. En outre, l'auteur a dû longtemps batailler avec l'administration du théâtre pour que sa pièce en un acte y soit acceptée. Cependant, l'épisode marque une étape importante pour la vulgarisation de l'histoire de la pantomime auprès du grand public. Farina possède le programme intégral du spectacle, ainsi que trois articles de presse, largement illustrés. L'un d'eux contient même le texte intégral de la pièce⁶⁶². Parmi ces documents, notre mime a encore inséré une lettre que lui a adressée l'un des acteurs de *Deburau*, M. de Féraudy, pour lui demander des renseignements sur l'ancien administrateur du journal *Le Gaulois*.

Enfin, au sujet de spectacles comme '*Chand d'habits*', qui sont à la fois des succès ayant marqué l'histoire de la pantomime et des moments forts dans sa propre carrière, on trouve une documentation très riche, retraçant toute l'histoire des créations et des reprises successives. En 1920, notre mime reprend le rôle du Marchand d'habits dans la pièce éponyme de Catulle Mendès. Mais déjà auparavant, il semble s'être bien renseigné. Son professeur Lucien Gothi lui écrit ces mots le 30 mai 1906 : « quant à votre aimable lettre, elle me prouve que vous êtes plus documenté que le maître Mendès au sujet de '*Chand d'habits*'⁶⁶³ ». Car pour écrire sa pièce, Catulle Mendès a retravaillé un livret antérieur : celui de la pantomime *Marrchand d'habits*, conçue par Antoine-Emmanuel Cot d'Ordan⁶⁶⁴ et représentée en 1842 sur la scène des Funambules, avec Jean-Gaspard Deburau dans le rôle de Pierrot. Achievé en 1896, le livret de Mendès apporte des changements notables et fait évoluer la farce d'origine vers une tragédie influencée par les mouvements symboliste et décadent de la fin du XIX^e siècle⁶⁶⁵. Dans sa collection, Farina consacre une liasse entière à cette pantomime. Elle débute par une fiche récapitulative sur laquelle il établit la liste de chaque représentation des différentes versions :

*'Chand d'habits ! D'après un compte-rendu feuilleton de [Théophile] Gautier sur Marchand d'habits*⁶⁶⁶ [sic, pour *Marrchand d'habits*] de Cot d'Ordan au Théâtre des Funambules en 1842 – avec Gaspard Deburau – Pierrot – Laurent aîné – le marchand d'habits – Deburau déjà très souffrant a été forcé d'abandonner après 7 représentations.

662 CFM (5), p. 81, 83, 85, 86, 87, 89, 90 à 97, et 98 à 100.

663 CFM (2), p. 185.

664 Dramaturge et administrateur du Théâtre des Funambules aux côtés des Bertrand à partir de 1837, Cot d'Ordan avait écrit le livret de cette pantomime en douze tableaux dix ans avant sa création, en 1832.

665 Cf. Frédérique Lansac, « '*Chand d'habits ! De 1832 à 1922, une pantomime spectrale ?* », dans *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors texte*, ouvrage collectif paru sous la direction d'Arnaud Rykner, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

666 En septembre 1842, dans *La Revue de Paris*, Théophile Gautier a publié le compte-rendu d'une représentation de *Marrchand d'habits* à laquelle il a assisté au Théâtre des Funambules. Ce texte intitulé « Shakespeare aux Funambules » – Gautier y compare Pierrot à Hamlet – est repris dans ses *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique* (Paris, G. Charpentier, 1883). C'est grâce à ce compte-rendu que Charles Bridault puis Catulle Mendès ont pu réadapter le livret initial de Cot d'Ordan qui avait disparu.

Repris au Théâtre des Folies-Nouvelles⁶⁶⁷ le 14 mars 1856⁶⁶⁸ sous le titre de *Mort et Remords*⁶⁶⁹ de Charles Bridault et Paul Legrand – avec Paul Legrand – Pierrot – Cossart – le marchand d'habits [...]. Musique de Jules Boverly. Plus heureux [*sic*] qu'aux Funambules, elle obtint un succès énorme, en grande part dû à l'auteur acteur (Paul Legrand), pénétré du sujet qu'en 1896 Catulle Mendès devait à son tour exploiter sur la scène du Théâtre Salon⁶⁷⁰. [...] En 1896 par Catulle Mendès sous le titre de *'Chand d'habits* musique de Jules Bouval au Théâtre Salon (Grand Guignol) avec Séverin – Pierrot – Desfontaines – le marchand d'habits – Paul Franck – le vicomte – etc, etc. La même année aux Folies Bergère – avec Séverin – Pierrot – Nerey (Desfontaines) le marchand d'habits – Mlle Chasles (de l'Opéra) – Musidora – Eugénio – le vicomte. En 1899 au Théâtre des Funambules de Séverin⁶⁷¹ avec Séverin – Pierrot – Jablin – le marchand d'habits – Mlle Rivolota – Musidora. En 1907 aux Folies Bergère avec Séverin – Pierrot – Volbert – le marchand d'habits. En 1920 à l'Olympia avec Séverin – Pierrot – Farina – le marchand d'habits – Dalio – le vicomte etc. etc. En mars 1921 au Théâtre des Champs-Élysées avec Séverin, Desfontaines, Jasmine. En mars 1922 au Théâtre de la Gaîté avec Séverin, Volbert, Jasmine.”

Suivent de nombreux documents : une reproduction de l'affiche dessinée par Charles Léandre lors de la création de la pantomime de Catulle Mendès en 1896, un dessin réalisé la même année par l'acteur, poète et chansonnier Paul Clérouc⁶⁷², alors jeune lycéen, pendant une représentation aux Folies Bergère, deux programmes des Folies Bergère datés de 1896 et 1907, des reproductions de photographies représentant Catulle Mendès ainsi que le compositeur Jules Bouval, deux articles de Catulle Mendès parus en 1907 dans *Le Journal*, un portrait en photogravure du comédien Henri Desfontaines, un article de Max Viterbo décrivant la genèse de l'œuvre de Catulle Mendès, daté de février 1920, une illustration de presse représentant une scène de *'Chand d'habits* lors de sa reprise au Théâtre des Champs-Élysées en 1921, des reproductions de photographies représentant Jasmine puis Desfontaines et Séverin, et enfin, deux articles de presse parus le 10 mars 1921 dans *Comœdia*, signés Fernand Gregh et Louis Laloy, qui reproduisent plusieurs portraits de Jasmine, Séverin et Desfontaines⁶⁷³. Parmi les documents iconographiques de grand format, aujourd'hui classés à part, on trouve encore une lithographie de Charles Léandre représentant Séverin en Pierrot au moment de sa pendaison dans la même pièce⁶⁷⁴.

667 Théâtre Déjazet.

668 Selon Frédérique Lansac, la création de la version de Bridault aux Folies Nouvelles date en fait de 1853.

669 Le titre complet est *Mort et remords ou les inconvénients d'assassiner un marchand d'habits grêlé*.

670 Théâtre créé en 1895 au 7 cité Chaptal, dans le 9ème arrondissement. En 1897, il devient le Grand Guignol.

Depuis 2004, la salle est le siège de l'International Visual Theatre.

671 En 1898, Séverin a ouvert un Nouveau théâtre des Funambule, qui connut une existence éphémère.

672 (1885-1959).

673 CFM (17), p. [2], [3], [17], [18], [19], [20], [27], [30], [33] et [47].

674 Collection Farina iconographie 96.

Précisons pour finir que Farina n'a pas collecté des documents au sujet des seuls spectacles de pantomime, mais au sujet de tout événement culturel ayant trait à son art. Ainsi, plusieurs articles concernent ainsi des conférences tenues dans différents théâtres, le plus souvent par Félix Galipaux. À deux reprises, le dramaturge et romancier organise des matinées intitulées « La Mimique au Théâtre » : d'abord au Théâtre du Gymnase le 30 avril 1910⁶⁷⁵, puis à l'Athénée le 22 mai 1923⁶⁷⁶. Il y retrace l'histoire de la pantomime depuis l'Antiquité, puis y présente le « monomime » qu'il avait créé à la Bodinière à l'époque du Cercle Funambulesque, intitulé *Pour une bouffée de tabac*⁶⁷⁷.

Le cirque

Farina s'intéresse de très près au monde du cirque. D'abord, il s'agit d'un lieu propice à accueillir des spectacles de pantomime : dans les années 1900, Lucien Gothi incite fortement notre mime à en étudier tous les débouchés possibles pour sa carrière⁶⁷⁸. Le cirque représente aussi un univers culturel très proche de son art, de ses origines populaires et acrobatiques : rappelons que le Théâtre des Funambules était à l'origine destiné aux acrobates et aux danseurs de corde, et qu'à son ouverture en 1816, il obtenait un privilège pour la « pantomime sautante », c'est-à-dire pour des spectacles où les mimes faisaient leur apparition sur scène à grand renfort de sauts et de culbutes⁶⁷⁹ ; les « vaudevilles mimés⁶⁸⁰ », selon l'expression de Frédérique Lansac, n'y feront leur apparition que dans les années 1830-1840. Par ailleurs, l'entourage de Farina a sans doute renforcé cet intérêt : son ami d'enfance Edmond Heuzé consacre une grande partie de sa peinture à des représentations de clowns et d'autres artistes du cirque⁶⁸¹. Ensemble, durant les années 1923 et 1924, ils fréquentent régulièrement les soirées du Cirque Médrano, aux côtés de Louis Merlin et de Pierre Mac Orlan. Farina a conservé plusieurs programmes de ces soirées. Deux sont illustrés par Heuzé : l'un est daté du

675 CFM (9), p. 77 : article signé A. P. paru le 1er mai 1910 dans *Comœdia*.

676 CM (14), p. 4 : article signé R. de T. paru le 23 mai 1923 dans *Comœdia*.

677 Créé en 1890, ce monomime fit l'objet d'une publication photographique dans *Le Figaro illustré* de juin 1890.

678 CFM (2), p. 182, 185 et 188.

679 Jean-Gaspard Deburau y débute d'ailleurs comme acrobate, même s'il revêt le costume de Pierrot dès 1819.

680 Frédérique Lansac, « *Chand d'habits ! De 1832 à 1922, une pantomime spectrale ?* », dans *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, ouvrage collectif paru sous la direction d'Arnaud Rykner, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p.51.

681 Les archives de Farina contiennent deux cartons d'invitation à des vernissages d'expositions d'Edmond Heuzé entièrement consacrées au cirque, aux Galeries Chéron en décembre 1923 puis en novembre 1924 : CFM (13), p. 96 et 97.

29 décembre 1924, et l'autre, non daté, concerne les numéros donnés à l'occasion d'une soirée caritative au bénéfice de l'Œuvre des amis des hôpitaux d'enfants⁶⁸². On trouve aussi des programmes du Cirque d'Hiver, plus anciens. Certains d'entre eux annoncent des pantomimes : le 9 avril 1904, une « pantomime militaire et comique en trois tableaux », *Pierrot aux Chasseurs d'Afrique*, et le 3 février 1907, *Pierrot-Apache*⁶⁸³. D'autres en revanche ne concernent que des numéros typiquement circassiens : acrobatie, jonglage, numéros équestres, entrées comiques, numéros de clowns, dressage d'animaux⁶⁸⁴... Certains articles de presse, eux aussi, concernent des représentations de pantomimes dans des cirques. Un article anonyme, paru dans *Comœdia* le 23 mars 1923, évoque *L'Ours et la Sentinelle*, pantomime que donnent les frères Fratellini à Médrano⁶⁸⁵. Un autre article du *Carnet de la Semaine*, paru le 1er juillet de la même année, commente une représentation des *Tribulations d'un tailleur*, une pantomime que Jean-Gaspard Debureau avait jouée aux Funambules et que les Fratellini ont adaptée :

Albert est un énorme tonnelier, haut en couleurs et fort en voix, dont le fils, naïf et farceur – Francois, en serre-tête blanc, a fait revivre pour nous le Pierrot de la comédie italienne – joue les tours les plus pendables au tailleur venu prendre une commande. Paul a créé une silhouette extrêmement pittoresque de ce tailleur, dont le nez et la barbiche pointent vers le ciel, et qui marche, boitillant, s'appuyant sur un jonc. Un singe, d'une agilité incroyable, dont le refuge est un tonneau, est l'auteur de toutes ces « tribulations ». Et ce sont dans la piste des poursuites endiablées, des colères, des rires, des exclamations, des coups, des chutes. Par le pittoresque des personnages, le thème naïf de l'action, le nombre et la violence des coups, c'est une pantomime réellement « funambulesque » au sens propre du mot, que les Fratellini ont recréée pour nous⁶⁸⁶.

Les Fratellini reprendront cette pantomime au Cirque d'Hiver, en novembre 1925⁶⁸⁷. Le même journaliste appelle ensuite de ses vœux la réapparition plus fréquente de pièces mimées sur les scènes des cirques français :

Dans les cirques, autrefois, la seconde partie était toujours occupée par une pantomime à grand spectacle. Il n'est plus maintenant, croyons-nous, que le cirque Albert Rancy, en province, qui ait gardé cette tradition. Au Nouveau Cirque : *La Chasse à courre*, *Coco*, *Pierrot aux Enfers* ; au Cirque d'Hiver : *Pierrot soldat*, *Tous Auvergnats*, étaient des triomphes. Les cirques allemands, particulièrement,

682 CFM (13), p. 84-85, et 92.

683 CFM (13), p. 165 et 172.

684 CFM (13), p. 169-170.

685 CFM (13), p. 122.

686 CFM (13), p. 89.

687 CFM (15), p. 101: article signé Gustave Fréjaville tiré du *Comœdia* du 26 novembre 1925.

déployaient un luxe considérable, et la pantomime de *La Guerre de 70* chez Busch⁶⁸⁸, est restée célèbre. Détail assez curieux, l'un des protagonistes de cette pantomime était un bon Français, engagé alors en Allemagne : Lucien Godart, le « gentleman furieux » de Médrano, cet Auguste en habit qui, après les chutes les plus grotesques comme après les culbutes les plus éblouissantes, conserve la même impeccable correction. Nous avons dû, cette année, aux Fratellini de voir deux pantomimes à Médrano : *Les Tribulations d'un tailleur* et l'inoubliable *L'Ours et la sentinelle*. *Le Carnet* parlait récemment de la renaissance du mime au théâtre. Il est à croire que, avec le succès actuel du music-hall, le directeur avisé sera celui qui, le premier, renouera la tradition des grandes pantomimes dans l'ambiance accueillante du cirque⁶⁸⁹.

C'est encore le discours que tient Louis Merlin, un proche de Farina, dans un numéro de *La Rampe* en 1923. Il analyse aussi les liens qui unissent tradition et invention dans le processus de création chez les clowns⁶⁹⁰ :

Vous croyez souvent que les situations comiques d'un sketch de clown, les mots qui déchaînent votre rire sont des trouvailles spontanées des grotesques qui vous amusent. Or, les entrées que la plupart des clowns nous présentent, sont tirées d'un petit livre de « classiques » que les anciens transmettent aux jeunes pour former une chaîne ininterrompue d'observation bouffonne et de saine gaîté : les cordes du rire n'ont pas changé depuis Gaultier-Garguille⁶⁹¹. La façon de les interpréter, même, reste immuable jusqu'au jour où un clown intelligent et travailleur ajoute une ingénieuse trouvaille. De nombreux imitateurs moins inventifs le suivent : une nouvelle tradition s'est établie. C'est ainsi que nous voyons se former chaque jour « la tradition » grâce à quelques créateurs : il y a eu Footit ; nous avons eu, voici deux ans, au Cirque de Paris, les frères Miehe, de très puissants clowns danois, et nous avons les Fratellini. Et dans ce métier, où ni la propriété artistique ni les droits d'auteur ne peuvent exister, les imitateurs ne se font pas faute de copier servilement les gestes, les mots, les accessoires qu'ont inventés d'autres qu'eux. On peut actuellement démêler plusieurs tendances. La tendance au nombre : les clowns se sont aperçu qu'une des forces des Miehe et des Fratellini était d'être trois : et à la réouverture du Cirque de Paris, nous avons vu Cyrillo avec Coco et Charley. La farce devient moins grossière, et il arrive que le clown soit bafoué : regardez Porto et Chocolat, le clown s'est rougi le nez, et l'Auguste, avec son énorme front, paraît intelligent et fin. Il y a enfin un effort très intéressant pour alléger les entrées de « parlés » trop longs et de jeux de mots vieilliss. Le clown est surtout drôle, et il atteint à la puissance quand il ne parle pas, et qu'il mime. Les Fratellini présentent plusieurs scènes sans une parole : *Les Tribulations d'un tailleur*, *Le Trombone*, la parodie d'un numéro d'acrobates, *Mains à mains*, *La Musique*. Ils y sont inégalables. Et cela permet d'espérer un cirque où nous verrions de vraies pantomimes. La piste s'y prête merveilleusement, puisque, sans décors, elle devient, par l'effet de notre désir, la forêt ou l'océan, la maison ou le jardin, ou qu'elle reste à notre gré, avec sa toile de fond de spectateurs, cette atmosphère irréaliste et attachante qui n'appartient qu'au cirque. Cela permettrait d'utiliser les talents de mime de tous les clowns⁶⁹².

688 Cirque fondé par le maître-écuyer Paul Busch à Berlin en 1895. Paul Busch racheta aussi deux autres cirques à Hambourg et à Breslau.

689 CFM (13), p. 89.

690 CFM (13), p. 98.

691 Sur Gaultier-Garguille : voir p. 204-205.

692 CFM (13), p. 98.

Cette importance de la tradition, Pierre Mac Orlan la souligne encore à plusieurs reprises, comme dans l'article qu'il fait paraître le 16 juin 1923 dans *Les Nouvelles littéraires*, où il décrit l'ambiance si particulière qui se dégage d'un cirque pendant une répétition :

J'aime le cirque à onze heures du matin avec sa salle déserte qui sent la sacristie et sa lumière grise de place publique dans le brouillard. C'est l'heure où les personnages flamboyants du soir répètent leur « numéro ». [...] La tribune de l'orchestre semble tellement vide... qu'une pierre jetée pourrait dégager une sonorité de cataclysme. [...] Depuis Antoinette et Grock jusqu'aux Fratellini, en passant par Ilès et Antonio, Dario et Ceratto, Footit et Chocolat, etc. – je ne cite que ceux que je connais – les traditions se sont perpétuées, légèrement modifiées par la personnalité de chacun. Aucun acteur plus que le clown n'est lié aussi étroitement au respect de la tradition⁶⁹³.

C'est ce respect qui, véritablement, assure aux Fratellini leur succès, selon un chroniqueur du *Carnet de la Semaine* :

La vogue dont a joui le cirque, cette saison, compte très certainement parmi ses meilleurs artisans les Fratellini [...]. Ces artistes de tradition, ont l'amour de leur métier et le respect de leurs aînés. On leur doit d'avoir remis à la piste de vieilles scènes que bien peu connaissent, et nous leur devons, cette semaine, la résurrection des clowns en maillot⁶⁹⁴.

Le poids de cette tradition interne au monde du cirque explique encore le scepticisme de certains face aux volontés d'y introduire des influences artistiques étrangères, afin de « moderniser » l'art des clowns :

La littérature au cirque ? Notre confrère, M. Gabriel Reuillard, de *Paris Soir*, a bien voulu nous poser cette question : « Croyez-vous qu'on ne pourrait pas tenter de renouveler l'art des clowns en demandant à des écrivains qualifiés par le modernisme de leurs œuvres de composer des espèces de sketches à l'usage d'Auguste, de M. Loyal et de leurs comparses ? Ne pensez-vous pas qu'il y a dans cette idée, l'embryon d'un art de demain ? » [...] Sur le résultat que pourraient donner de telles initiatives, il convient de se montrer extrêmement réservé. L'art des clowns est fait d'ingénuité, d'observation directe, de pratique professionnelle, de traditions. Si les littérateurs s'en mêlent, ce sera tout autre chose et on peut tout craindre, à moins que les auteurs choisis soient eux-mêmes dans le secret de leur cœur, de véritables clowns, avec toute la spontanéité subtile, toute l'innocence d'esprit, toute la fraîcheur de vision que ce terme suppose. Mais s'il s'agit de faire jouer par des clowns des productions littéraires d'une forme plus ou moins fantaisiste, à prétentions esthétiques ou philosophiques, méfions-nous grandement. Il arrivera, en mettant les choses au mieux, ce qui arriva à la pantomime quand un homme de lettres, Champfleury, voulut se mêler d'écrire des canevas pour

693 CFM (13), p. 121.

694 CFM (13), p. 89 : article anonyme paru le 1er juillet 1923.

Charles Deburau : une froide tristesse se dégageait de ces compositions trop concertées et l'art de la pantomime n'en tira aucun avantage⁶⁹⁵. Mais on peut toujours essayer, ne fût-ce que pour apprendre aux littérateurs combien il est plus difficile d'être clown⁶⁹⁶ !

Cette idée rappelle une expérience déjà tentée à la fin du XIX^e siècle avec les frères Hanlon-Lees⁶⁹⁷, célèbres acrobates anglais :

Leur nouvelle célébrité leur vaut une attention nouvelle, et des offres de nombreux théâtres parisiens, dont le Théâtre des Variétés, qui leur propose de créer une pièce avec deux auteurs de vaudeville, Ernest Blum et Raoul Toché. La collaboration devait rencontrer des difficultés. Les Hanlon n'ont alors aucune habitude de la collaboration avec des écrivains : la plupart de leurs pantomimes avaient été adaptées d'œuvres préexistantes (celles des Deburau en particulier), ou construites à partir d'improvisations, de réglages et d'expérimentations. De leur côté, Blum et Toché, vaudevillistes accomplis et auteurs à succès, n'avaient jamais travaillé pour la pantomime⁶⁹⁸.

Dans une allocution qu'il a prononcée au Cirque Médrano et que Léon Baranger a reportée par écrit⁶⁹⁹, Edmond Heuzé nous montre à son tour combien le cirque fonctionne de manière autonome, ce qui rend difficile la tâche de ceux qui veulent s'en inspirer pour leur propre pratique artistique :

Permettez également que je vous dise – oh ! très brièvement – comment j'ai osé envisager le cirque après ceux, grands ou célèbres, qui m'ont précédé, et dont les noms vous sont pour le moins aussi familiers qu'à moi. Ce n'est rien dire que parler du côté humain des choses. Toulouse-Lautrec a pris un côté humain du cirque ; Ibels également, W, Y, Z, de même. Et moi aussi, naturellement. Mais j'ai essayé de faire vivre cette humanité uniquement *dans* son milieu et *de* son milieu. À vous de voir, non si j'ai réussi, mais si mes intentions sont perceptibles. Au fond, il est très inquiétant, chaque fois que l'on serre de près cette question, de constater combien peu nous connaissons d'*œuvres d'art* purement inspirées du cirque. Je l'entends aussi bien de la littérature que de la peinture. Voyez la grande vogue du cirque, il y a de trente à quarante ans. Les artistes se sont rués vers la piste pour en tirer leur nourriture, spirituelle ou temporelle. Ils n'en ont rapporté que des reliefs : de l'anecdote. C'est que le cirque est rond, fermé : *il ne livre pas*⁷⁰⁰.

695 Cet avis n'est pas unanime. Frédérique Lansac, dans le chapitre qu'il a consacré à la postérité de la pantomime *Marrchand d'habits*, estime que Jules Champfleury était en avance sur son temps, ou, plus exactement, sur la faveur du public : en proposant des pantomimes beaucoup plus macabres, il créait des pièces plus réalistes et plus sérieuses, dont les enjeux métaphysiques sauvaient le mime de la « frivolité » dans laquelle le vaudeville l'avait plongé aux Funambules (Frédérique Lansac, « *'Chand d'habits ! De 1832 à 1922, une pantomime spectrale?* », dans *Pantomime et Théâtre du corps*, *op. cit.*, p.53-54).

696 CFM (13), p. 115-115 bis : article d'Yvon Novy paru le 3 novembre 1923 dans *Comœdia*.

697 Sur les Hanlon-Lees : voir note 18 p. 11.

698 Mark Cosdon, « *Le voyage en Suisse* des frères Hanlon : performances de comédiens et comédie de la performance », dans *Pantomime et théâtre du corps*, *op. cit.*, p. 103-104.

699 Farina en possède le manuscrit : CFM (13), p. 134 à 139.

700 CFM (13), p. 134 à 139 : manuscrit autographe de Léon Baranger. C'est lui qui souligne.

Selon Heuzé, il est donc tout autant difficile, pour ne pas dire impossible, d'influencer les circassiens par des propositions artistiques « exogènes » :

À notre époque, de plus grande finesse intellectuelle, les artistes ont cru pouvoir se rendre utiles au peuple de la piste, en lui apportant des idées, des sujets, des scénarios. L'entreprise se présentait favorablement à une génération riche, selon l'expression de Gus Bofa⁷⁰¹, en clowns cérébraux. Le plus remarquable peut-être de ces derniers vient de reconnaître à la fois que l'esthétique du cirque est primaire et que par la même elle lui est étrangère⁷⁰². À côté de ce cascadeur (pardonnez-moi cette expression technique), le plus cérébral sans doute de nos porteurs décide que les mots ne valent point au cirque⁷⁰³. Cette collaboration pourrait revêtir une double forme :

- ou bien les artistes du cirque recevraient, suivant l'heureuse idée encore de Gus Bofa, la critique attentive des clowns intellectuels
- ou bien lesdits intellectuels fourniraient les clowns de matière jouable sans l'enserrer trop étroitement dans un vocabulaire impropre à la piste.

Ne serait-ce pas là une heureuse application de la règle : « suggérer, non dire » ? Pierre Mac Orlan agit de la sorte, le jour que devant moi il conseilla aux Fratellini de faire du jazz. Le gros succès actuel de ces clowns est assuré par un numéro musical qui ne peut pas être du jazz pour des raisons ethniques ou techniques, mais qui en donne l'illusion assimilable au public fidèle. Voilà un exemple de réduction au plus petit (ou au plus gros) dénominateur commun, et ce n'est pas si mal réussi. Pourquoi Mac Orlan s'est-il retiré après ce notable succès ? Je crois qu'il a senti, comme tous ceux qui approchent le cirque, que la piste, ronde et fermée, est aussi rebelle à recevoir qu'à donner. Les gens du cirque n'accueillent pas : ils prennent. Puisant sans fin dans la tradition inépuisable comme les trésors des contes orientaux, si bien qu'à chaque génération nouvelle ils apparaissent comme de merveilleux inventeurs, ils enrichissent leur trésor des trésors voisins pour revêtir les apparences momentanées. S'ils parodient un fait du jour, c'est en l'affublant de tous les moyens de leur tradition. S'ils paraissent renouveler cette tradition même, c'est parce qu'ils l'ont parée des dépouilles d'une tradition voisine : tréteaux de la foire, commedia dell'arte, pantomime enfin, qu'elle soit anglaise, italienne ou française⁷⁰⁴.

La collection de Farina illustre donc bien tous les débats qui sous-tendent les réflexions sur le cirque dans la première moitié du xx^e siècle.

De façon plus générale, cette collection reflète aussi certains événements artistiques qui ont marqué la période. En 1919, Farina peut assister à une représentation donnée par la fameuse troupe des Ballets russes, grâce à son ami E. Panne :

701 Pseudonyme de l'illustrateur et affichiste français Gustave Henri Émile Blanchot (1883-1968). Il a travaillé en tant qu'illustrateur, mais aussi en tant que chroniqueur, pour de nombreux journaux, parmi lesquels *Le Rire*, *Le Sourire*, *La Petite Semaine*, *La Baïonnette* ou encore *Le Crapouillot*. Gus Bofa a encore dessiné des costumes et des décors de théâtre.

702 Heuzé fait ici allusion à Jean Cocteau, comme il est indiqué dans la marge.

703 Heuzé fait ici allusion à Mac Orlan, comme il est indiqué dans la marge.

704 CFM (13), p. 134 à 139.

Cher Monsieur Farina, comme je n'irai pas aujourd'hui au ballet russe [*sic*], je vous envoie ma carte. Puisqu'elle est nominative, je crois que vous ou Cominetti pourrez peut-être passer avec. Venez de très bonne heure pour avoir une bonne place⁷⁰⁵.

Notre mime a fait relier ensemble plusieurs programmes des représentations successives de la troupe au Châtelet, et a intégré ces recueils à sa bibliothèque. Ils recouvrent une période allant de 1909 à 1925⁷⁰⁶. Certains d'entre eux lui ont été offerts par E. Panne :

Lundi dernier, je priai Cominetti de vous dire que j'ai acheté pour vous le programme des « Ballets russes » mais que je suis obligé de le garder chez moi pour deux semaines, ayant besoin d'écrire un grand article sur le ballet. Aussitôt cet article fini, je vous enverrai le programme⁷⁰⁷.

Dans la bibliothèque de Farina, ces programmes côtoient plusieurs articles consacrés aux figures les plus célèbres des Ballets russes, Vaslav Nijinski, Léon Bakst ou Serge de Diaghilev⁷⁰⁸.

Nous avons déjà évoqué le vif intérêt que portait notre mime au « laboratoire de théâtre pour l'affirmation et la défense d'œuvres modernes », fondé en 1919 par Édouard Autant et sa femme Louise Lara sous le nom d'Art et Action⁷⁰⁹. Farina possède en effet un numéro spécial de la revue franco-belge d'arts et de lettres *La Nervie*, paru en 1923, qui lui est consacré⁷¹⁰. Ce numéro de trente-deux pages contient l'intégralité des programmes des représentations données entre 1919 et 1922, et plusieurs textes de Fernand Divoire et d'Antoine Orliac présentant les activités du laboratoire. Il comporte de nombreuses illustrations : portraits de Louise Lara, de Fernand Divoire ou de Claude Autant-Lara, bois gravés illustrant les programmes de diverses représentations, comme *La Fanfare d'un jour de printemps* de Gils Garine ou *Le Partage de Midi* de Paul Claudel, reproductions de maquettes... On trouve ainsi la reproduction du « décor synthétique » prévu pour *La Science et l'inconnu*, une comédie futuriste de Luciano Folgore, puis celle de différents costumes conçus par Georges Valmier pour le *Don Juan et les quatre saisons* de Francesco Cangiullo, représenté lors des Soirées Futuristes d'Art et d'Action des 4 et 5 novembre 1922⁷¹¹. Mais Farina a aussi truffé la revue de très nombreux documents. Il s'est procuré plusieurs affiches du laboratoire, dont certaines sont

705 CFM (8), p. 4.

706 Rofa 237 : programmes de 1909 à 1912 ; Rofa 238 : programmes de 1912 à 1925.

707 CFM (8), p. 4 : lettre d'E. Panne datée du 30 mai 1919.

708 Rofa 238 : articles divers tirés de *Je sais tout*, *Art et Décoration*, *Comædia*, *Comædia illustré* ou *l'Éclaireur*.

709 Cf. supra p. 59-60.

710 CFM (13) : revue insérée entre les p. 4 et 5.

711 Costumes du Concierge, de la Prostituée, de la Petite pensionnaire, du Proxénète, et de l'Étranger.

imprimées sur des papiers spéciaux : papyrus, papier de soie, papier argenté vermiculé... Il possède même le tirage d'une photographie reproduite dans la revue, représentant une scène de l'adaptation de *La Danse macabre* que Carlos Larronde⁷¹² a montée au Théâtre de l'Odéon le 28 mars 1919. Il s'agit de la première création du Laboratoire en tant que Troupe Art et Action. Au dos de la photographie, l'inscription notée au crayon « 65 et 1 col. » nous indique qu'il s'agit du tirage ayant servi pour l'impression de la revue. Les éditeurs bruxellois de *La Nervie* ont sans doute rendu ce tirage aux membres d'Art et Action, car ces derniers conservaient avec grand soin leur propre documentation⁷¹³. Farina, dont la correspondance nous montre qu'il a rencontré Claude Autant-Lara en 1924⁷¹⁴, a donc peut-être obtenu cette photographie, ainsi que les autres documents qui concernent la troupe, des mains de la troupe du Laboratoire elle-même. On trouve enfin une petite publication formée de dix-sept feuillets reliés avec de la ficelle : sorte de manifeste du simultanésisme appliqué au théâtre, elle rend hommage à l'écrivain et poète Henri-Martin Barzun⁷¹⁵.

712 Écrivain, journaliste et poète, Carlos Larronde est l'un des pionniers du théâtre radiophonique. Il est le père du poète Olivier Larronde.

713 Cf. Michel Corvin, *Le Théâtre de recherche entre les deux-guerres : le Laboratoire Art et Action*, Lausanne, La Cité, [1976].

714 CFM (13) : lettre de Claude Autant-Lara datée du 12 juin 1924, conservée dans la revue *La Nervie* insérée entre les p. 4 et 5.

715 Henri-Martin Barzun (1881-1974) a résidé jusqu'en 1908 à l'Abbaye de Créteil, le phalanstère fondé à Créteil par l'écrivain Georges Duhamel et le poète Charles Vildrac en 1906. En 1911, il fonde la revue *Poème et drame*, dans laquelle il développe sa propre théorie du simultanésisme, reprenant le terme de Sonia et Robert Delaunay. Un an plus tard, il fonde le Club artistique de Passy aux côtés d'Apollinaire et de Sébastien Voirol, cercle qui est à l'origine du Laboratoire Art et Action.

Chapitre VI

Des personnalités variées

Des mimes

Tout au long de sa carrière, Farina a constitué une importante documentation sur les mimes les plus célèbres de son époque. Séverin (1863-1930) fait partie des mimes français les plus demandés à l'étranger. Sacré « Frédéric Lemaître du drame silencieux » par Catulle Mendès, l'auteur de la pantomime '*Chand d'habits* dont il créa le rôle de Pierrot en 1896, il entame à partir des années 1900 de nombreuses tournées qui le mènent jusqu'en Russie et en Amérique du Sud. Parmi les neuf articles de presse⁷¹⁶ que Farina a conservés à son sujet, certains annoncent son départ imminent. Celui que signe Édouard Beaudu dans *Comœdia* le 27 novembre 1908 est titré « Vers l'Amérique. Séverin s'embarque demain. » Il relate les précisions qu'a données le mime sur son engagement à l'occasion d'un interview :

Alors Séverin, profitant de ce que je reprenais ma respiration, laissa tomber ces mots :

– Mille dollars par semaine !

Mes sourcils s'agrandirent comme ceux de Pierrot, l'instant d'une forte surprise. [...]

– Mâtin ! Vous êtes engagé en Amérique ?

– Oui, à New York, pour trois mois, à de brillantes conditions comme vous le voyez. [...] Le directeur qui m'a engagé est sir William Morris, un être charmant et un habile manager en qui j'ai confiance absolue. Je dois jouer là-bas dans cinq théâtres, qui tous appartiennent à sir William Morris ; je débute à l'American-Theatre. Je jouerai *Conscience*, *Pierrot Don-Juan*, *Pousse-Caillou*...

– *Pousse-Caillou* ?

– Oui, une des vingt-cinq pantomimes dont je suis auteur, une de celles qui me plaît le plus parce que j'y porte l'uniforme du brave petit lignard français. [...]

– Au fait, patriote enragé, depuis quand êtes-vous de retour ?

– Depuis six jours à peine, et j'ai cependant hâte d'être sur la Touraine, à destination de New York. On m'a dit tant de bien des New Yorkais... [...]

Séverin me donne alors vingt autres détails sur son voyage. Il emmène avec lui sept mimes, et ses pièces seront montées là-bas avec grand luxe de décors et de figuration – il y aura jusqu'à cinquante ou soixante personnes en scène pour une

716 CFM (3), p. 17 à 20 et 26 bis ; CFM (8), p. 78 ; CFM (10), p. 117 et 132 ; CFM (15), p. 100 ; CFM (17), p. [49] et [52] ; CFM (18), article inséré dans le *Bulletin du Bicentenaire de Jean-Honoré Fragonard à Grasse, 1732-1932*, Cannes, Société Fragonard, 1933.

pantomime. Parmi ses compagnons de succès, notons Mlle Maya qui est son élève⁷¹⁷.

Ces trois pantomimes, *Conscience*, *Pierrot Don-Juan* et *Pousse-Caillou*, ont rencontré un certain succès sur les scènes françaises. Notre mime possède quelques illustrations qui en immortalisent plusieurs scènes. Deux illustrations de presse reproduisent des dessins du peintre David Ossipovitch Widhopff le représentant dans différentes scènes de *Conscience* à l'Olympia en 1902⁷¹⁸, une autre reproduit un dessin du même artiste où Séverin se trouve aux côtés de Louise Willy et Mme Lally un an plus tard, cette fois dans *Pousse-Caillou*, toujours à l'Olympia⁷¹⁹, et enfin, quatre illustrations de programme reproduisent des photographies de *Pierrot Don-Juan* aux Folies Bergère, en 1904⁷²⁰. Farina a lui-même effectué un portrait de Séverin dans *Conscience* (fig. 121)⁷²¹. Le dessin, réalisé à la mine de plomb et à l'aquarelle, est daté de 1931. Mais le plus grand succès de Séverin reste incontestablement la pantomime *'Chand d'habits*, qu'il reprend régulièrement durant toute sa carrière, notamment en 1920 à l'Olympia. Farina joue alors à ses côtés le rôle du Marchand d'habits. Fier de cette collaboration, notre mime a réalisé un petit montage composé d'une huile dessinant son aîné en Pierrot, et de deux tirages d'une photographie le représentant sur la même scène dans son costume du Marchand⁷²². Une partie importante de sa documentation est consacrée à cette reprise : on trouve plusieurs photographies, dont une qui le représente dans sa loge en train de se maquiller⁷²³. J. Hilly a aussi dessiné pour notre mime plusieurs portraits de Séverin à cette occasion⁷²⁴.

Il est intéressant de constater combien certains documents peuvent parfois donner eux-mêmes un nouveau cours à la démarche de notre collectionneur. En décembre 1920 paraît dans *Comœdia* un article signé A. d'Esparbès, intitulé « Au sujet d'une confusion. Séverin et Séverin-Mars » :

Ce dernier, fréquemment confondu avec son illustre homonyme, et gêné de recevoir force lettres destinées à Séverin, nous a priés de faire cesser cet état de choses.

- Eh oui ! nous dit-il, on me confond toujours avec le mime C. Séverin... et ça

717 CFM (3), p. 26 bis.

718 CFM (1), p. 20 et 21.

719 CFM (1), p. 66.

720 CFM (2), p. 127 et 129.

721 CFM (3), p. 17.

722 CFM (17), p. [11].

723 CFM (17), p. [21], [28] et [58].

724 CFM (17), p. [61] et [62] ; Collection Farina iconographie 126.

m'agace ! Je reçois des coupures de journaux qui lui sont destinées et l'on me déclare, la bouche en cœur, que je suis admirable dans les Pierrots. Il y a quelques temps, on affichait à Bordeaux un film que j'avais joué, et en grandes lettres, on pouvait lire : « Séverin-Mars, le célèbre mime, s'est surpassé, etc. ». Cela m'agace... et cela me flatte en même temps car Michel Mortier, il y a quelques années, me fit jouer au Théâtre des Capucines, aux côtés de Charlotte Wiehe⁷²⁵, une pantomime, *L'Homme aux poupées*, qui eut un tel succès que je la jouai pendant un an à Paris et au moins autant en province et à l'étranger. Et depuis ce temps, je n'ai jamais récidivé et je ne récidiverai plus ! Oui... cela me flatte, car Séverin exerce avec une grande maîtrise un art très pur, très noble, et plein de mystère... C'est donc un très grand honneur qu'on me fait ; malgré tout, cela m'agace⁷²⁶ !

Sans doute amusé par la situation (c'est aussi un cas de figure unique : le succès du mime est presque jaloué par le comédien !), Farina se met dès lors à collecter plusieurs lettres que Séverin-Mars a adressées à différents expéditeurs⁷²⁷. Il se les est procurées chez un marchand d'autographes, car l'une d'elle est cachetée d'un numéro de série et comporte la mention « acteur-auteur » au crayon, sous la signature du comédien. À côté de ces lettres, il a placé quelques lettres autographes du mime Séverin. Il en possédait déjà plusieurs dans ses archives, puisqu'il a collaboré avec lui à différentes reprises. Mais ces lettres sont toutes datées de l'année 1895, un an avant la création de *'Chand d'habits* qui le rendit célèbre. Bien qu'âgé d'une trentaine d'années, Séverin n'en est alors qu'à ses débuts. Ces témoignages sont donc sans doute très touchants pour Farina. Ils sont comme d'une lointaine époque. Citons le contenu d'une de ces lettres, adressée à un destinataire que nous n'avons malheureusement pas pu identifier :

Mon cher collaborateur, [...] vous me dites qu'un canard spécial de Rouen annonce mes débuts, il est mieux renseigné que moi. Monsieur Grégoire m'avait bien promis que je jouerai cet hiver à Rouen, mais il paraît que la chose est remise et je ne sais pas à quand. J'en suis navré car j'ai conservé de cette ville, un des bons souvenirs de ma vie d'artiste. Dites-moi. En sourdine, ne pourriez-vous me faire réclamer par des journaux de la ville, si vous avez des amis dans la presse rouennaise ? Vous me rendriez un grand service, car j'ai une grande envie de retourner à Rouen. Mais je vous prie que ceci soit strictement entre nous⁷²⁸.

Grâce à cette confusion, outre le fait qu'il se soit essayé un jour à la pantomime, Séverin-Mars devient donc un acteur auquel Farina s'intéresse : on trouve la reproduction d'une photographie le représentant dans le film *Le Cœur magnifique* en 1923, ainsi qu'un

725 Danseuse et chanteuse danoise (1865-1947). Elle reprit ce rôle, cette fois aux côtés de Georges Wague, quelques années plus tard au Cercle de l'Union Artistique, rue Boissy d'Anglas.

726 CFM (10), p. 117.

727 CFM (10), p. 121 à 124.

728 Lettre datée du 25 août 1895 : CFM (10), p. 124.

article anonyme consacré au film d'Abel Gance *La Roue*, lui aussi produit en 1923, dans lequel il joue le rôle de Sisif⁷²⁹.

Georges Wague (1874-1964) est l'autre mime français le plus célèbre à l'époque de Farina. Tout en suivant les cours du Conservatoire national supérieur en tant qu'auditeur libre, il commence par se produire dans des cafés et des cabarets, où il récite divers poèmes et chansons. Lors d'une soirée de *La Plume*⁷³⁰, au cours de laquelle il récite *Pierrot* de Verlaine, le chansonnier montmartrois Xavier Privas le repère et lui propose de s'associer avec lui⁷³¹. Les deux se lancent dans un spectacle inédit, les *Cantomimes*⁷³², qui rencontre un grand succès lors des soirées du Procope durant l'année 1894, puis à la Bodinière, et dans une Roulotte itinérante. Parallèlement, Georges Wague poursuit sa carrière de comédien aux côtés de metteurs en scène tels que Lugné-Poë, avec qui il joue des pièces d'Henri de Régnier, de Maurice Maeterlinck, d'Henrik Ibsen, d'August Strindberg ou de John Ford. Sur différentes scènes de music-halls, il paraît dans plusieurs mimodrames, où il délaisse le personnage du Pierrot traditionnel au profit de types plus modernes, et se fait souvent accompagner par des danseuses célèbres, comme Caroline Otero⁷³³ et Stacia Napierkowska⁷³⁴. Il se lie d'amitié avec Colette, et crée avec elle de nombreuses pièces mimées : *Rêve d'Égypte*, *La Chair* ou encore *L'Oiseau de nuit*. En 1907 puis en 1916, il joue dans les deux différentes adaptations filmées de la pantomime de Michel Carré fils, *L'Enfant prodigue*. Sa carrière cinématographique est lancée : il joue dans une trentaine de films jusqu'en 1922. En matière de jeu silencieux, nous verrons qu'il manifeste des idées totalement opposées à celles de Séverin. Il se positionne comme le seul mime vraiment « moderne », et critique violemment la volonté de filiation et le souci de tradition que revendique la mouvance « classique » des mimes marseillais dont Séverin fait partie.

Les grands succès de Georges Wague ne sont pas tous représentés au sein de la collection rassemblée par Farina. On trouve seulement quelques documents au sujet de *La Chair*, *Giska la bohémienne* et *La Belle Mexicaine*⁷³⁵, et quelques reproductions de photographies le représentant aux côtés de la danseuse Christine Kerf dans la pantomime *Aux*

729 CFM (12), p. 32 ; CFM (13), p. 162.

730 Revue littéraire et artistique fondée par Léon Deschamps en 1889.

731 Cf. Tristan Rémy, *Georges Wague, le mime de la Belle époque*, Paris, Georges Girard, 1964, p. 22.

732 Il s'agit de la forme de spectacle que Farina reprend sous le nom de *Chansons mimées*. Le mime exprime sur scène les sentiments successifs de l'œuvre musicale, chantée en coulisse.

733 Cf. p. 180.

734 Cf. note p. 578 p. 136.

735 CFM (4), p. 230 ; CFM (2), p. 200 ; CFM (4), p. 134.

Bat-d'Af, dont Albert Chantrier a composé la musique⁷³⁶. En revanche, notre mime possède une dizaine d'articles de presse à son sujet. Certains sont consacrés à son enseignement pédagogique⁷³⁷ : Georges Wague donne des cours de pantomime au Conservatoire populaire Mimi Pinson fondé par Gustave Charpentier en 1902, destiné à l'éducation artistique des jeunes ouvrières⁷³⁸. Puis il est nommé professeur de la classe de pantomime du Conservatoire national de musique lors de sa création en 1916⁷³⁹. Par la suite, il enseignera le mime à l'Opéra-Comique et à l'Opéra. Il délivre aussi des leçons à domicile : Farina a conservé son prospectus publicitaire⁷⁴⁰. D'autres articles relatent plus spécifiquement les opinions dont Wague est le défenseur, et explicitent la différence qu'il établit entre pantomime classique et pantomime moderne⁷⁴¹. Mais le texte le plus complet à ce sujet demeure bien sûr la conférence qu'il a prononcée dans la Salle de l'Université Populaire le 19 janvier 1913, publiée sous le titre *La Pantomime moderne*. Farina en possède deux exemplaires⁷⁴². On se souvient qu'il s'est encore procuré en vente publique une série de lettres autographes de Georges Wague, adressées pour la plupart au chansonnier et collectionneur Henri Bachimont. Tout comme les lettres de Séverin dont on a parlé plus haut, certaines montrent bien les difficultés dans lesquelles Wague pouvait se trouver avant l'année 1907, date à laquelle sa notoriété commence à gagner le grand public avec l'adaptation cinématographique de *L'Enfant prodigue* dont les représentations au Théâtre des Variétés connaissent un très grand retentissement. Voici le contenu de l'une d'entre elles, datée du 9 octobre 1905 :

Vieux frère, quand tu vois arriver une lettre de moi, tu dois te dire : allons encore une tuile, hélas ! Mon pauvre vieux, oui, c'est toujours pour la même raison que je t'écris, la purée ! Je te serais encore bien reconnaissant de tâcher de me donner une petite somme cette semaine. Fais ton possible, j'en ai un pressant besoin. Excuse-moi mon pauvre vieux et crois bien que je suis très ennuyé de cela. Je passerai dans le courant de la semaine⁷⁴³.

On trouve enfin quelques documents sur l'actrice Christiane Mendelys, née Clotilde

736 CFM (9), p. 12, 17, 18 et 19.

737 CFM (8), p. 94, 99 et 100 ; CFM (9), p. 15 ; CFM (14), p. 82.

738 L'accès à tous les cours de ce Conservatoire (danse, musique, chant, récitation...) était gratuit et se faisait sur simple présentation du contrat de travail. Durant la Première Guerre mondiale, le Conservatoire fut transformé en Œuvre de guerre : les Infirmières de Mimi Pinson soignèrent de nombreux Poilus dans les tranchées. À l'Armistice, il reprit son activité artistique, jusqu'à sa fermeture en 1956, à la mort du compositeur.

739 Cf. infra p. 237-241.

740 CFM (9), p. 1.

741 CFM (3), p. 13 à 16 ; CFM (4), p. 223 ; CFM (8), p. 1.

742 CFM (9), p. 1 et 25 à 44 ; Rofa 198.

743 CFM (9), p. 4 : lettre adressée à Édouard Brébion.

Marigaux, que Georges Wague épouse en 1915. Elle était sa Colombine attitrée pour les *Cantomimes* de Xavier Privas. Farina possède une carte postale photographique qui la représente dans *L'Enfant prodigue* pendant le deuxième acte⁷⁴⁴, ainsi qu'un article de *Fantasio* rapportant ses propos concernant sa vocation et sa carrière, sur les scènes de théâtre comme devant la caméra⁷⁴⁵.

Théodore Thalès est un mime de la même école que Séverin : marseillais lui aussi, il se revendique de cette mouvance traditionnelle dont Louis Rouffe (1849-1885), lui-même élève de Charles Deburau, leur a enseigné les grands principes. Après avoir joué dans *Les Mille et une nuits*, « grand ballet féerique en deux parties et six tableaux » de Max Maurey et A. Thierry sur une musique d'Henri Hirschmann, à l'Olympia en 1899⁷⁴⁶, il organise avec sa troupe, composée des mimes Jean Jacquinet et Berthe Nérays et de son épouse, une série de représentations au Théâtre Grévin en janvier 1907⁷⁴⁷. Il y présente *Le Noël de Pierrot*, une « comédie-pantomime » de Fernand Beissier et Victor Monti qu'il a lui-même mise en scène. Mais c'est surtout la pantomime *Pierrot Pochard* de Max Maurey et Rodolphe Berger, qu'il crée en 1908 au Théâtre Grévin, qui consacre son succès. Farina a conservé un article de Rouzier-Dorcières paru dans *Comœdia* qui commente la représentation⁷⁴⁸. Il possède aussi le tapuscrit de cette pantomime, car il l'a lui-même reprise, d'abord à Chasseneuil en 1917, puis à La Rochefoucauld en 1918⁷⁴⁹. Thalès est ensuite engagé à l'Olympia. Il y jouera de nombreuses pantomimes, comme *Sardanapale*, *Barbe-bleue* ou *Folles Amours*. Plusieurs cartes postales photographiques de la collection de notre mime représentent Thalès. Elles sont souvent légendées de sa devise : « Par le masque et le geste je tâche d'exprimer la devise du Maître : Tout dire sans parler⁷⁵⁰ ». On trouve encore le programme ainsi que l'affiche du Grand Gala organisé au Théâtre de la Porte Saint-Martin le 23 novembre 1927 pour « les adieux à la scène et la consécration de la carrière » de ce « Doyen des Mimes⁷⁵¹ ». Outre de très nombreux numéros, mimés, chantés ou récités, plusieurs comédies et quelques apparitions de clowns et de musiciens, Thalès y présente *La Dernière ruse de Pierrette*, un conte mimé et dansé en un acte de son invention, dans lequel Farina tient le rôle de Polichinelle.

744 CFM (9), p. 1.

745 CFM (9), p. 21 : article de Paul Bourgette non daté, paru dans *Fantasio*.

746 CFM (12), p. 23 : programme daté du 9 octobre 1899.

747 CFM (2), p. 210.

748 CFM (4), p. 231 : article paru le 4 octobre 1908 dans *Comœdia*.

749 CFM (374).

750 CFM (17), p. 178.

751 CFM (17), p. 178, 179 et 182.

Ancien secrétaire de Catulle Mendès, Paul Franck fait d'abord des études de théâtre au Conservatoire national supérieur, et débute sur la scène de l'Odéon. Puis dans les années 1900-1910, il consacre sa carrière à l'art muet. Aux côtés de Caroline Otero, il crée *Une Fête à Séville* au Théâtre Marigny, puis *Rêve d'Opium*, qui fut représenté plus de quatre cent fois aux Théâtre des Mathurins. Il paraît dans *Paillasses* aux Folies Bergère avec Liane de Pougy, dans *Tanagra*, avec la danseuse Cléo de Mérode, dans *Mallika* avec Régina Badet, ou encore dans *La Zingara*, avec Colette. Mais à l'aube de la Première Guerre mondiale, il choisit de se tourner vers une carrière administrative. Il prend la direction du Théâtre Impérial en 1913, puis quelques années plus tard, des Folies Bergère et de l'Olympia. Farina possède plusieurs portraits de Paul Franck dans ses différents rôles muets. La plupart de ces photographies lui sont dédiées : Paul Franck les a sans doute offertes à Farina⁷⁵². Mais on se souvient que notre mime s'est aussi procuré chez un vendeur une illustration que Paul Franck avait dédiée à l'écrivain Ernest La Jeunesse⁷⁵³. Elle le représente dans *Une Fête à Séville*. Farina a encore conservé deux numéros de la revue *Paris qui chante* qui sont consacrés à des productions de Paul Franck. L'un contient l'argument et la partition de *Griserie*, pantomime mêlée de chants et de danses dont il a écrit le livret et dont Édouard Mathé, son fidèle collaborateur, a composé la musique⁷⁵⁴. L'autre contient ceux de *La Double épouvante*, pantomime en un acte qu'il a créée à Londres en 1909 avec Natacha Trouhanova et grâce à laquelle il a remporté le plus grand succès de sa carrière de mime⁷⁵⁵.

À part ces grandes figures de la pantomime du début du xx^e siècle, Farina n'a pas cherché ou, *a fortiori*, n'a pas pu représenter dans sa collection l'ensemble des mimes qui se produisaient alors. Dans un article paru dans *Comœdia* le 21 mars 1911⁷⁵⁶, Thalès énumère tous les mimes que Louis Rouffe a formés, en plus de Séverin et de lui-même : Barbaroni, Virgile, Télémaque, Léopold Roux, Bazile, Vanara, Pradel, Jacquinet, Bernardi, Otello, Cima, Polinto, Ricou, Paryard, Bighetti, Joachim, Volbert, Dufaure, Gouirand, Serre, Bompard, Fortuné, Lefort, Achille, Roubieux, Fabre, Simon, Marcel, Nivière et Grimaldi. À part Jean Jacquinet, que l'on rencontre à plusieurs reprises dans des programmes ou dans des articles, ces mimes sont totalement absents de la collection. En fait, ils devaient être absents des sources auxquelles Farina avait accès. Ces mimes sont sans doute restés à Marseille, ville

752 CFM (6), p. 103 ; CFM (19), p. 21 et 27.

753 CFM (2), p. 144.

754 CFM (3), p. 21 à 26. Emma Sandrini, puis Stacia Napierkowska, toutes deux danseuses de l'Opéra de Paris, accompagnèrent Paul Franck dans cette pantomime.

755 Numéro daté du 4 avril 1909 : CFM (4), p. 172 à 175.

756 CFM (9), p. 10 à 1.

natale de Louis Rouffe, durant toute leur vie, à l'inverse de ses trois autres élèves qui ont fait carrière à Paris. La plupart de leurs pseudonymes sont d'ailleurs à consonance antique ou italienne, ce qui peut nous faire pencher en ce sens.

Fidèle à son respect de la tradition, passionné par l'histoire de son art, Farina a complété cette documentation contemporaine avec plusieurs parutions qui concernent les grands mimes du XIX^e siècle. Nous retrouverons bien sûr Jean-Gaspard Deburau comme figure prépondérante parmi les portraits qui ornent sa collection iconographique de grand format, et parmi les études historiques qui composent sa bibliothèque. Mais on le rencontre déjà dans la documentation qui accompagne ses archives. Tel article de *Comœdia illustré* nous narre son enfance puis nous décrit précisément les conditions de son engagement au Théâtre des Funambules :

Dans cet acte fait en double, le 10 décembre 1826, l'artiste s'engageait à remplir, sans réclamer, tous les rôles qui lui seraient distribués, à figurer dans les ballets, divertissements, marches, etc, ainsi qu'à faire les combats. Il s'engageait à payer les amendes, lesquelles s'élevaient jusqu'à douze francs. En outre des représentations ordinaires, dont le nombre n'était pas limité, Deburau devait suivre la troupe si elle était mandée pour fêtes particulières ou publiques, et cela sans indemnité. Il lui était interdit de quitter Paris sans autorisation, et il devait fournir linge, bas, chaussures, gants et fards. Moyennant quoi, le directeur assurait au mime un traitement de trente-cinq francs par semaine, traitement qui devait être suspendu en cas de maladie⁷⁵⁷.

Tel autre article de *Comœdia* rapporte les vers que Raoul de Najac avait composés lors de sa mort en 1846⁷⁵⁸. Mais la documentation la plus complète que Farina a rassemblée au sujet de son illustre aîné se trouve dans un petit dossier conservé dans une chemise qu'il a lui-même confectionnée, contenant un ensemble de cahiers qui étaient destinés à être reliés⁷⁵⁹. Ce dossier devait rejoindre sa bibliothèque, mais sa mort en a interrompu la réalisation.

Nous avons déjà évoqué le mime Paul Legrand, qui reprit aux Funambules le rôle de Pierrot à la mort de Jean-Gaspard Deburau, avant de laisser la place à son fils Charles Deburau⁷⁶⁰. L'un des tout premiers articles de presse que Farina a conservés annonce son décès. Il est daté du 16 avril 1898. Notre mime l'a fait relier dans un des livres de sa bibliothèque⁷⁶¹. Et dans la documentation qui côtoie ses archives, il a placé plusieurs portraits

757 CFM (4), p. 133, 135 et 136 : article co-signé par Léo Delteil et Roger Gil Baer, paru le 1er novembre 1909 dans *Le Comœdia illustré*.

758 CFM (9), p. 1 : article anonyme paru le 31 janvier 1911 dans *Comœdia*.

759 CFM 371.

760 Sur Paul Legrand : voir note 623 p. 147.

761 Rofa 342 : Louis Péricaud, *Le Théâtre des Funambules : ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes depuis sa*

de Paul Legrand dont il possède parfois d'autres exemplaires dans sa bibliothèque ou dans sa collection iconographique⁷⁶². Ainsi, on trouve trois exemplaires de la même gravure représentant Paul Legrand, dessinée par Antoine Roy et gravée par le peintre et lithographe Alexandre Désiré Collette⁷⁶³. À côté de ces portraits, Farina a conservé un petit texte de Théodore de Banville consacré à ce mime : il comporte la liste complète de ses représentations⁷⁶⁴.

Félicia Mallet est une figure incontournable de la pantomime fin-de-siècle. Certains la considèrent même comme « la créatrice de la pantomime moderne⁷⁶⁵ ». Elle débute dans *Léandre ambassadeur*, une parade foraine que le Cercle Funambulesque reprend en 1888 dans laquelle elle tient le rôle d'Isabelle. Elle paraît ensuite dans *Barbe-Bleuette*, pantomime en un acte de Raoul de Najac créée sur la scène du Nouveau Théâtre le 25 novembre 1891, reprise au Théâtre des Capucines en 1901. Mais c'est la pantomime de Michel Carré fils et André Wormser, *l'Enfant prodigue*, créée aux Bouffes-Parisiens le 14 juin 1890 puis reprise au Cercle Funambulesque le 21 juin de la même année, qui consacre son succès. Elle y tient le rôle titre, celui de Pierrot fils. La pièce sera jouée plus de soixante fois sur la scène de la Renaissance en 1899, et adaptée en film à deux reprises. Georges Frappier en fait le « prototype de la pièce mimée⁷⁶⁶ », et Maurice Lefevre, « le nouveau testament de la pantomime moderne⁷⁶⁷ ». Selon Ariane Martinez, elle « mêle le drame bourgeois et le patriotisme fin de siècle » : « Pierrot, qui a quitté la maison paternelle pour accompagner Phrynette (sorte de double de Manon Lescaut), rentre au foyer et demande pardon à ses parents pour sa fugue répréhensible. Son père ne lui accordera ce pardon que lorsque Pierrot aura décidé de s'engager dans l'armée⁷⁶⁸ ». Félicia Mallet est la seule femme mime à n'avoir pas reçu de formation de danseuse. Et pour cause : après cette création de *l'Enfant prodigue*, elle consacra surtout son talent à des rôles masculins, pour lesquels elle se travestit. Elle jouera ainsi le personnage d'Arlequin à de très nombreuses reprises. Farina a conservé

fondation jusqu'à sa démolition, Paris, Léon Sapin, 1897.

762 CFM (1), p. 31, 33 et 34.

763 La gravure provient de l'ouvrage *Les Théâtres de Paris par divers auteurs*, Paris, Martinon, 1854, que Farina possède dans sa bibliothèque (Rofa 85 et 86) ; on la retrouve dans l'iconographie de grand format, sous la cote Collection Farina iconographie 135, et aux côtés de ses archives : CFM (1), p. 31.

764 CFM (1), p. 35.

765 CFM (9), p. 25 à 44 : Georges Wague, *La Pantomime moderne*, conférence prononcée le 19 janvier 1913 dans la salle de l'Université Populaire, Paris, Éditions de l'Université Populaire, 1913.

766 Georges Frappier, *Mimes*, supplément historique et critique de *L'Album comique, dramatique et musical*, 2^{ème} année, 2^{ème} série, n°8, octobre 1908, cité par Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 115.

767 Maurice Lefevre, « La Pantomime », conférence faite au Théâtre d'Application, le 29 avril 1892, dans *La Revue d'art dramatique*, tome XXVI, avril-juin 1892, cité par Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 115.

768 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 117.

plusieurs illustrations la représentant en costume de Pierrot ou d'Arlequin⁷⁶⁹, ainsi qu'un long article de *Comœdia* intitulé « L'émouvante vieillesse de Félicia Mallet⁷⁷⁰ », qui décrit la vie recluse et solitaire qu'elle mène à partir de 1913, date à laquelle elle se trouve paralysée à la suite de deux congestions cérébrales.

Enfin, lorsqu'il joue dans des reprises de pantomimes, Farina se renseigne systématiquement sur ses prédécesseurs, et complète sa collection avec des documents les concernant. En avril 1922, il interprète le rôle du Bouffon dans *Les Mille et une nuits*, drame féerique en trois actes et dix-neuf tableaux adapté du livre de Maurice Verne⁷⁷¹, d'abord à l'Opéra municipal de Montpellier, puis au Grand Théâtre de Bordeaux. Adrien Caillard est alors chargé de la mise en scène. Deux ans auparavant, Firmin Gémier avait déjà monté la pièce au Théâtre des Champs-Élysées, puis aux Variétés⁷⁷². Le programme édité par le Grand Théâtre de Bordeaux contient un long texte de présentation, qui nous narre la genèse de l'adaptation scénique du livre de Maurice Verne, et qui rapporte plusieurs anecdotes concernant le créateur du rôle du Bouffon :

C'est le célèbre mime Farina qui jouera ce rôle à Bordeaux. Le créateur fut le bon Footit⁷⁷³, le clown fameux, mort il y a quelques mois. Comme Marguerite Carré, débutant dans la comédie, Footit abandonna le cirque et le cinéma pour créer *Les Mille et une nuits*. Mais le bon clown aimait fort le whisky et certain soir il oublia qu'il était le muet du sérail sur toute la ligne et il se mit à raconter des histoires au public. Andrée Mégard qui jouait Schéhérazade et Francen qui jouait le Sultan furent pris d'un tel rire qu'on faillit baisser le rideau. Un autre soir, Footit, c'était au Théâtre des Célestins à Lyon, durant toute une journée un peu plus gris que d'habitude, fit une telle pirouette qu'il tomba dans l'orchestre et faillit éborgner un violoniste. Maurice Verne raconte volontiers ces souvenirs avec une joie un peu mélancolique. Bordeaux n'aura à craindre aucun de ces aléas pittoresques avec le mime Farina, effrayant de cynisme dans ce rôle de bouffon⁷⁷⁴.

Farina s'est procuré une photographie d'Henri Manuel représentant Footit dans ce rôle du Bouffon, lors de la création des *Mille et une nuits* au Théâtre des Champs-Élysées en 1920, puis une autre photographie d'Edgard de Saint-Senoch, qui le représente sur la scène du Nouveau Cirque⁷⁷⁵. Il possède encore deux illustrations de presse qui reproduisent plusieurs

769 CFM (14), p. 65, 66 et 67.

770 CFM (14), p. 65 à 68 : article de Maurice Hamel paru le 26 décembre 1923 dans *Comœdia*.

771 Maurice Verne a adapté ces fameux contes populaires sous forme de dialogue : *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Albin Michel, 1920.

772 Il s'agit donc de la première représentation adaptée du livre de Maurice Verne. Mais les contes des *Mille et Une Nuits* avaient déjà été mis en scène, par exemple par Thalès à l'Olympia en 1899 : CFM (12), p. 23.

773 Surnom de Tudor Hall (1864-1921).

774 CFM (12), p. 5 à 9.

775 CFM (12), p. 11 et 12. Le Nouveau Cirque ouvrit rue Saint-Honoré à Paris en 1886.

photographies du clown aux côtés de son acolyte Chocolat, ainsi qu'un portrait dessiné par Adolphe Willette, le représentant dans une scène de *Pierrot soldat*. Cette pantomime à grand spectacle fut créée au Nouveau Cirque : Farina en possède un programme, daté du 17 décembre 1898⁷⁷⁶. Footit y tient le rôle de Pierrot. Car ce clown manifeste un grand intérêt pour la pantomime : il est même « éperdu d'admiration » pour Paul Martinetti, qu'il a vu jouer dans plusieurs mimodrames lors des dernières décennies du XIX^e siècle⁷⁷⁷. Il débute à l'âge de douze ans comme écuyer et acrobate dans la troupe du Sanger's Circus de Londres, qui s'installe en France dans les années 1880. Il rencontre alors Chocolat. De son vrai nom Rafael Padilla⁷⁷⁸, orphelin né à Cuba, Chocolat (1864-1917) avait été vendu comme esclave à un Portugais, avant de fuir en Espagne. C'est à Bilbao, où il exerçait les métiers de docker, de groom et de chanteur de rue, qu'il se fit repérer par le clown anglais Tony Grice. À Paris en 1886, Footit et Chocolat se lancent dans un duo comique qui rencontre un vif succès : le clown blanc autoritaire, et son serviteur souffre-douleur, l'Auguste noir⁷⁷⁹. « Footit [...] était comme une duchesse folle et Chocolat, le nègre qui recevait des claques⁷⁸⁰ », raconte Jean Cocteau. Ils se produisent d'abord au Cirque Médrano, puis à l'Hippodrome du Champ de Mars et au Nouveau Cirque de Paris. Autour de 1905, ils connaissent l'apogée de leur carrière aux Folies Bergère. Mais l'équipe se sépare en 1910 : le public s'est quelque peu lassé de leur numéro, et Footit veut désormais travailler avec ses fils. Cependant, aucun des deux ne rencontre vraiment le succès en solo, et Footit devient tenancier d'un bar au 6 rue Montaigne. Il ne remonte sur les planches qu'en 1916, dans une revue intitulée *L'École des civils*, à l'Athénée, puis en 1920 dans *Les Mille et une nuits*. Nous avons vu que Farina commence à fréquenter le Cirque Médrano à partir de 1923. Il y rencontre alors plusieurs clowns, parmi lesquels figure un certain Chocolat fils. Il s'agit en fait du fils adoptif de Chocolat, Eugène Grimaldi.

Le comédien, acteur et réalisateur Henri Desfontaines (1876-1931) fut le créateur du

776 CFM (12), p. 13, 14 et 15.

777 Cf. Équipe Théâtre moderne du Groupe de Recherches du CNRS, *Du cirque au théâtre*, textes réunis et présentés par Claudine Amiard-Chevrel, Paris, l'Âge d'homme, 1983, p. 207. Le texte comporte une coquille et indique Paul Marinetti au lieu de Martinetti.

778 D'autres sources indiquent Rafael de Leios.

779 L'historien Gérard Noiriel, spécialiste de l'immigration et du racisme, a consacré une conférence-spectacle au clown Chocolat, créée en mars 2009 à la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration. Elle sera reprise en mars 2012 sous le titre *Chocolat Clown Nègre* au Théâtre des Bouffes du Nord, avec une mise en scène de Marcel Bozonnet. Samuel Beckett s'est aussi inspiré du duo de Footit et Chocolat pour ses personnages Pozzo et Lucky dans *En attendant Godot*.

780 Jean Cocteau cité par Roger Stéphane, *Portrait souvenir de Jean Cocteau : entretien*, Paris, Tallandier, 1989.

rôle du Marchand d'habits dans la pantomime de Catulle Mendès, en 1896 au Théâtre Salon. À plusieurs reprises, il a aussi revêtu la souquenille de Pierrot, comme dans *Cœur jaloux*, pantomime d'Henri Reine, musique d'Albert Chantrier. Or dans les années 1910, il s'est déjà rendu célèbre sur la scène des grands théâtres parisiens. Farina cherche donc à se procurer des photographies le représentant, car il est un exemple parfait pour illustrer tout l'intérêt que les comédiens peuvent manifester pour son art du silence. Citons quelques lignes qu'Henri Desfontaines adresse à notre mime dans une lettre datée de 1912 :

Pour ma photo ? Hélas, je n'en ai pas et à quel moment aller en chercher. Avec tout ce que j'ai à faire !!! Voulez vous [aller] chez Manuel et choisir dans une série qu'il a faite de moi en Pierrot ? Commandez-en une de ma part et venez à l'Odéon, j'aurai le plaisir de vous voir et celui de vous signer ce modeste souvenir⁷⁸¹.

Dans sa collection, Farina possède six tirages de photographies d'Henri Manuel représentant Desfontaines en Pierrot, toutes dédiées en octobre 1912⁷⁸². Mais lorsqu'en 1920, notre mime obtient le rôle du Marchand d'habits, aux côtés de Séverin à l'Olympia, il ajoute à sa documentation plusieurs illustrations qui représentent Desfontaines dans son costume du marchand et dans celui de son spectre⁷⁸³.

D'autres artistes

De nombreux documents concernent d'abord différents artistes de scène qui se sont essayés à la pantomime. On trouve une série de cartes postales photographiques représentant le comédien Henry Krauss (1866-1935) dans *Paillasse*⁷⁸⁴, *Don César de Bazan*⁷⁸⁵ et *Hamlet*, dans des poses très expressives⁷⁸⁶. Henry Krauss, qui est aussi acteur et réalisateur, s'intéresse vivement à l'art du geste. Il offre sa participation à la matinée de représentations que Farina organise « en faveur de la Rénovation de la Pantomime » au Théâtre de l'Athénée le 13 avril 1910. Notre mime, qui ne s'est sans doute pas encore procuré la série de cartes postales en question, lui demande à cette occasion de lui envoyer des portraits :

781 CFM (5), p. 48.

782 CFM (5), p. 81 à 86.

783 CFM (17), p. [27] et [47].

784 Drame en cinq actes d'Adolphe d'Ennery et Marc Fournier, créé en 1905 au Théâtre de l'Ambigu-Comique.

785 Pièce d'Adolphe d'Ennery et Dumanoir, écrite en 1844 pour Frédérick Lemaître, à partir de laquelle Jules Massenet a tiré le livret de son opéra comique.

786 CFM (9), p. 92, 94, 96, 98 et 100.

Cher Monsieur Farina, je ne retrouve que cette photo de *Paillasse*. Elle est peu intéressante. Aussi je joins à mon envoi deux autres photos, qui peut-être, vous amuseront davantage. Elles furent prises dans *Crime et Châtiment*⁷⁸⁷.

En 1928, Henry Krauss joue dans une reprise de la pantomime de Marcel Carné fils, *L'Enfant prodigue*, aux côtés de Renée Falconetti au Théâtre Fémina.

En 1902, lors d'une soirée privée, Farina rencontre la célèbre tragédienne Caroline Eugénie Segond-Weber (1867-1945). Celle qui avait été engagée comme pensionnaire à la Comédie-Française en 1887 vient tout juste d'y être nommée sociétaire. À côté d'une photographie la représentant, Farina en évoque le souvenir dans ces quelques lignes :

Segond-Weber. Aussi grande que bonne. C'est elle qui en 1902, dans une représentation particulière, où j'interprétais mes *Chansons mimées*, me demanda : « Dites moi, Farina, c'est Espagnol – n'est ce pas? – Non maître, c'est Italien ». Puis elle réfléchit, et me dit avec un bon sourire : « Tant pis... vous grandirez tout de même ». M.F.⁷⁸⁸.

Quelques années plus tard, il la retrouve à nouveau. Le 6 décembre 1903, elle récite plusieurs poèmes lors de la Matinée artistique annuelle organisée au profit de la Caisse des Écoles de Montreuil ; Farina, lui, y donne une pantomime d'Armand-Léon Gravier et G. Fabius de Champville intitulée *Fortuna-Musica*⁷⁸⁹. Il la retrouve en 1908, à l'occasion de la Matinée d'inauguration de la saison d'hiver du Théâtre du Pré Catelan, au cours de laquelle il joue ses *Chansons mimées*⁷⁹⁰, puis au Gala littéraire donné le 10 octobre dans la salle des Agriculteurs de France, au profit de la Société des Arts du Théâtre⁷⁹¹. En juin 1910, Segond-Weber participe encore aux représentations données lors du dîner organisé par la Société des Unes internationales⁷⁹² en l'honneur de l'artiste peintre Madeleine Lemaire sous la présidence de Jean Richepin, durant lequel Farina mime le poème *La Glu*⁷⁹³. Or la grande tragédienne a joué le rôle de Pierrot lors d'une reprise de *L'Enfant prodigue*⁷⁹⁴. Notre mime a donc tenu à ajouter à sa collection des photographies la représentant. Voici deux cartes-lettres que lui adresse en 1914 son fils Pierre Segond :

787 CFM (16), p. 58 : carte d'Henry Krauss datée de [1910]. Les trois photographies en question se trouvent un peu plus loin dans la même liasse de documents : CFM (16), p. 27 et 85.

788 CFM (12), p. 120.

789 CFM (2), p. 95 (programme)

790 CFM (4), p. 5 (programme)

791 CFM (4), p. 8 (article)

792 Nous n'avons malheureusement rien trouvé sur cette société ; il s'agit bien des unes de journaux.

793 CFM (4), p. 214 (programme)

794 Nous n'avons malheureusement pas pu trouver la date de cette représentation.

Cher monsieur et ami, j'ai été si touché de votre envoi, fait avec une spontanéité toute aimable que je n'ai pas voulu attendre plus longtemps pour vous faire plaisir à mon tour. Malheureusement, excusez-moi, je n'ai pas le temps matériel d'aller jusque chez vous. Voulez-vous donc être assez courageux pour venir chez moi ? Je vous remettrai une photo qui vous ravira, à vous dédicacer par notre grande tragédienne qui est aussi, vous vous en doutez, la meilleure des mères⁷⁹⁵.

Cher monsieur, ce mot pour vous dire que je ne vous ai pas oublié et que dînant chez ma mère ce soir je viens d'obtenir ce que vous désirez. Dimanche je lui ferai signer la photo en question et vous l'enverrai aussitôt. Vous pourrez donc compter l'avoir la semaine prochaine. Content de vous connaître et de pouvoir vous faire plaisir⁷⁹⁶.

Voici la dédicace que lui adressera Segond-Weber, sur une photographie des frères Alinari qui la représente dans sa souquenille blanche : « À Farina, le mime parfait, souvenir de mes essais dans son art⁷⁹⁷ ». Notre mime possède deux autres photographies la représentant, cette fois dans des tragédies, comme dans *Médée* de Catulle Mendès en 1903⁷⁹⁸.

Farina semble fasciné par Caroline Otero (1868-1965), cette chanteuse et danseuse espagnole à l'enfance tragique, qui fut l'une des plus grandes courtisanes de la Belle Époque⁷⁹⁹. Dans les années 1890, après une tournée américaine couronnée de succès, La Belle Otero est accueillie sur les scènes parisiennes : au Cirque des Champs-Élysées, au Bataclan, puis aux Folies Bergère et aux Mathurins. Elle y paraît le plus souvent dans des rôles de belle étrangère, parée de somptueuses tenues et de riches ornements. Grande amie de Colette, elle se lance aussi dans la pantomime : aux côtés de Paul Franck dans *Une Fête à Séville*, avec Jean Jacquinet dans *L'Aragonaise*, puis avec Georges Wague dans *La Nuit de Noël*. Dans les années 1900, Lucien Gothi encourage vivement son élève Farina à tenter un duo avec elle : « Je vois une démarche auprès de M. Paul Franck pour monter avec lui, vous et La Belle Otero, *Le Bouquet de l'Andalouse*⁸⁰⁰ », lui écrit-il en juin 1903. Dans sa documentation, notre mime a inséré de nombreuses illustrations d'elle⁸⁰¹ ; et plusieurs articles lui sont consacrés⁸⁰².

795 CFM (8), p. 71.

796 CFM (8), p. 72.

797 CFM (8), p. 67.

798 CFM (12), p. 120 et 121. Tragédie créée en 1898 au Théâtre de la Renaissance avec Sarah Bernhardt.

799 Elle eut notamment des liaisons avec Édouard VII du Royaume-Uni, Léopold II de Belgique, le grand-duc Nicolas de Russie, de duc de Westminster, Gabriele d'Annunzio ou encore Aristide Briand.

800 CFM (1), p. 47.

801 CFM (2), p. 130 : reproduction d'un dessin de David Ossipovitch Widhopff. CFM (4), p. 140 : reproduction d'un dessin de Sem. CFM (4), p. 229 : reproduction d'un dessin anonyme. CFM (2), p. 134, 146 et 148 et CFM (4), p. 228 : reproductions de photographies anonymes. CFM (2), p. 135 : photographie anonyme. CFM (2), p. 147 : photographie de Reutlinger. CFM (2), p. 156 : photographie de Louis Vasseur.

802 CFM (2), p. 138 : article anonyme tiré du *Gil Blas* en 1904. CFM (2), p. 143 : article signé Nozière, non daté, de provenance inconnue.

D'autres artistes beaucoup moins connus appartiennent aussi à cette catégorie. Le comédien Victor Courtès dédicace en ces termes une illustration reproduisant son portrait photographique : « À l'ami Farina, artiste mime, un Pierrot d'occasion (*L'Enfant prodigue*). Courtès, 1902⁸⁰³ ». Un certain Germain déclare dans le *Comœdia* du 20 janvier 1923 : « Je l'avoue, j'adore la pantomime et regrette de n'avoir eu dans ma longue carrière que trois ou quatre fois l'occasion d'en jouer : 1864 aux Folies Marigny avec Paul Legrand et Montrouge, puis aux Variétés avec Alexandre Guyon, le père de mon ami Guyon fils⁸⁰⁴ ».

D'autres documents concernent plusieurs figures du monde du théâtre qui ne se sont pas essayés à la pantomime, mais qui ont pris la défense de cet art silencieux. Telle coupure du *Carnet de la Semaine* du 3 juin 1923 indique que « Gaston Baty, l'animateur de La Chimère⁸⁰⁵, disait récemment, dans une interview, quel soin il apportait à régler les “silences” d'une scène, quel désir il avait de voir les auteurs concentrer leur action par des scènes mimées : “On vient, disait-il, au théâtre du silence”⁸⁰⁶ ». Gaston Baty avait d'ailleurs manifesté un grand intérêt pour les recherches de Max Reinhardt, auxquelles il a assisté lors d'un voyage en Allemagne durant les années 1907 et 1908. Dans certains spectacles qu'il a mis en scène au Cirque d'Hiver ou à la Comédie Montaigne, il a intégré plusieurs scènes entièrement muettes.

En 1908 au Théâtre de Verdure du Pré Catelan, lors d'une série de représentations au cours desquelles il présente plusieurs *Chansons mimées*, Farina rencontre le célèbre comédien Édouard de Max qui, lui, adapte le poème de Lounsbury *Le Baiser d'Aphrodite*, et joue dans *Andromaque* et *Britannicus*⁸⁰⁷. Édouard-Alexandre Max (1869-1924) a fait ses classes au Conservatoire national supérieur aux côtés de Lugné-Poë dans la dernière décennie du XIX^e siècle. Il s'est vite acquis une grande réputation de tragédien classique, mais joue aussi pour des auteurs symbolistes ou d'avant-garde. Proche d'André Gide, dont il a créé plusieurs pièces, il a contribué à faire connaître le tout jeune Jean Cocteau du public parisien. En 1918, il deviendra sociétaire de la Comédie-Française. Dans un article de *Comœdia* paru en juillet 1908, E. Rouziers-Dorcières raconte une répétition à laquelle il a assisté au Théâtre du Pré Catelan :

803 CFM (1), p. 48.

804 CFM (12), p. 113.

805 Troupe des Compagnons de la Chimère, créée par Gaston Baty en 1921.

806 CFM (14), p. 19.

807 CFM (3), p. 5, 7 et 9 (programmes et articles).

Il m'a été donné, hier, d'assister à une répétition tout à fait originale : des chansons chantées par leur auteur et mimées, il faut voir comme, par un mime extrêmement curieux à contempler. Les chansons sont de Joseph Leroux ; la musique, du compositeur Eugène Vasseur ; la mimique, de Farina et de son élève Mlle d'Egrenières. Je n'étais pas seul à cette répétition, il y avait là, en comité privé, quelques journalistes et quelques artistes. De Max, qui se trouvait parmi nous, se montrait sceptique : «la pantomime est un art incomplet et bâtard !», disait-il. Son opinion changea quand les artistes parurent. Ils furent si beaux, si parfaitement prenants, si prodigieusement humains que tous, y compris de Max, nous sentîmes passer sur notre échine le frisson qui naît des choses d'art⁸⁰⁸.

Un article anonyme tiré du *Figaro* du 17 juillet 1908 nous montre jusqu'où est allé l'enthousiasme du célèbre comédien :

C'est l'auteur lui-même, M. Joseph Leroux, qui chante ses œuvres, parmi lesquelles une mention spéciale est due à *Pierrot criminel*. L'éclairage qui met en valeur la mimique des interprètes, pendant cette chanson, a été réglé par M. de Max, désireux de témoigner ainsi de l'intérêt que lui inspire ce fort curieux numéro⁸⁰⁹.

Deux ans plus tard, Édouard de Max prête encore son concours à la « Matinée en faveur de la Rénovation de la Pantomime », que Farina organise au Théâtre de l'Athénée le 13 avril 1910⁸¹⁰. Parmi les différents morceaux représentés figure en effet *Les Sept péchés capitaux*, un poème dramatique en un acte d'Irénée Mauget, musique d'Henri Hirschmann, que de Max récite, tandis que Farina mime sur scène, aux côtés de plusieurs actrices parmi lesquelles Berthe Bovy⁸¹¹ et Véra Sergine⁸¹². La même année, le 22 juillet, de Max et Farina se retrouvent à nouveau réunis sur les planches, lors d'une soirée privée donnée dans la salle du *Nouveau siècle*⁸¹³ ; puis ils participent tous les deux au Gala organisé par l'Union des Sociétés régionales du Sud-Ouest dans la salle des Fêtes du Trocadéro, le 31 mai 1913⁸¹⁴. Par ses témoignages de sympathie envers son art, d'autant plus précieux qu'ils étaient précédés de « scepticisme », Édouard de Max est ainsi entré dans la « sphère » de notre mime. Il fait désormais partie des personnalités représentées dans sa collection : on trouve un article du *Fin de siècle* du 13 juin 1909 rapportant plusieurs anecdotes concernant sa façon d'aborder les

808 CFM (3), p. 6.

809 CFM (3), p. 7.

810 CFM (16), p. 20 (programmes).

811 Comédienne belge (1887-1977). Elle fit une très longue carrière à la Comédie-Française, de 1907 à 1941.

Jean Cocteau écrivit pour elle sa pièce *La Voix humaine*. Elle joua aussi dans de nombreux films, comme *Boule de Suif* de Christian-Jaque (1945).

812 Actrice française, épouse du comédien Pierre Renoir (1884-1946).

813 CFM (3), p. 122 (programmes).

814 CFM (6), p. 87 (programmes).

rôles comiques⁸¹⁵, un numéro des *Hommes du jour* qui lui est consacré⁸¹⁶, et un manuscrit autographe de Léon Uhl composé d'un poème dédié à Farina en 1912 :

De Max
Dans sa victoire que traînent deux pur-sang
Avec la majesté d'un mandarin de Chine
Devant qui tout le peuple a dû courber l'échine
Il passe, comme luit l'éclair éblouissant !
Le bras nonchalemment plié sur la capote
Ses yeux verts égarés dans un rêve divin
Dont tout le bruit chercherait à le distraire en vain
Il passe omnipotent comme un ancien despote !
Mystérieux il glisse au milieu des passants
Sans souci des regards de la foule indiscreète
Et dans ses doigts gantés de clair, la cigarette
A l'air devant ce dieu de brûler de l'encens⁸¹⁷.

Farina a réalisé son propre portrait de l'acteur⁸¹⁸. Le dessin, à la mine de plomb, rehaussé d'aquarelle et de peinture dorée, représente de Max dans le rôle de Néron, dans *Britannicus*. Il date de 1934 : au moment de la mise en page de ses archives et de sa documentation, Farina est encore hanté par les souvenirs de ses rencontres artistiques.

La chanteuse espagnole Raquel Meller, Francisca Marques Lopez de son vrai nom, est l'une des plus grandes figures du music-hall parisien de la Belle Époque (1888-1962). En 1920, elle est engagée par Paul Franck, alors directeur de l'Olympia. Elle paraît ensuite à l'Alhambra, puis dans des revues au Bataclan, au Palace, à Bobino, au Casino de Paris ou encore à l'Européen. Elle devient aussi actrice de films muets : en 1923, elle obtient le premier rôle dans *Les Opprimés* d'Henry Roussel, avec qui elle poursuit sa carrière dans *Les Violettes impériales*. En 1926, elle joue l'héroïne dans *Carmen* de Jacques Feyder. Raquel Meller n'a jamais pris parti pour la défense de l'art mimique. Mais lorsqu'on lit ses commentateurs dans la presse de l'époque, on comprend pourquoi Farina lui portait un vif intérêt. Citons l'article que Max Viterbo fait paraître dans *Comœdia* le 4 janvier 1920 :

815 CFM (4), p. 125 à 127.

816 CFM (5), p. 93.

817 CFM (5), p. 27.

818 CFM (3), p. 11.

Ah ! La chaude journée ! ... Ah ! La belle victoire ! ... D'un côté, le bataillon de ceux qui veulent s'encroûter dans la stupidité et la pornographie ; de l'autre, la phalange de ceux qui rêvent d'imposer au peuple les formules supérieures. [...] L'Art au music-hall... De quelle audace, mon cher Franck, faites-vous preuve en essayant parfois de l'imposer, et comme il faut vous savoir gré de votre courageux effort. [...] Oui je sais il y a la question des recettes. L'exposition de petites femmes nues aux jambes d'allumettes mal lavées est plus productive et moins compliquée que ces tentatives, mais un jour viendra où le beau, qui porte en lui une force communicative, une puissance de propagande considérable, finira par triompher. [...] La Raquel Meller entra en scène toute tremblante [...] et s'avança avec une visible émotion vers ce grand public qui la guettait. [...] Elle chanta en espagnol, donnant par sa mimique, par sa souffrance, par sa joie, un sens aux paroles incompréhensibles pour la plupart d'entre nous. Elle cria la jalousie de la femme du peuple que l'aimé impitoyable vient d'abandonner et qui se sent mourir ; elle nous donna une claire vision de soleil et de courses de taureaux en nous contant l'histoire naïve et touchante du superbe matador. [...] Voici maintenant l'incarnation de la femme qui se meurt d'amour et qui avoue sa souffrance à l'être de ses songes. Elle est la fille d'Ève prête à mordre au péché, elle est la femme dont les sens s'éveillent, l'amoureuse qui rêve... Elle est tout cela. Raquel Meller est tout cela... Et par quel miracle, puisqu'on ne la comprend pas ? Elle remplace le pouvoir des mots par la magie des attitudes, par la caresse, par la violence des intonations, par le rythme, par l'harmonie explicative du geste. Elle arrive à traduire des sentiments par une sorte de télépathie artistique qui, faisant de ses sensations un véritable fluide, nous fait penser ce qu'elle pense, pleurer ce qu'elle pleure⁸¹⁹.

Raquel Meller introduit cette « note d'art » au music-hall, que Farina et ses compagnons artistiques appellent sans cesse de leurs vœux, et qu'il réalise lui-même, en juillet de la même année, avec les représentations de *L'Antre des Gnomes*⁸²⁰. Mais ses prestations apportent aussi une preuve que la mimique permet de dépasser les barrières de la langue, et de doter toute prestation artistique d'une dimension universelle. Farina a conservé deux petits livrets consacrés à la chanteuse, qui contiennent plusieurs citations de journalistes ou d'hommes de théâtre admiratifs de son travail⁸²¹. Ils sont unanimes à se réjouir de voir un spectacle d'une telle valeur être programmé dans un music-hall :

Action mystérieuse sur la foule ! Aussitôt l'atmosphère du music-hall devient recueillie, religieuse ! Tous les auditeurs épient sur cet admirable visage le tumulte des sentiments. En quelques minutes, la multitude est conquise, elle applaudit ; elle crie, elle a tressailli au souffle de l'art. C'est une leçon pour les directeurs qui tiennent en mépris leur clientèle et croient ne lui pouvoir offrir que des spectacles bas, niais ou violents⁸²² ! (Nozière)

819 CFM (10), p. 2.

820 Légende fantastique en un tableau de Georges Casella, musique de Claude Debussy, chorégraphie de Robert Quinault. Les articles de presse qui en commentent les représentations félicitent encore Paul Franck d'avoir introduit "de l'art au music-hall". CFM (10), p. 14, 15, 23 et 34 : articles de Jane Catulle Mendès, André Warnod, Gustave Fréjaville et Edmond Sée .

821 CFM (10), p. 112 ; CFM (17), p. [74].

822 CFM (10), p. 112.

Même pour les moins sensibles, le reste du spectacle a pâli, je vous l'assure. De l'aristocratie sur les tréteaux d'un music-hall, voilà qui tuerait notre niaiserie, notre coutumière turpitude⁸²³. (Lugné-Poë)

Tous admirent la chanteuse espagnole pour le pouvoir évocateur de ses expressions et de ses gestes :

L'évocation est telle que dans cette salle parisienne, j'ai respiré la senteur amère des buis du Jardin de Jeanne la Folle⁸²⁴. (Antoine)

Le visage est grave et pâle ; les yeux ont une clarté expressive. Elle dit quelques couplets : c'est la mort du torero. On nous a fait connaître, en quelques mots, le sujet. Mais est-il nécessaire de nous expliquer ce petit drame ? Il nous suffit de voir la figure douloureuse de l'interprète, son angoisse tragique⁸²⁵. (Nozière)

Chaque expression est si simple, si vraie, si directe qu'elle traduit les paroles. Aussi les comprenons-nous fort bien, malgré les commentaires que nous fournit une commère trop bavarde⁸²⁶. (De Flers)

La traduction en français des grandes lignes de ses chansons, c'est-à-dire le passage par l'étape langagière, va donc jusqu'à provoquer une certaine gêne sur les spectateurs ! Aussi certains n'hésitent-ils pas à qualifier de pantomimique la prestation de la chanteuse :

Les deux chansons qu'elle chante, dit, déclame ou mime – je ne sais plus, car la voix n'importe guère [...], ces deux chansons enivrent comme deux drames importants joués par les plus grands acteurs⁸²⁷. (Lugné-Poë)

Tout est simple et pur dans cette pantomime pudique, naïve et discrète où passent les ensorcellements, les mélancolies et les passions d'une race⁸²⁸. (Antoine)

En trois chansons de son pays, l'artiste a le temps de se révéler tragédienne, cantatrice, et surtout mime incomparable. [...] « C'est curieux », disait hier une *girl*, très belleilloise, de l'Olympia, en écoutant Raquel Meller, « voilà que je comprends l'espagnol ! »⁸²⁹. (Colette)

Il est un commentaire qui va pourtant à l'encontre de toutes ces considérations. En effet, l'écrivain Gaston de Pawlowski, rédacteur en chef de *Comœdia*, exprime ces regrets :

Il est dommage que nous n'entendions point suffisamment l'espagnol pour l'apprécier plus complètement. Il est regrettable aussi qu'elle ne se présente pas dans un décor qui lui convienne mieux⁸³⁰.

823 *Ibid.*

824 *Ibid.*

825 *Ibid.*

826 *Ibid.*

827 *Ibid.*

828 *Ibid.*

829 *Ibid.*

830 *Ibid.*

Gaston de Pawlowski souhaiterait donc à la fois comprendre les paroles de ses chansons et bénéficier d'une mise en scène plus évocatrice, là où les autres spectateurs préfèrent justement se contenter du pouvoir de suggestion de la chanteuse.

Raquel Meller, sans même se prononcer en faveur de la pantomime, a donc bien défendu l'art du geste à sa manière. On comprend qu'elle ait été une figure clé pour Farina.

D'autres personnalités, en revanche, apparaissent dans la collection de notre mime en raison d'un lien beaucoup plus épisodique avec son art. On trouve un article signé Nozière, paru dans *Comœdia* le 18 septembre 1925, entièrement consacré à l'œuvre théâtrale de Sacha Guitry⁸³¹. Le texte ne mentionne à aucune reprise un quelconque intérêt de la part du célèbre comédien, dramaturge et réalisateur pour la pantomime. Seulement l'illustration qui accompagne l'article reproduit une photographie qui le montre à son atelier, en train de peindre une tête de Pierrot... Quelques pages plus loin, dans la même liasse, on rencontre un article datant de 1924, consacré à la grande comédienne italienne Eleonora Duse qui vient alors de décéder. Voici les mots qu'emploie Camillo Antona-Traversi pour décrire son talent : « Ah ! Comme ses yeux auraient presque suffi à la Duse pour incarner ses héroïnes au cas où elle fût devenue muette⁸³² ! ».

D'autres documents concernent des acteurs pour lesquels Farina a tout simplement de l'admiration, sans qu'ils aient un quelconque rapport, même étroit, avec son art : Mounet-Sully⁸³³, Edmond Duquesne⁸³⁴, Paul Mounet⁸³⁵, ou encore Jaume Borrás, acteur catalan qu'il a l'occasion d'admirer sur la scène du Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes en août 1925, et dont il a conservé une longue série de cartes postales photographiques dédicacées, qui montrent un large éventail d'expressions⁸³⁶. Certains comédiens sont aussi des amis de Farina, tel Maxime-Léry, artiste de vaudeville qu'il rencontre en juillet 1912 au Théâtre sous bois de Marnes-la-Coquette et avec lequel il reste en contact par la suite⁸³⁷. L'actrice de cinéma Monique Chrysès lui envoie plusieurs cartes postales photographiques, accompagnées du mot suivant : « Mon cher ami, je n'ai que ces

831 CFM (15), p. 102-103.

832 CFM (15), p. 230 à 232 : article paru dans *Comœdia*.

833 CFM (6), p. 88 : dessin de Farina le représentant dans *Œdipe-Roi*.

834 CFM (5), p. 147, 168 et 170 : photographies le représentant dans divers rôles.

835 CFM (12), p. 116 : photographie le représentant dans *Au Téléphone*.

836 CFM (15), p. 174.

837 CFM (5), p. 32, 33 et 39 : photographies dédicacées à Farina par Maxime-Léry en 1912.

photographies, je doute qu'elles vous paraissent très expressives. En tout cas je vous les envoie avec ma meilleure sympathie. J'ai les Pierrots. Merci. Votre Monique Chryses⁸³⁸ ». En mars 1924, elle fait la une du cent-dixième numéro de la revue *Mon Ciné*, dont Farina possède un exemplaire⁸³⁹. On peut encore citer Gaston Vernaud, comédien du Grand Guignol et des Folies-Dramatiques, dont notre mime fait la connaissance en 1910. Les deux amis deviennent très proches : Gaston Vernaud jouera parfois le rôle d'un véritable impresario pour Farina. Dans la collection, on trouve donc de nombreuses photographies le représentant, souvent dans des imitations très réussies de différents comédiens : Max Dearly⁸⁴⁰, Albert Brasseur⁸⁴¹, Sacha Guitry⁸⁴², André Antoine⁸⁴³ et Firmin Gémier⁸⁴⁴ (fig. 122 et 123).

Enfin, la documentation de notre mime concerne parfois le milieu artistique montmartrois auquel il appartient. On rencontre ainsi de nombreux chansonniers : Jean d'Astorq, dont notre mime possède un manuscrit, un tapuscrit et une partition⁸⁴⁵, Paul Clérouc, dont il a conservé un long prospectus publicitaire comportant un tapuscrit, ainsi qu'un fascicule contenant les paroles d'une chanson intitulée *Bavardage sur le théâtre*⁸⁴⁶, Vincent Hyspa⁸⁴⁷, Victor Tourtal⁸⁴⁸, ou encore Gabriel Montoya, l'un des anciens piliers du fameux Chat Noir, dont on trouve l'intégralité de certaines de ses pièces d'ombres⁸⁴⁹ (elles sont publiées dans deux numéros des *Quat'z-Art* et du *Moulin*), une chanson imprimée, un tapuscrit et plusieurs portraits dédiés⁸⁵⁰. Farina possède encore toute une série de pages de couverture de plusieurs éditions de certaines chansons de Montoya, que le chanteur Jules Mévisto, dit Mévisto l'aîné⁸⁵¹, avait créées au Concert de l'Horloge lors des dernières

838 CFM (12), p. 199 : lettre non datée.

839 CFM (12), p. 206 : numéro paru le 27 mars 1924.

840 CFM (6), p. 59 ; CFM (20), p. 107.

841 CFM (6), p. 60.

842 CFM (6), p. 97 à 99.

843 CFM (20), p. 113.

844 CFM (20), p. 112 et 114.

845 CFM (6), p. 23 et 32 ; CFM (12), p. 201 à 203.

846 CFM (10), p. 5 et 111. Paul Clérouc est aussi acteur.

847 Acteur et chanteur (1865-1938) ayant composé plusieurs chansons qu'Erik Satie a mises en musique. Farina possède un manuscrit dédié de sa *Chanson des beaux jours* : CFM (11), p. 180.

848 CFM (16), p. 42 : p. imprimée dédiée contenant les paroles de sa chanson *Une Visite à Port-Aviation*.

849 Le cabaret du Chat Noir contribua en effet à introduire le théâtre d'ombres en France. Ces pièces étaient le fruit d'une collaboration entre Gabriel Montoya, Henri Rivière, le dessinateur Caran d'Ache et le compositeur Georges Fragerolle.

850 CFM (6), p. 15, 17, 20 à 23, et 104.

851 Farina possède aussi une photographie représentant Mévisto aîné en Pierrot, ainsi dédiée : « Voici ma main, mon cher Farina ! Ne la serrez pas trop fort. Mon cœur est dedans. Bien sympathiquement vôtre. Mévisto aîné 22 mai 1911 ». CFM (16), p. 294.

décennies du XIX^e siècle⁸⁵². Elles ont été dessinées par le peintre, graveur, dessinateur et affichiste Henri-Gabriel Ibels (1867-1936)⁸⁵³. Mévisto s'y trouve représenté en tenue de Pierrot noir. À côté de l'une d'entre elles, Farina s'est amusé à placer une œuvre au fusain rehaussée de pastel, signée A. Vaccari, qui le dessine sur la scène du Théâtre de la Renaissance en 1913, dans la même tenue et dans la même position (fig. 124). Face à face, ces deux illustrations évoquent la réincarnation perpétuelle de Pierrot. Sur une autre page de couverture, Mévisto tient une tête de mort à la main : rappelons que Théophile Gautier avait comparé Pierrot à Hamlet dans son article intitulé « Shakespeare aux Funambules ». Le chansonnier Joseph Leroux occupe naturellement une place de choix au sein de cette collection, puisqu'il a composé de nombreuses chansons que Farina a choisi de mimer sur scène. Outre les manuscrits originaux des chansons qu'il a créées⁸⁵⁴, que l'on peut considérer comme faisant partie de ses archives, notre mime a conservé le manuscrit d'une musette, un numéro de la revue dirigée par Joseph Leroux, *L'Écho de Montmartre*, puis une photographie et un dessin dédicacés le représentant⁸⁵⁵. On peut enfin citer Marcel Legay, dont Farina a gardé une illustration qui reproduit son portrait, et un tirage photographique ainsi légendé : « Le Poète chansonnier, Marcel Legay, Montmartre mon Pays. M. F.⁸⁵⁶ ».

D'autre part, notre mime a naturellement conservé un grand nombre de documents au sujet du « peintre des Pierrots et des Colombines de Montmartre⁸⁵⁷ », Adolphe Willette. On trouve une brochure tirée de la collection *Les Maîtres artistes*, un numéro des *Hommes d'aujourd'hui*, plusieurs pages tirées de *La Revue illustrée*, d'*Art et décoration* ou encore de *Je sais tout*, d'autres pages provenant d'un ouvrage intitulé *Un siècle de caricature : Toulouse-Lautrec et Willette*, une dizaine d'articles consacrés à sa vie et à son œuvre, et enfin, plusieurs illustrations qui reproduisent des dessins ou des photographies le représentant⁸⁵⁸. Le cas d'Adolphe Willette, avec qui Farina a collaboré à plusieurs reprises, nous montre combien

852 CFM (16), p. 285 à 288.

853 Après une double formation à l'Académie Julian et à l'École nationale des arts décoratifs, il adhère au mouvement nabi, puis participe à la première exposition symboliste en 1891. Deux ans plus tard, il publie en collaboration avec Toulouse-Lautrec un album de vingt-deux planches sur le Café concert. Il travaille activement comme illustrateur satirique pour de nombreux journaux de tendance anarchiste, et prend parti pour Alfred Dreyfus dans *Le Sifflet*. Il aide aussi André Antoine et Lugné-Poë dans leurs entreprises théâtrales, réalisant pour eux plusieurs programmes, affiches et décors. Il consacre de nombreuses lithographies aux milieux des chansonniers et du cirque. Cf André Roussard, *Dictionnaire des peintres à Montmartre*, Paris, 1999.

854 CFM (3), p. 44, 102 à 107 et 164 à 167.

855 CFM (3), p. 90 à 96, et 121 ; CFM (16), p. 41 et 52.

856 CFM (1), p. 78 ; CFM (6), p. 29.

857 CFM (7), p. [24] : article anonyme.

858 CFM (7), p. [24] ; CFM (9), p. 105 à 112 ; CFM (16), p. 98, 103 à 105, 121-122, 124 à 144, 150 à 153, 154 à 167, 172 à 180, 183, 186-187, 191 à 204 et 234 ; CFM (17), p. 34 à 38, 39 à 41, 42, 43-44 et 104.

cette frontière que nous avons délimitée entre ses archives et sa collection peut être poreuse. Notre mime a conservé la dernière lettre que Willette lui a adressée comme l'un des fleurons de sa collection. À côté d'elle, sur le feuillet, il a écrit les mots suivants : « dernière lettre du maître 5 janvier 1926. Hommage à celui qui compris et aima Pierrot⁸⁵⁹ ». L'étiquette de la pochette en carton contenant la liasse de documents parmi lesquels on trouve la lettre indique cette précieuse pièce : « Dernière lettre du maître Willette quelques temps avant sa mort ».

D'autres figures plus pittoresques du Montmartre de la Belle Époque apparaissent aux côtés des chansonniers et des dessinateurs. Farina possède plusieurs photographies dédiées des clowns qu'il a été amené à rencontrer : les frères Fratellini, Chocolat fils, ou encore Porto (fig. 125 et 126). Ailleurs, un article signé Jack Lynn, paru dans *Comœdia* le 5 septembre 1909, nous présente un certain Loufftinguett :

Loufftinguett n'est pas précisément un comédien. Il n'a point passé de longues journées à apprendre des rôles et de journées plus longues encore à les mettre au point pour se montrer pendant une série de représentations, immuablement pareil, désespérément semblable, aux foules émerveillées. Loufftinguett, pourtant, amuse follement, amène le rire sur les lèvres des hommes, et fait briller de petites flammes aux yeux des femmes. C'est presque un acteur, mais c'est certainement un artiste, artiste d'un genre spécial, à la fois philosophe, humoriste, danseur, acrobate, fantaisiste, chanteur, bouffon et spirituel. Vous ne le trouverez dans aucun grand théâtre. Mais si les hasards d'une promenade vagabonde dans les cabarets de nuit de Montmartre vous mènent dans certain établissement, récemment délaissé et qui maintenant reprend sa vogue⁸⁶⁰, vous verrez l'extraordinaire Loufftinguett dans l'exercice de ses fonctions : ce vous sera l'occasion d'une joie assez rare. Vous l'entendrez chanter des chansons bizarres, cocasses, mêlées d'anglais, de français, d'onomatopées inattendues et d'une mimique fantastique qui vous tirent irrésistiblement le rire ; et, dès sa chanson terminée, vous le verrez, un coin de la lèvre relevé, l'œil curieux, s'amusant follement d'avoir tant amusé les autres. [...] Murmuré entre ses dents, c'est un monde de philosophie, de scepticisme et d'ironie ! Et, brusquement, il pousse un cri bizarre, aigu et guttural à la fois, fait un saut périlleux, retombe légèrement sur ses pieds, juste à point pour cueillir une danseuse et valser d'une façon particulière, personnelle, jamais vue jusqu'alors et qu'on ne verra sans doute plus après. [...] Quand s'arrêtent les rythmes, il revient et, la voix sifflante, il murmure en s'épongeant : « Allumez, si je reviens du lavoir ! Je suis appétissant ! Ça ne fait rien, maintenant, la p'tite, elle est cassée ! » [...] Comme dit le « chanteur à voix » de l'établissement, qui porte allègrement un costume de Cyrano dépourvu de panache : « Ce Loufftinguett, c'est un type ! Mais tout le monde l'adore ! »⁸⁶¹.

859 CFM (17), p. 33.

860 Nous n'avons malheureusement pas pu trouver à quel établissement le journaliste fait référence.

861 CFM (3), p. 136.

La bibliothèque de Farina a déjà fait l'objet d'une très bonne étude : celle réalisée par Christophe Laborde-Balen à l'issue de sa formation de restaurateur à l'Institut National du Patrimoine, au département des Arts graphiques⁸⁶². C. Laborde-Balen s'est attaché à décrire la manière dont Farina truffait ses ouvrages d'illustrations nombreuses, et a réussi à dater plusieurs des reliures effectuées à la demande du mime, établissant une chronologie de cette longue et minutieuse « mise en livre ». Nous nous permettons donc d'y renvoyer le lecteur. Néanmoins, pour faciliter la recherche au sein de cette importante bibliothèque – elle se compose de 458 volumes – nous avons choisi d'insérer en annexe le catalogue thématique que nous avons établi (la Bibliothèque nationale disposait déjà d'un catalogue alphabétique, et d'un catalogue par cotes).

Pour donner une vision évolutive de sa constitution, nous présenterons ensuite la liste chronologique des acquisitions de notre mime, lorsque ses ex-libris permettent d'en connaître la date précise.

Enfin, nous établirons l'inventaire des ouvrages de bibliophilie que l'on peut rencontrer : même si Farina n'était pas un bibliophile traditionnel – il intervenait beaucoup sur ses ouvrages, dessinait parfois à l'encre sur des gravures en frontispice d'ouvrages anciens, et découpait certaines pages – il possédait de nombreux livres que l'on peut classer dans cette catégorie.

862 Christophe Laborde-Balen, *Le Fonds Farina du Département des Arts du spectacle de la BnF : Étude de conservation préventive, quatre cas de restauration*, INP, 2002.

Chapitre VII

Une riche iconographie

Parmi les documents iconographiques présents dans les liasses que notre mime a mises en forme à partir des années 1930, la majorité sont des photographies et des dessins le représentant, « en civil » ou bien dans le costume d'un de ses personnages. Nous avons donc pensé qu'il était plus judicieux de les présenter en même temps que ses autres archives. Mais on trouve d'autres documents qui, eux, relèvent à proprement parler de sa collection.

Les Pierrots

Farina semble avoir demandé à plusieurs de ses amis peintres, ou dessinateurs, de réaliser pour lui ou bien de lui donner des œuvres figurant le fameux Pierrot. Au début du xx^e siècle, en effet, ce personnage reste à la fois le rôle titre de l'immense majorité des pantomimes représentées, et la figure emblématique de l'art du silence. Ces dessins de Pierrot peuplent donc son univers, et sont très présents dans sa collection.

En 1910, le peintre Henri-Georges Cheval⁸⁶³ offre à Farina un dessin à la mine de plomb, rehaussé de gouache blanche, où figure un Pierrot famélique, implorant le ciel d'un regard plein de désespoir (fig. 127)⁸⁶⁴. Un autre dessin non daté du même artiste nous montre ce même personnage, cette fois doté de ses traditionnels « attributs » montmartrois : écrivant de sa plume aux côtés de Colombine, sous la lucarne d'une mansarde, un chat noir sur l'épaule⁸⁶⁵. Le caricaturiste Enzo Manfredini⁸⁶⁶ reprend la thématique du Pierrot tragique dans une œuvre très sombre, presque lugubre, réalisée à l'encre de Chine et à la gouache. Le personnage se tient debout, les mains jointes, devant un ciel crépusculaire (fig. 128)⁸⁶⁷. L'artiste a sans doute dédié son œuvre à la demande de Farina, car il a pour ce faire utilisé la même encre que celle avec laquelle notre mime l'a signée afin d'y apposer sa marque, lorsqu'il acquiert le dessin en 1914. À l'inverse, dans une autre œuvre, Enzo Manfredini donne

863 Cf. note 372 p. 96.

864 CFM (6), p. 43.

865 CFM (6), p. 31.

866 Cf. supra p. 92-93.

867 CFM (13), p. 1.

au personnage un traitement des plus burlesques : la lithographie qu'il réalise pour illustrer le programme du Théâtre Richer, où figure la pantomime *Pierrot jardinier*, le représente accroupi en train de déféquer dans un pot de fleurs (fig. 129)⁸⁶⁸ ! L'iconographie de la collection Farina rend donc bien compte de cette multiplicité des tonalités et des registres qui caractérise l'utilisation du personnage de Pierrot en art plastique comme sur la scène⁸⁶⁹. « Véritable Protée psychique [alliant] tous les contrastes⁸⁷⁰ », « Pierrot s'accommode de tous les rôles, s'accomplit dans toutes les vocations, s'illustre dans toutes les situations sans être spécifiquement lié à aucune⁸⁷¹ ». C'est bien à la multiplicité de ses emplois qu'est due cette diversité de registres. À titre d'exemple, on peut citer les titres des pantomimes de Jérôme Doucet dans lesquelles Pierrot est le rôle titre : *Pierrot apprenti*, *Pierrot sorcier*, *Pierrot malade*, *Pierrot fleuriste*, *Pierrot joueur*, *Pierrot voleur*, *Pierrot jockey*, *Pierrot bucolique*, *Pierrot ingrat*, *Pierrot peintre*, *Pierrot fauteur de grèves*, *Pierrot sans-culotte...* Certes, dans son ouvrage intitulé *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Jean de Palacio démontre que dans les dernières décennies du XIX^e siècle, le Pierrot tragique succède au personnage comique et burlesque qu'incarnait Jean-Gaspard Debureau au Théâtre des Funambules. Les commentateurs de l'époque disent de même :

Pierrot est devenu pessimiste et macabre. Pierrot, au lieu de piller la cave de Cassandre, préfère s'abreuver à l'amer vin philosophique que lui verse Schopenhauer ; et quand il regarde la lune, cette lune sous l'ombre d'un nuage qui passe prend l'aspect d'un énorme crâne roulant dans le vide des cieux⁸⁷².

Citons encore quelques vers de Paul Verlaine :

Ce n'est plus le rêveur lunaire du vieil air
 Qui riait aux aïeux dans les dessus de porte
 Sa gaîté comme sa chandelle, hélas ! est morte
 Et son spectre aujourd'hui nous hante, mince et clair⁸⁷³ !

868 CFM (13), p. 5.

869 On peut citer deux autres œuvres qui illustrent bien cette diversité de registres et de traitements : Collection Farina iconographie 139 et 141. Cf. fig. 130 et 131.

870 Paul Margueritte, *Nos Tréteaux, charades de Victor Margueritte, pantomimes de Paul Margueritte*, Paris, Dorbon Aîné, 1910, p.15.

871 Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Paris, Librairie Séguier, 1990, p. 13.

872 Rofa 203 (1) : Paul Hugounet, *Mimes et Pierrots, notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Fischbacher, 1889, article de presse signé Gérome citant Paul Arène, non daté, paru dans *L'Univers illustré*, inséré dans l'ouvrage.

873 Paul Verlaine, *Pierrot*, dans *Œuvres poétiques complètes, Jadis et Naguère*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 30.

Mais ce « Pierrot tragique, conçu par Margueritte, le Pierrot personnifiant l'épouvante, le crime, l'angoisse, glissant sans bruit dans l'ampleur de ses vêtements de spectre⁸⁷⁴ », disparaît lors de la Première Guerre mondiale : pour Jean de Palacio, « la guerre de 1914 a profondément modifié la signification du personnage, en le coupant de cet esprit de décadence⁸⁷⁵ ». La collection de notre mime, à cheval sur les deux périodes, illustre donc tous les types de Pierrot, et son iconographie est des plus contrastées. Certaines œuvres nous montrent aussi Pierrot dans sa plus parfaite neutralité, comme un dessin de Robert Pajot, où seul son visage est représenté, découpé en à-plat sur fond vert (fig. 132)⁸⁷⁶. Le fort contraste provoqué par l'utilisation du blanc et du noir lui enlève tout relief, donc toute matérialité : c'est bien l'emblème, et non le personnage, que l'artiste a choisi de mettre en lumière.

Certains portraits de Pierrot ont servi à illustrer les quelques rares articles que Farina a fait paraître dans la presse. C'est le cas d'un dessin de J. Hilly, qui le représente de profil, aux côtés de son acolyte et « meilleur ennemi », Arlequin (fig. 133)⁸⁷⁷. La légende écrite par Farina suggère qu'il s'agit d'une commande : « Pour l'article Mimes et Pantomimes *Comœdia* 1920 ». Le dessin, en effet, illustre la deuxième partie de cet article écrit par notre mime et paru le 24 juillet 1920⁸⁷⁸. Il nous montre un Pierrot benêt, comme plongé dans une attente passive, légèrement courbé en arrière et les mains dans les poches, en nette opposition avec un Arlequin malicieux, mutin et énergique, se tenant les mains sur les hanches et le torse fièrement bombé. On retrouve partout cette opposition :

Arlequin, museau de singe et corps de serpent, avec son masque noir, ses losanges bigarrés, sa pluie de paillettes, l'amour, l'esprit, la mobilité, l'audace, toutes les qualités et les vices brillants ; Pierrot, pâle, grêle, vêtu d'habits blafards, toujours affamé et toujours battu, l'esclave antique, le prolétaire moderne, le paria, l'être passif et déshérité qui assiste, morne et sournois, aux orgies et aux folies de ses maîtres⁸⁷⁹.

Pour Jean de Palacio, Pierrot fait « figure de l'homme en surnombre, empêché de participer, de trouver sa place au soleil, ne pouvant s'intégrer au monde, ni accomplir,

874 Rofa 203 (1) : Paul Hugounet, *Mimes et Pierrots, notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Fischbacher, 1889, article de presse signé Gérome citant Paul Arène, non daté, paru dans *L'Univers illustré*, inséré dans l'ouvrage.

875 Jean de Palacio, *op. cit.*, p. 16.

876 CFM (13) : dessin inséré entre les p. 112 et 113.

877 CFM (17), p. 163.

878 CFM (20), p. 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21.

879 Rofa 119 : « Le mythe de Pierrot », préface de Paul Guigou parue dans l'ouvrage de Pierre Bertras, *Pierrot bâille, poème dialogué en vers provençaux avec traduction française*, Paris, Flammarion, 1893.

nouveau Perceval bergamasque, le geste qu'il faut faire au moment où il faudrait le faire⁸⁸⁰ », là où Arlequin tient le rôle de l'homme « prosaïque » et « efficace⁸⁸¹ ». Dans la plupart des pantomimes consacrées au trio amoureux, Pierrot est d'ailleurs le mari cocu de Colombine, et Arlequin son amant. Notons que selon Jean de Palacio, cette position passive de Pierrot est pourtant la plus productrice en terme d'intrigue :

Contrairement à Arlequin, prisonnier depuis Marivaux de sa propre rouerie et de ses propres succès, figé dans son rôle de vainqueur, et dont la fin de siècle, de façon caractéristique, a fait un « gommeux », Pierrot [...] montre dans la défaite une étonnante diversité [...]⁸⁸².

Pierrot et Arlequin s'opposent encore par la tenue qui leur est traditionnellement attribuée : large souquenille blanche pour le premier, désincarnant son corps en le rendant fantomatique et dont la couleur évoque « non seulement la pureté, mais plus encore l'impuissance⁸⁸³ » ; étroit justaucorps bariolé pour le second, mettant en valeur sa virilité, et déclinant en plusieurs teintes tout l'éclat de sa puissance. J. Hilly pousse l'opposition jusqu'au traitement des visages : son Pierrot est entièrement dessiné en noir et blanc, son Arlequin en couleur.

Ce Pierrot, personnage sur lequel on a vu que les auteurs pouvaient projeter une multitude de sentiments et de registres, est une figure à travers laquelle Farina exprime parfois ses propres sentiments au sein de sa collection. La liasse qu'il consacre à ses archives datant de la Première Guerre mondiale, et aux documents qu'il a collectés durant cette période, est formée d'un papier glacé de couleur noire, différent de celui qu'il utilise pour les autres liasses. Elle débute par une page de titre sur laquelle notre mime a peint les dates 1914-1918 avec de la gouache rouge. Les deux pages qui suivent se font face et entrent en résonance l'une avec l'autre. Sur celle de gauche, Farina a collé une illustration qui reproduit un photomontage représentant une armée de combattants, de différentes époques et de différentes régions du monde, parcourant à cheval un chemin parsemé de cadavres, allongés au sol (fig. 134). Sur celle de droite, il a collé un dessin réalisé par son ami d'enfance, le peintre Edmond Heuzé, qui représente Pierrot dans sa souquenille, effrayé, bras tendus et mains crispées, dans une position de stupeur (fig. 135). Le dessin est ainsi légendé : « Oh ? Et moi qui croyait [*sic*] que les hommes étaient frères ! Pierrot effrayé à mon ami Farina⁸⁸⁴ ». De sa

880 Jean de Palacio, *op. cit.*, p. 25.

881 Jean de Palacio, *op. cit.*, p. 26.

882 Jean de Palacio, *op. cit.*, p. 13.

883 Jean de Palacio, *op. cit.*, p. 17.

884 CFM (7), p. [3].

main, le mime a rajouté : « 1914 ! ».

Si Pierrot est une figure prédominante au sein de cette iconographie, c'est aussi parce que notre mime a collecté de nombreux documents au sujet de son ami dessinateur Adolphe Willette. Or « tout l'art de Willette est symbolisé par son Pierrot⁸⁸⁵ ». On trouve d'abord ses séries dessinées, qui ont parfois donné lieu à des adaptations scéniques en pantomimes : *Pierrot jardinier*⁸⁸⁶, *Le Roman de la rose*⁸⁸⁷ ou encore *À moi Pierrette !*⁸⁸⁸. On rencontre aussi plusieurs cartes postales illustrées, adaptées de ses dessins de Pierrot, de Pierrette ou de Colombine en poupons⁸⁸⁹. Parmi ses documents iconographiques de grand format, Farina possède un dessin original de l'artiste, réalisé à la plume et à l'encre de Chine, qui nous montre un Pierrot tenant dans sa poche une grande bouteille de vin, ainsi qu'une lithographie représentant une scène de dispute entre Pierrot et le médecin de sa femme Colombine⁸⁹⁰. La collection de Farina illustre à quel point Willette s'est servi de son personnage fétiche pour exprimer ses opinions politiques, en le transposant dans l'actualité. Durant la Grande Guerre, son Pierrot oppose aux menaces allemandes l'esprit frondeur des faubourgs : « Ohé !... là-haut !... Les Zeppelins de K. K.... oh !... Ça, ça s'mange à Berlin ! N'empetez plus les anges, par le Grand Merlin ! Sachez qu'on n'a pas peur des croquignolles, aux Batignolles⁸⁹¹ ! », fanfaronne-t-il en jouant de la mandoline dans une illustration parue dans la presse le 21 mars 1915. Il incarne encore le Français plaisantin, léger et bon vivant, qu'un caporal allemand, qui ne sait plus où donner de la tête, taxe de « paresseux », « frivole », « ivrogne » et « pornographe⁸⁹² » (fig. 136 à 139). Dans cette série intitulée *Pierrot a trompé le boche*, il finit par triompher de l'ennemi, transperçant de son fusil à la fois le caporal et son dogue. Willette utilise donc la figure de Pierrot pour nourrir le patriotisme français, en opposant les caractères nationaux des deux pays en guerre. Un an plus tard, en 1916, le ton se fait plus grave. Sur le carton préimprimé que le dessinateur envoie à ses amis pour les inviter à son exposition ouverte⁸⁹³, Pierrot se tient à son chevalet devant une toile vierge, essuyant quelques

885 CFM (9), p. 105-112 : article anonyme paru le 7 juillet 1912 dans *Le Tout Lyon*, rapportant la conférence qu'Adolphe Willette a consacré à Pierrot à Lyon le 13 avril 1912.

886 CFM (16), p. 208, 209, 212, 214 et 216. Ces dessins sont aussi reproduits dans deux articles de presse : CFM (9), p. 105-112 et CFM (20), p. 38-45. Figure aussi dans la collection le manuscrit de la pantomime adaptée de cette série : CFM (16), p. 211 à 227 et 237 à 238.

887 CFM (16), p. 237 à 238.

888 CFM (16), p. 189.

889 CFM (16), p. 171, 181 et 184.

890 Collection Farina iconographie 142 et 143.

891 CFM (7), p. [29].

892 CFM (7), p. [23] et CFM (16), p. 243 à 244.

893 Le 15 mai 1916 à la Galerie Devambez, 43 boulevard Malesherbes à Paris.

larmes, le pinceau recouvert d'une peinture rouge sang, seule couleur présente dans sa palette⁸⁹⁴.

Farina a parfois demandé à ses amis d'illustrer certaines scènes de pantomimes dont Pierrot est le protagoniste. J. Coquelle, qui avait caricaturé notre mime en soldat lors de son retour d'Algérie, réalise en 1908 les dessins correspondant à trois scènes successives d'un mimodrame de Georges Boyer et Pompilio Sudessi, *Pierrot marié*, que Farina a joué un an plus tôt au Théâtre des Fantaisies-Parisiennes. Le premier représente un Pierrot en queue de pie, rentrant chez lui une rose à la main, aux côtés de plusieurs petits Cupidons endiablés. Sur le deuxième, Pierrot est accroupi devant sa femme Colombine, et lui témoigne son amour, la main au cœur, arborant une expression douloureuse. Le dernier dessin illustre la scène finale du mimodrame : Pierrot s'est défenestré dans un accès de folie ; il gît au sol dans une flaque de sang, entouré d'une troupe de badeaux (fig. 140)⁸⁹⁵.

Signalons pour finir que les lettres qu'il reçoit de son entourage artistique sont souvent illustrées d'un Pierrot, que leurs expéditeurs associent à leur destinataire ! Pour demander à Farina des nouvelles de sa santé, le peintre Henri-Georges Cheval lui envoie une lettre sur laquelle il a dessiné un Pierrot alité (fig. 141 et 142)⁸⁹⁶.

Les œuvres de ses amis

Dans sa collection, Farina s'est aussi employé à rassembler des originaux ou des reproductions de plusieurs œuvres de ses amis peintres et dessinateurs. La plupart de ces œuvres n'ont pas de rapport avec son art : notre mime entend simplement témoigner de la nature de la production de son entourage artistique.

Le sculpteur Serge Yourievitch⁸⁹⁷ est bien représenté. On trouve d'abord les photographies de trois de ses sculptures : la première montre une femme nue accroupie sur un rocher, la seconde, une tête de Sphinx, et la troisième, intitulée *Rêverie*, le buste d'une femme⁸⁹⁸. Puis l'on rencontre une série de neuf esquisses originales datant de 1921, réalisées à

894 CFM (7), p. [24].

895 CFM (3), p. 82, 83 et 84.

896 CFM (6), p. 27.

897 Cf. supra p. 112-113.

898 CFM (10), p. 73 à 75.

la mine de plomb ou au pastel, la plupart représentant des corps de femmes nues⁸⁹⁹. Le dessinateur J. Hilly a aussi offert à Farina plusieurs portraits originaux de femmes nues⁹⁰⁰. Ils datent de 1908. La technique de ces dessins est plus complexe : ils ont été réalisés à la plume et au lavis d'encre noire, puis recouvert d'un vernis, et collés sur cartouche ou sur papier. Certains comportent aussi des rehauts de pastel. On sent l'influence de la Renaissance italienne chez l'artiste. Deux autres de ses dessins ont en revanche un lien plus direct avec l'art du silence : « Le masque de Charlot » est un portrait à l'encre de Chine du visage de Charlie Chaplin, et « Le masque de Sessue Hayakawa » représente l'acteur et réalisateur japonais, Kintarō Hayakawa de son vrai nom (1889-1973)⁹⁰¹. Autre croquis de femmes nues, cette fois de Fernande Horovitz, à la sanguine, avec des rehauts de craie blanche, sur papier vélin⁹⁰². Ce dessin est dédié : « À Monsieur Farina si aimable Mlle Horovitz reconnaissante ». Plus loin, on trouve de la même artiste une petite peinture à l'huile, sur toile marouflée vernie : elle représente une femme nue de profil avec un chapeau ; il s'agit peut-être d'un autoportrait⁹⁰³.

On se souvient que Farina s'est lié d'amitié avec plusieurs artistes italiens. Parmi eux figure le peintre divisionniste Giuseppe Cominetti⁹⁰⁴. Notre mime possède plusieurs œuvres originales qui témoignent de l'appartenance du peintre à ce courant néo-impressionniste théorisé par Paul Signac⁹⁰⁵. Deux petites peintures à la gouache représentant un paysage forestier juxtaposent plusieurs traits de couleurs opposés⁹⁰⁶. Cette technique de division de la couleur est encore reprise dans une œuvre intitulée *Le Moulin de la Galette (pendant le bal)*, dont notre mime possède une photographie dédiée⁹⁰⁷. Ces œuvres évoquent aussi le « dynamisme plastique » du futuriste Umberto Boccioni. Certaines thématiques de l'avant-garde italienne se retrouvent d'ailleurs dans une gravure sur bois monochrome que le peintre a dédiée à son ami « Farina tant assoiffé de lumière ». Gravée à l'encre dorée sur papier de riz, elle représente des corps d'hommes debout, poings fermés, telle une immense machine en mouvement⁹⁰⁸. La collection de notre mime contient plusieurs portraits de Giuseppe Cominetti et de son frère, le poète Gian Maria Cominetti, réalisés par le caricaturiste italien Enzo

899 CFM (10), p. 67 à 72.

900 CFM (12), p. 220 à 222.

901 CFM (20), p. 36.

902 CFM (16), p. 235.

903 CFM (16), p. 291.

904 Cf. supra p. 89 à 92.

905 Cf. note 337 p. 90.

906 CFM (13), p. 2.

907 CFM (8), p. 32.

908 CFM (13), p. 3.

Manfredini, leur ami commun⁹⁰⁹.

Farina a naturellement tenu à faire figurer la production de son ami d'enfance Edmond Heuzé. Il a donc intégré à sa collection les reproductions photographiques de plusieurs de ses œuvres : natures mortes⁹¹⁰, autoportraits⁹¹¹, portraits de femmes⁹¹²... Mais comme nous l'avons vu plus haut, ce peintre montmartrois s'est surtout intéressé aux milieux circassiens. Ce sont les peintures qu'il a consacrées au monde du cirque qui l'ont d'ailleurs rendu célèbre. Farina possède cinq dessins originaux d'Edmond Heuzé reprenant ce thème, tous datés de 1923 : un dessin à la mine de plomb et à la gouache représentant le clown Chocolat pendant son spectacle *Monte là-dessus tu verras Montmartre*, un dessin à la plume et au lavis d'encre de Chine représentant le clown Alberto Fratellini au Cirque Médrano, un dessin à la mine de plomb et à la gouache représentant le clown François Fratellini dans *Les Tribulations d'un tailleur* à Médrano, un autre à la mine de plomb et à l'aquarelle représentant le clown Godart, et enfin, un pastel représentant le duo Porto et Chocolat fils, dans *Le Muet*, toujours à Médrano⁹¹³. Il réalise ainsi d'une pierre deux coups, puisqu'il montre les œuvres les plus significatives de son ami tout en complétant sa collection sur le cirque : outre les œuvres de son ami, il possède deux dessins de Marcel Prangey représentant des numéros de clowns (fig. 143 et 144)⁹¹⁴.

D'autres peintres présents dans l'entourage de Farina étaient spécialisés dans le genre militaire, et notre mime, dont on a montré le fort patriotisme, a conservé une trace de leurs œuvres. Il possède une série de photographies reproduisant plusieurs peintures de Lucien Lapeyre⁹¹⁵ présentées dans divers Salons de 1909 à 1914 : *Le Général Dorsenne à Essling* (1809), *La Division Broussier à Wagram* (juillet 1809), *Un renseignement* (1792), *Le Capitaine Hugo à Eylau* (1807), *Retraite de l'Armée de Sambre-et-Meuse*, *Campagne en Espagne* (1809), et *Retour des manœuvres*⁹¹⁶. Lucien Lapeyre lui a aussi offert un petit croquis à la mine de plomb et à l'aquarelle : il s'agit d'une allégorie de la Liberté à la barre du navire français⁹¹⁷. Le dessin est intitulé *Honneur et Patrie*. L'artiste roumaine Micheline Resco, autre portraitiste de Farina, a consacré certaines de ses peintures à des portraits de

909 CFM (13), p. 78, 79, 81 et 82.

910 CFM (10), p. 32.

911 CFM (10), p. 44.

912 CFM (16), p. 230-231.

913 CFM (13), p. 85, 86, 98, 99, et Collection Farina iconographie 60.

914 CFM (13), p. 87 et 88 : dessins datés de 1923.

915 Peintre montmartrois (cf. p. 89).

916 CFM (16), p. 228, 232, 233 et 236.

917 CFM (16), p. 236.

Poilus : Farina possède une reproduction photographique de l'une d'entre elles, datée de 1921⁹¹⁸.

En revanche, on rencontre parfois les œuvres d'artistes dont on ne dispose d'aucune information par ailleurs, et qui n'ont jamais fait le portrait du mime. Farina a fait leur connaissance dans des circonstances bien particulières et n'a jamais été amené à les revoir. On trouve deux dessins de médiocre qualité, signés Horace Van Offel, dont l'un représente le visage d'une femme, et l'autre un peintre et un souffleur de verre accompagnés d'un groupe de personnes en costume du xvii^e siècle. Les deux sont dédiés et datés de décembre 1916. Une inscription autographe de la main du mime nous informe sur leur origine : « Lors d'une convalescence à l'hôpital de Luxeuil, Verdun 1916. Ce petit dessin m'a été offert par Horace Van Offel chez notre ami commun Cominetti chez lequel il se trouvait ce jour M. F.⁹¹⁹ ». Horace Van Offel est un écrivain hollandais né en 1876 et mort en 1944. Il a écrit quelques pièces de théâtre et plusieurs romans historiques. Durant la Seconde Guerre mondiale, il se ralliera aux Nazis. Farina possède encore un dessin original sur papier vergé, à la plume et à l'encre de Chine, avec rehauts d'aquarelle et de gouache, signé Iris Rowe. Il représente un Pierrot tout dévoué, en train de lacer les ballerines de sa belle Colombine, tandis que cette dernière offre une rose à Arlequin, caché derrière son dos (fig. 145). La dédicace est en anglais : « For Monsieur Farina, with very good wish. Iris Rowe, 5 oct. 22⁹²⁰ ». Iris Rowe est danseuse : un croquis d'Edmond Heuzé la montre aux côtés du danseur Robert Quinault, durant une répétition à l'Apollo Théâtre⁹²¹. Deux autres œuvres originales entrent enfin dans cette catégorie : un dessin à la sanguine sur papier velin gris, représentant une femme nue debout⁹²², signé Barvi, puis une peinture à la gouache vernie sur carton, d'un goût douteux, représentant une femme nue en bas et souliers, en train d'ajuster sa coiffe sur un divan, signé Virillo⁹²³.

918 CFM (10), p. 166.

919 CFM (8), p. 60.

920 CFM (12), p. 182.

921 CFM (12), p. 24.

922 CFM (16), p. 102.

923 CFM (16), p. 210.

Les gravures anciennes

Farina a aussi rassemblé des documents iconographiques anciens. Ils sont assez nombreux : nous nous souvenons d'ailleurs que ses toutes premières acquisitions sont deux gravures anciennes représentant le Théâtre des Funambules. La plupart sont aujourd'hui conservés à part, parmi les documents de grand format, sous la cote « Collection Farina iconographie. » Farina partageait cette passion avec plusieurs de ses proches :

Mon cher ami, je réponds tout de suite à ta lettre qui m'a causé un très sensible plaisir. Je n'ai plus ce portrait de Deburau – une lithographie de Tassaert⁹²⁴ – que tu retrouveras au Cabinet des Estampes de la Nationale. Tu pourras la faire photographier en t'adressant au bureau qui délivre les cartes d'entrée dont le charmant Monsieur est un de mes amis. Tu n'auras qu'à te recommander de moi et de mon pauvre camarade Louis Denise⁹²⁵ (qui fut bibliothécaire) et que tu vis, en ma compagnie, aux temps préhistoriques de feu sire Chat Noir⁹²⁶.

Cher Monsieur, voulez-vous passer rue de Douai mercredi avec votre dessin original de Daumier ? Nous pourrions peut-être causer utilement de ce qui nous intéresse tant tous les deux⁹²⁷.

J'ai retrouvé la « manière noire » de Porreau⁹²⁸, et c'est un tirage en bistre ce qui est au moins curieux pour une manière noire. [...] La lithographie qui représente [Deburau] assis avec un pâté est de Bouquet⁹²⁹. La scène du *Bœuf enragé*, elle, est beaucoup plus grande que la gravure sur bois qui est dans le *Théâtre à quatre sous*⁹³⁰.

La lithographie en question représente Jean-Gaspard Deburau dans son costume de Pierrot, assis devant une grande nappe blanche sur laquelle est disposé un copieux repas. Farina en possède un tirage gravé par Delaunois, rehaussé de gouache de manière assez

924 Nicolas-François Octave Tassaert, peintre, graveur et lithographe français d'origine flamande (1800-1874).

Outre quelques sujets historiques, il s'est surtout attaché à peindre des scènes de genre dénonçant la pauvreté.

925 Louis Simon Denise, poète, critique d'art, bibliographe et ornithologue français (1863-1914).

926 CFM (11), p. 96 : lettre de l'écrivain Delphi Fabrice datée du 21 décembre 1921. Farina ne possède pas de reproduction de l'œuvre dont il est question.

927 CFM (11), p. 27 : lettre d'Eugène Héros, non datée. Nous n'avons pas retrouvé ce fameux dessin original de Daumier dans la collection.

928 Jules Porreau, graveur français. Dans les années 1850-1870, il devient le graveur attitré du marchand d'estampes Vignères, spécialisé dans la production de portraits à destination des bibliophiles qui en truffaient leurs ouvrages.

929 Auguste Bouquet, peintre, graveur, lithographe et caricaturiste français (1810-1846). Il a travaillé pour de nombreux journaux, comme *La Caricature* ou *Le Charivari*. Il a illustré l'ouvrage de Jules Janin *Deburau, Histoire du théâtre à quatre sous pour faire suite à l'histoire du théâtre français*, Paris, Charles Gosselin, 1832, dont Farina possède trois éditions différentes (1832, 1833, 1881 : Rofa 331, 332 et 333). L'écrivain Jules Champfleury lui a consacré un ouvrage : *Le Peintre ordinaire de Gaspard Deburau (Auguste Bouquet)*, Paris, Imprimerie de l'art, 1889 : Rofa 328.

930 CFM (10), p. 48 : lettre de Judith Gérard, non datée.

grossière (fig. 146)⁹³¹. La scène du *Bœuf enragé*, pantomime-arlequinade en 12 tableaux dans le genre anglais⁹³² créée au Théâtre des Funambules le 15 mai 1827, le représente aussi en Pierrot devant un grand moulin. Il s'agit d'une eau-forte signée D.C.⁹³³. Du même Deburau, Farina possède plusieurs autres portraits d'époque : une gravure sur bois dessinée par le peintre Jules Gaildrau (1816-1898) et gravée par Porret⁹³⁴, une lithographie intitulée *La Galerie Deburau*, le représentant dans ses différents rôles, gravée par Cornet d'après un dessin signé Vautier, une lithographie coloriée au pastel gravée par Delaunois d'après Auguste Bouquet, le représentant en Pierrot derrière une balustrade, une lithographie dessinée par Gustave Courbet le représentant dans *Le Bras noir ou la main sanglante*, pantomime de Fernand Desnoyers, et enfin, une lithographie en couleur d'Alexandre Lacauchie⁹³⁵ imprimée chez les frères Rigo⁹³⁶, sur laquelle il figure en Pierrot, une bouteille à la main⁹³⁷.

Farina possède les portraits d'époque de plusieurs autres mimes du XIX^e siècle. Deux d'entre eux représentent le fils de Jean-Gaspard Deburau, Charles Deburau. Le premier, réalisé par le peintre et graveur Jacques Alphonse Testard au burin, est présent en deux exemplaires⁹³⁸, le second comportant une dédicace autographe du mime : « Le 19 octobre 1854. D'amitié à mon camarade Gabriel. Ch. Deburau ». Le deuxième est une peinture à la gouache signée S.M., non datée⁹³⁹. Six autres portraits représentent Paul Legrand : une eau-forte du graveur Philippe Auguste Cattelin, une autre gravée d'après une caricature d'Étienne Carjat⁹⁴⁰, datée de 1856, une lithographie signée Baudet, une illustration de presse dédicacée de la main de Paul Legrand à un certain Berthier en 1856, une lithographie datée de 1855, dessinée par Antoine Roy et gravée par le peintre et lithographe Alexandre Désiré Collette

931 Collection Farina iconographie 128.

932 À l'époque, le « genre anglais » désigne une féerie dont les personnages sont issus de la *commedia dell'arte* et dont la mise en scène recourt à une importante machinerie avec changements à vue.

933 Collection Farina iconographie 131.

934 Il s'agit sans doute du graveur lillois Henri Porret (1800-1867).

935 Portraitiste, lithographe et aquafortiste français renommé pour ses dessins et ses lithographies de costumes, qui exposa au Salon entre 1833 et 1835. Cf. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, nouvelle édition sous la direction de Jacques Busse, Paris, Gründ, 1999.

936 Édouard Rigo (1813-1876) et son frère peintre Jules Rigo (1810-1880), s'associèrent sous le nom Rigo frères et Cie pour fonder leur propre imprimerie, reprenant les presses de l'atelier de Senefelder. Cette lithographie provient donc de la *Galerie biographique des Artistes dramatiques de Paris* gravée par Alexandre Lacauchie (Paris, Marchant, 1846) qui y fut imprimée.

937 Collection Farina iconographie 97, 100, 129, 130 et 198.

938 Collection Farina iconographie 132 et 133.

939 Collection Farina iconographie 80.

940 Dessinateur, caricaturiste et photographe (1828-1906). En 1860, il ouvrit un studio de photographie devenu célèbre, que fréquentèrent Mallarmé, Baudelaire, Courbet, Daumier ou encore Fantin-Latour. Il a aussi fondé les revues *Le Diogène* et *Le Boulevard*. Cf. Emmanuel Bénézit, *op.cit.*

(1814-1876), elle aussi dédicacée, et enfin, une lithographie datée de 1858, signée Fernand Robineau et G. Levilly, à nouveau dédicacée : « J'offre à Monsieur Amart ce tableau dans un cadre comme souvenir d'amitié et de reconnaissance octobre 1858 Paul Legrand⁹⁴¹ ».

Notre mime a encore collecté toute une série d'illustrations anciennes au sujet du Cirque Olympique, où se produisait la troupe des Franconi, dynastie d'écuyers que nous avons évoquée plus haut⁹⁴². Créé en 1783, puis refondé en 1788 rue du Mont-Thabor, ce théâtre équestre fut déplacé rue du Faubourg-du-Temple, puis reconstruit sur le boulevard du Temple, à la suite d'un incendie en 1829. Outre les exercices équestres, on y présentait un type bien particulier de pantomimes. Ariane Martinez nous les décrit ainsi :

Ces pantomimes de cirque, où, contrairement aux Funambules, la parole était autorisée depuis 1826, constituaient un « genre bâtard », peu respecté, qualifié même de « littérature *demi-crottin* » en raison de la présence des chevaux. Elles n'eurent d'ailleurs jamais de nom fixe, et furent appelées tour à tour *mimodrames*, *pantomimes à grand spectacle* ou *grandes pantomimes* (eu égard au faste des décors, costumes et mouvements de foule), *hippodrames* (quand les exercices équestres y prenaient une forte part), drames militaires ou encore *pantomimes historiques* (car leurs sujets étaient très souvent tirés de l'histoire de France qu'elles glorifiaient en mettant en scène de grandes batailles). Ce genre, à propos duquel Théophile Gautier avait affirmé que « le temps des spectacles purement oculaires [était] arrivé », existe encore à la fin du XIX^e siècle⁹⁴³.

Farina possède une lithographie signée E. de la Michellerie intitulée *Quadrille chevaleresque de MM. Franconi, Pellier et Bacher*, représentant ces derniers à cheval dans des costumes médiévaux, une eau-forte anonyme intitulée *Exercice de chez le sieur Franconi, l'Éléphant merveilleux*, une gravure (technique incertaine) signée A.B. et Prieur représentant une course olympique effectuée par l'écuyer Constant, une lithographie signée Delaunois et Gontard représentant plusieurs acteurs du Cirque Olympique en costumes de bouffons, en train d'exécuter des numéros d'équilibre, une lithographie intitulée *Le Grand écart*, dont la légende nous apprend que « le grand écart sur deux chevaux sans selles [fut] exécuté pour la première fois au Cirque Olympique de MM. Franconi frères par M. Paul Laribat de Bordeaux », et enfin, une lithographie représentant un jongleur Malabar, sur la piste du même cirque. On trouve aussi une lithographie des éditions Gallet imprimée chez les frères Rigo,

941 Collection Farina iconographie 134 à 138.

942 Cf. p. 140.

943 Ariane Martinez, *op.cit.*, citant respectivement les ouvrages d'Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent...*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p.520, et de Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, 2ème série (1840-1843)*, Leipzig, Éditions Hetzel, 1859, p.175.

représentant la piste de l'Hippodrome de la barrière de l'Étoile, et une eau-forte dessinée par T. Phillips et gravée par Birm, représentant l'Hippodrome et le Cirque Soullier⁹⁴⁴. Elles ont sans doute été achetées dans la même série : l'ensemble de ces documents ont d'ailleurs la même cotation⁹⁴⁵.

Tout comme le Théâtre des Funambules, le Cirque Olympique fut détruit en 1862 lors de la transformation du boulevard du Temple par le baron Haussmann afin d'agrandir la place de la République. Farina est fasciné par ce « boulevard du Crime », qui comptait près d'une dizaine de théâtres⁹⁴⁶ avant sa transformation, sans compter ses nombreux cabarets et ses café-concerts. On ne s'étonne pas d'en trouver plusieurs représentations parmi sa documentation. Outre sa gravure au bois de bout d'après un dessin d'Honoré Daumier intitulé *Boulevard du Temple à Minuit, sortant des Funambules*, et sa lithographie d'Honoré Daumier intitulée *L'Acteur des Funambules*, vingtième planche de la série *Les Bohémiens de Paris*, toutes deux achetées sur les quais en 1890, il possède une eau-forte du XVIII^e siècle coloriée au pochoir, représentant une vue du boulevard sur laquelle on peut voir la « baraque de Nicolet »⁹⁴⁷, ainsi qu'une lithographie en couleurs représentant le Théâtre de la Gaîté⁹⁴⁸.

Par ailleurs, d'autres illustrations représentent des personnages de farces et d'arlequinades. Citons deux eaux-fortes figurant Mezzetin⁹⁴⁹ et Jeannot, gravées par Vermeulen et Weisbrod⁹⁵⁰, puis une lithographie du décorateur de cabarets montmartrois Georges Redon, datée de 1887, intitulée *Pierrot dans la Mansarde*⁹⁵¹.

Farina a encore rassemblé plusieurs portraits d'acteurs et d'actrices de théâtre du XIX^e siècle. On trouve une lithographie en couleurs d'après un dessin d'Henri Grévedon

944 Cirque itinérant ayant voyagé jusqu'au Japon. L'administrateur L. Soullier est qualifié d'« écuyer du sultan » sur ce document.

945 Collection Farina iconographie 197-1 à 8.

946 Outre le Théâtre des Funambules et le Cirque Olympique s'y trouvaient le Théâtre-Lyrique, le Théâtre des Folies-Dramatiques, le Théâtre des Délassements-Comiques, le Théâtre de la Gaîté, le Théâtre de Mme Saqui (auparavant nommé Théâtre des Associés), le Théâtre de l'Ambigu avant son incendie en 1826, et le Théâtre du Petit-Lazari.

947 L'acteur Jean-Baptiste Nicolet (1728-1796) ouvrit d'abord un spectacle de marionnettes, auxquelles s'adjoignirent bientôt des comédiens et des danseurs de cordes, aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent. En 1759, il s'installa sur le boulevard du Temple, et fit représenter des vaudevilles, des opéras-comiques et diverses pièces adaptées de la *commedia dell'arte*. Quatre ans plus tard, il fonda un théâtre plus important, le Théâtre de Nicolet, qui reçut par la suite l'appellation du Théâtre des Grands-Danseurs du Roi, avant de devenir le Théâtre de la Gaîté en 1792.

948 Collection Farina iconographie 98 et 99.

949 Valet aventurier, sorte de double d'Arlequin, ce personnage fut créé par le comédien italien Angelo Constantini (1655-1730), doublure du comédien Pierre-François Biancolelli, dit Dominique. Antoine Watteau lui a consacré un tableau.

950 Collection Farina iconographie 82 et 84.

951 Collection Farina iconographie 95.

représentant la célèbre Rachel, ainsi qu'une autre lithographie en couleur d'après A. Colin, représentant Talma dans le rôle de Néron⁹⁵². Notre mime possède aussi la reproduction photographique sur carte postale d'un cliché de Félix Nadar immortalisant l'unique participation de la tragédienne Sarah Bernhardt à une pantomime, aux côtés de sa grande rivale Réjane (fig. 147)⁹⁵³. En 1883, en effet, Sarah Bernhardt interprète Pierrot dans la pantomime de Jean Richepin *Pierrot assassin*⁹⁵⁴ (dont le titre peut porter à confusion avec la pantomime de Paul Margueritte *Pierrot assassin de sa femme*) :

Jouée le 28 avril 1883 dans la Salle des Fêtes du Palais du Trocadéro, au profit de l'œuvre des Ateliers d'Aveugles, cette pièce était censée marquer le renouveau scénique de la pantomime. Elle constitue en effet la première représentation publique d'un genre auparavant confiné dans les cafés-théâtres, les petits théâtres périphériques, et les salons. L'événement est d'autant plus retentissant qu'il réunit un grand nombre d'acteurs de renom, parmi lesquels les célèbres comédiennes Sarah Bernhardt, dans le rôle éponyme de Pierrot, et Mlle Réjane dans celui de Colombine, ainsi que les deux mimes Agoust (ancien partenaire des Hanlon-Lees) et Alexandre Guyon (qui avait appris la pantomime auprès de Deburau père et joué aux Funambules). Cette « grande pantomime inédite en trois tableaux », dont le livret ne fut jamais publié, était le bouquet final et la « pièce de résistance » d'un après-midi de musique, de présentations de scènes, de monologues et de poésies. Si les témoignages concernant *Pierrot assassin* sont contradictoires, il semblerait, au final, que la pièce ait été un fiasco. L'absence de reprise ou de prolongation des représentations, ainsi que la non-publication du livret, vont dans ce sens. La prestation de Sarah Bernhardt semble avoir déçu le public. Rappelons que l'actrice était surtout célèbre pour sa « voix d'or » et sa diction à nulle autre pareille. Or, c'est une toute autre discipline que la pantomime, dont elle venait d'apprendre les rudiments, auprès de Guyon, en huit jours de travail. Les spectateurs n'ont probablement pas reconnu dans la mime novice la célèbre tragédienne qu'ils admiraient. Il n'est pas impossible, en outre, que la vaste Salle des Fêtes du Trocadéro ait eu une influence déterminante sur l'inexpressivité reprochée à Sarah Bernhardt dans *Pierrot assassin*. L'insuccès de *Pierrot assassin* révèle ainsi la difficulté de trouver un espace propice à la pantomime fin de siècle⁹⁵⁵.

Sans surprise, on trouve ensuite deux lithographies de Durandeu représentant Frédéric Lemaître⁹⁵⁶. Mais l'immense majorité de ces portraits concerne des acteurs de la Foire. Plusieurs proviennent de la *Galerie théâtrale*, ou *Collection des portraits en pied des principaux acteurs des premiers théâtres de la capitale, gravés par les plus célèbres artistes*, parue à Paris chez Bance aîné en 1834 : citons deux gravures de Prud'hon, d'après Delacluse

952 Collection Farina iconographie 85 et 86.

953 Collection Farina iconographie 143 bis.

954 La légende indique *l'Âme de Pierrot* de Jean Richepin, au lieu de *Pierrot assassin*. Il s'agit d'une erreur : *l'Âme de Pierrot* est bien une pantomime écrite par Jean Richepin, mais elle semble n'avoir jamais été jouée. Il s'agit en fait de la pantomime que répète le personnage Tombre dans le roman de Jean Richepin intitulé *Braves gens* (Paris, M. Dreyfous, 1886).

955 Ariane Martinez, *La pantomime, théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 118.

956 Collection Farina iconographie 91 et 92.

et G. Huret, représentant Gandolin, nom de scène d'un comédien de la troupe du Marais, en 1634, et Gaultier-Garguille⁹⁵⁷. Gaultier-Garguille était le nom que le comédien, poète et chansonnier grivois Hugues Guéru (1573-1633) empruntait lorsqu'il jouait dans des farces. Son nom de scène devenait Fléchelles pour les pièces plus sérieuses. Il se produisait au Théâtre du Marais ainsi qu'à l'Hôtel de Bourgogne. Farina possède deux autres gravures tirées de la *Galerie théâtrale*. Réalisées par Lignon et Monsaldy d'après des dessins de G. Huret, elles représentent Turlupin et Gros-Guillaume, deux autres comédiens de la Foire avec lesquels Gaultier-Garguille formait un trio alors célèbre⁹⁵⁸. Turlupin, de son vrai nom Henri Legrand (1587-1637), avait lui aussi un nom de scène différent, Belleville, pour les pièces sérieuses. Après s'être produit sur le Pont-Neuf durant plusieurs années, il fut engagé à l'Hôtel de Bourgogne. Gros-Guillaume, de son vrai nom Robert Guérin (1554-1634), boulanger, était l'un des comédiens favoris d'Henri IV. Membre de la confrérie des Sots, parfois appelée Les Enfants-sans-souci, il fut aussi engagé à l'Hôtel de Bourgogne, avant de former sa propre troupe en 1612.

957 Collection Farina iconographie 87 et 88.

958 Collection Farina iconographie 89 et 90.

Chapitre VIII

Farina témoin de son temps

Les archives de Farina apportent déjà de nombreuses informations historiques sur les premières décennies du xx^e siècle. Sa correspondance peut beaucoup nous apprendre sur la vie artistique montmartroise et sur l'histoire des théâtres parisiens. Quant aux lettres qu'il a reçues lors de la Première Guerre mondiale, elles représentent bien sûr une riche documentation sur la vie quotidienne dans les camps et dans les tranchées, comme sur les aléas de la vie culturelle dans la capitale, ou sur les effets de la guerre concernant la création artistique, certains artistes s'inspirant des malheurs du temps, là où d'autres sont plongés dans l'inertie la plus totale.

Ici les théâtres agonisent. J'ai une pièce reçue au Moulin Rouge (*La Belle Tranchée*) mais je ne sais pas quand elle passera car nous avons affaire à une censure *féroce* qui me châtré tous mes effets et nous asservit d'une manière idiote... C'était bien la peine de prendre la Bastille !! Enfin, patience et courage⁹⁵⁹.

On sent un grand découragement chez la plupart des correspondants :

Es-tu toujours dans les sinistres ravins, ô ces ravins on peut bien tous les baptiser les ravins de la mort ; ils la puent, elle sort par tous les pores de la terre ; il y en a qui la trouve glorieuse, moi je la trouve maudite⁹⁶⁰.

J'ai le spleen et mon dégoût de tout qui m'entoure ne fait que croître tous les jours [...] mes pauvres illusions sont de plus en plus pâles [...] le monde immonde m'écœure⁹⁶¹.

D'autres en revanche utilisent la haine de l'étranger comme moteur de création :

J'ai déjà fait deux pièces sur les sales Boches qui ne sont pas dans une musette et déjà elles sont traduites pour l'Italie et l'Angleterre. Bien entendu les porcs de Germanie ne me la joueront pas... tu penses. Si je ne puis pas encore tenir un flingot je tiens toujours ma plume et tu sais ce qu'elle vaut. Ah les salauds ! Je veux que partout où l'on jouera mes pièces ils soient méprisés et honnis. [...] Courage et en avant et vive la France⁹⁶² !

959 CFM (7), p. [94] : lettre de Jean Sartène datée du 21 janvier 1915. C'est lui qui souligne.

960 CFM (7), p. [45] : lettre de Martial Lagrange datée du 17 septembre 1919.

961 CFM (8), p. 2 : lettre de J. F. Spoden datée du 13 décembre 1918.

962 CFM (7), p. [98] : lettre de Jean Sartène datée du 24 septembre 1914.

Farina a réellement tenu à apporter un témoignage sur son époque : c'est ce que nous montrent plusieurs documents qu'il a intégrés à sa collection.

En 1907, il rentre d'Algérie : il vient de terminer deux ans de service au Théâtre aux armées. Il a voyagé dans différents postes en compagnie de plusieurs régiments, parmi lesquels les célèbres Chasseurs d'Afrique. Il a donc fait sa première expérience du monde militaire. Il se met alors à conserver plusieurs documents à ce sujet. On peut citer un article écrit par Jean Richepin, paru dans *L'Écho du Train des Équipages militaires* en mars 1907, qui traite des problèmes inhérents au système des transports arrière de l'armée française. L'article dénonce les injustices que subissent les « tringlots », soumis à un règlement de 1807 totalement inadapté aux évolutions de la société. Ils sont déconsidérés, disposent d'un matériel usé et parfois dangereux, et sont la « bonne à tout faire de tous les autres corps⁹⁶³ ».

À son retour du front, lors de l'Armistice, il conserve une importante documentation sur la vie quotidienne des soldats. On rencontre plusieurs illustrations, telle la reproduction d'une peinture représentant des soldats sur le front, légendée « Près d'Étain 1914⁹⁶⁴ » de sa main, ou la reproduction d'un dessin de René-Georges Gautier intitulé *Les Artilleurs*⁹⁶⁵. On trouve encore le deuxième exemplaire du *Poilu*, périodique des tranchées de Champagne, « journal humoristique, littéraire, artistique de la vie des Troglodytes qui paraîtra quand il pourra et où il pourra, défendu aux Embusqués⁹⁶⁶ », un *Calendrier de la République* pour l'année 1916, contenant des citations patriotiques justifiant l'intervention française et encourageant les combattants⁹⁶⁷, une affiche imprimée reproduisant la demande de Pétain adressée aux soldats français de verser leurs économies à l'effort de guerre le 28 novembre 1917⁹⁶⁸, un feuillet imprimé adressé à la 34ème Compagnie du 101ème Régiment, rapportant plusieurs consignes en cas de bombardement par obus toxiques à gaz moutarde⁹⁶⁹, et un ordre de livraison de munitions à des camions américains, publié par l'état-major de la Première division d'artillerie le 6 mai 1918⁹⁷⁰. Farina garde aussi plusieurs documents qu'il a trouvés dans des ravins : un carton contenant des annotations manuscrites au sujet de différents types de tirs, trouvé dans le ravin Helly à Verdun en 1917⁹⁷¹, et un prospectus en allemand comportant les paroles de

963 CFM (2), p. 199, 201 et 202.

964 CFM (7), p. [9].

965 *Ibid.*

966 CFM (7), p. [23].

967 CFM (7), p. [13].

968 CFM (7), p. [30].

969 CFM (7), p. [21].

970 CFM (7), p. [14].

971 CFM (7), p. [107].

deux chansons destinées à la jeunesse sportive et militaire d'Allemagne, trouvé dans le ravin de la Coulevre, toujours à Verdun en 1917⁹⁷². Ce prospectus n'est pas le seul document en allemand présent dans cette collection : notre mime a aussi ramassé le journal de bord d'un soldat nommé Emil Günnel. Il s'agit d'un petit carnet rempli d'annotations manuscrites concernant les années 1916 et 1917 de son service⁹⁷³. Non loin, on rencontre une autre archive qui appartenait à ce soldat Emil Günnel : le receipt officiel du don qu'il a fait à la Fédération des caisses d'Épargne allemande pour l'effort de guerre⁹⁷⁴. Farina nous indique où et quand il a trouvé ces papiers : « Juillet août 1918 Armée Mangin⁹⁷⁵ – près Villers Cotteret [*sic*] ». On comprend qu'il ait voulu conserver tous ces documents : ils sont autant de traces d'un moment déterminant de sa vie. Mais on peut sans doute penser qu'il avait aussi conscience de leur importance historique.

Certains documents font référence à la politique internationale. On relève une carte postale reproduisant un dessin de Francisque Poulbot⁹⁷⁶, qui représente un couple de danseurs : la femme est parée des couleurs du drapeau français, tandis que l'homme est habillé de celles du drapeau américain. Tous deux tiennent les drapeaux de leurs pays respectifs. Elle évoque donc clairement l'alliance franco-américaine.

Après la guerre, Farina conserve plusieurs témoignages à travers lesquels il semble exprimer son propre désarroi. Voici comment le communiste antimilitariste Georges Pioch⁹⁷⁷ décrit les réjouissances qui accompagnent la signature de l'Armistice en France⁹⁷⁸ :

Aussi [...] quand un ami sûr m'a téléphoné que l'armistice était signé, que la guerre – cette guerre, au moins : car tu veilles toujours, Capitalisme – était finie, me suis-je borné à pleurer, lentement, silencieusement... Très lentement et très silencieusement... Je n'avais rien répondu à l'ami qui me disait : « Notre victoire ». N'ayant déclaré la guerre à aucun peuple, de quel peuple pourrais-je me dire vainqueur ? J'ai pensé seulement qu'une signature, qui, dans mon souvenir, demeurera rouge du sang de plusieurs millions d'hommes jeunes et innocents – qu'une signature, dis-je, venait

972 CFM (7), p. [11].

973 CFM (7), p. [12].

974 CFM (7), p. [10].

975 Le général Charles Mangin (1866-1925) était depuis 1915 aux commandes de la 5^{ème} Division d'Infanterie de Rouen.

976 CFM (7), p. [11]. Affichiste, dessinateur et illustrateur montmartrois (1879-1946). Il fut l'un des fondateurs de la "République de Montmartre", aux côtés d'Adolphe Willette et Maurice Neumont.

977 Homme politique, journaliste et critique littéraire français (1873-1953). Membre de l'Association internationale antimilitariste, il est élu suppléant au Comité directeur du Parti communiste en 1921. Exclu du PC en 1923, il devient secrétaire général de l'Union sociale-communiste, puis président de la Ligue internationale des combattants de la paix en 1931. Il fut le rédacteur en chef du *Gil Blas* et des *Hommes du jour*, l'un des fondateurs du *Journal du peuple*, et collabora au *Libertaire*, à l'*Humanité*, au *Réfractaire*, au *Barrage* et à l'*Œuvre*.

978 CFM (7), p. [87]-[88] et [101] à [103].

d'arrêter, dans leur crime national, les troupeaux d'hommes rués contre d'autres troupeaux d'hommes, et tous ardents à s'entretuer. J'ai voulu savoir seulement que c'était le 11 novembre 1918 ; que ce jour-là, et quand sonnait la onzième heure de ce jour, les peuples n'étaient plus obligés à assassiner les peuples, l'homme ne mettait plus toute sa gloire à détruire l'homme. [...] Ce fut, immensément, inépuisablement, et toute disciplinée dans son incohérence, la foule encore, et la foule. [...] Je la contemplais d'un balcon suspendu sur le boulevard. [...] Un pèlerinage et une kermesse. Des drapeaux, et la houle de tous les bruits possibles. [...] Des voitures surchargées de gens qui finissaient, à force de pousser les mêmes cris, de s'égaliser dans les mêmes gestes, par tous se ressembler. [...] Des hommes ivres, des femmes « dépoitraillées », pâmant de se frotter à des mâles aux odeurs fortes (l'odeur de la Victoire, sans doute) ; des bourgeois qui se parodiaient jusqu'à l'héroïsme ; des dames qui s'ingéniaient naïvement à s'encanailler. [...] Et partout, les ébauches du vol, du viol et du meurtre : les femmes brutalement caressées ; les badauds plus lents bousculés, renversés parfois, par les plus agités. [...] Je pensais que M. Clémenceau [...] eût pu n'être pas le chef-dompteur de cette foule en liesse ; que la République française eût pu avoir un autre « maître », [...] et que celui-là n'eût pas dédaigné de conférer à la Victoire les formes du Souvenir, de la Ferveur et de la Piété. [...] Celui-là eût, par respect pour soi-même et pour l'Homme qui vient de tant souffrir, orienté la trop naturelle effusion populaire vers la noble tristesse que rien ne cicatrisera dans le cœur des parents, des veuves, des amis, et aussi, des idéalistes de la chose humaine. Il eût organisé une fête simple, sobre, toute sincèrement religieuse et haute en déplorations [...] où il nous eût, plutôt, conseillé *le grand Silence nécessaire à la communion des hommes* [...] car la guerre est une maladie honteuse [...]. Mais non : ce n'était que des instincts déferlant, et les excès de tous les instincts, [...] un carnaval épique, où l'ivrognerie et la salacité se réclament de sacrés principes⁹⁷⁹.

Notre mime prend rarement la parole dans sa collection. Ainsi, il manifeste souvent ses propres sentiments à travers des discours auxquels il s'est identifié et qu'il intègre à sa documentation. Malgré son fort patriotisme, et bien qu'il ne considère certainement pas son engagement militaire comme une participation au « crime national [de] troupeaux d'hommes rués contre d'autres troupeaux d'hommes », nous nous souvenons qu'il avait laissé transparaître une réelle amertume en évoquant les combats de la Grande Guerre :

Godard déclarait : « Et si cela recommençait, j'en ferais autant, et vous tous également, pas vrai ? » Éclair, tonnerre, désarroi dans l'entonnoir ! Voilà Farina qui explose : « Pas moi ! Non, pas moi ! Allez-y si vous voulez, mais j'en ai assez. La boue, les lignes, trois blessures ! Et tout ça pour qui un tas de salauds pourrissant tout derrière nous ! Jamais de la vie ! »⁹⁸⁰.

À la fin de sa liasse consacrée à la Première Guerre mondiale, Farina a voulu montrer l'ampleur des conséquences de cette catastrophe sur le long terme. Sur une illustration

979 CFM (7), p. [87]-[88] et [101] à [103]. C'est nous qui soulignons.

980 CFM (13), p. 123 à 127 : manuscrit autographe de l'écrivain Léon Baranger daté du 19 avril 1923, décrivant sa rencontre avec Farina au Cirque Médrano.

reproduisant un dessin d'Abel Faivre⁹⁸¹ intitulé *La Semaine de bonté*, qui représente un invalide de guerre faisant l'aumône à une Marianne affamée, il a écrit : « 1934⁹⁸² ! ». À côté, on trouve une carte postale adressée à sa femme Guina-Duret, qui reproduit la photographie du Monument de Fleury, inauguré devant Douaumont le 24 juin 1934, construit avec les reliques du village disparu en 1916⁹⁸³.

De manière plus attendue, d'autres documents de sa collection évoquent bien sûr la vie théâtrale à son époque. Nombreux sont les articles de presse déplorant la crise qui touche alors les scènes de théâtre. « Dans trop de salles, les inepties douteuses du café-concert alternent avec des vaudevilles équivoques, des revues aux titres inconcevables ou aux couplets lamentables⁹⁸⁴ », se désole André Chevalier, rédacteur en chef du *Moniteur des théâtres*, en 1921. Les journalistes protestent aussi contre les taxes qui s'abattent sur les théâtres français, et aggravent une situation économique déjà difficile avec la montée du chômage. Le dramaturge et journaliste Pierre Veber⁹⁸⁵ signe dans *Comœdia* le 5 décembre 1922 un long article intitulé « Le Théâtre en ruines » :

Parmi les reconstructions qui s'imposent à la sollicitude des gouvernants, la première et la plus urgente est celle du Théâtre. Le Théâtre n'est pas seulement un commerce, c'est aussi une institution, et j'oserais presque dire que c'est un Art⁹⁸⁶. Or le Théâtre est en ruines ; tant de désastres ont participé au cataclysme final ! D'abord ce furent les taxes ; l'État, par ses exigences, a contribué merveilleusement à avilir la dignité de l'Art dramatique. [...] Si le goût du populaire vous paraît perverti, médiocratisé, n'en accusez que vos taxes abusives. L'industrie du Théâtre est en proie au commerce, et les critiques s'affligent ; la licence contamine les scènes de choix, et les moralistes gémissent. On oublie que le grand coupable est le Fisc, qui vous contraint à vendre des cartes transparentes pour payer l'impôt. Il faut vivre, ce qui vous conduit à ne plus penser ; on exploite le cochon. Il n'existe pas d'autre source de rapport ; les mêmes frais grèvent une belle œuvre et une ordure productrice. Alors, tournons-nous vers l'ordure, qui porte bonheur, et qui paie. Actuellement, une exploitation dramatique est impossible, si elle ne s'adresse pas aux plus bas instincts des spectateurs. Pour qu'une pièce réussisse il faut qu'elle soit impudique et brutale. Le prix de la vie ayant augmenté, le prix des cachets atteint des hauteurs invraisemblables, et le prix des places est devenu inabordable. En ce moment, il n'est pas un établissement qui ne côtoie la faillite, à Paris. Ne parlons pas de la province où le Théâtre est mort, où le Cinéma lui-même agonise. Si l'on calcule les frais généraux d'une scène parisienne, on arrive à des chiffres incroyables ; le sanctuaire du rire, à la veille de la guerre, avait trois mille francs de frais ; quand on faisait six mille, le

981 Peintre, illustrateur et caricaturiste français (1853-1945). Il est surtout connu pour ses affiches patriotiques durant la Grande Guerre.

982 CFM (7), p. [103].

983 CFM (7), glissé entre les p. [102] et [102].

984 CFM (11), p. 78 : article tiré du *Moniteur des théâtres* du 22 janvier 1921.

985 Sur Pierre Veber : voir note 637 p. 150.

986 Le ton est bien entendu ironique.

directeur triomphait ; aujourd'hui, ce même sanctuaire a dix mille francs de frais. Comment pourrait-on maintenir une pièce dans de telles conditions ? L'augmentation du prix des places n'est qu'un palliatif ; les impôts ont pressuré le « cochon de payant » qui se résigne aux économies, et qui rogne sur ses plaisirs. La rétrocession des baux de théâtre amena le renchérissement des loyers ; les frais de location d'un théâtre que vous connaissez bien sont augmentés ainsi de 600 francs par soirée ! [...] Dès lors, nous atteignons les véritables causes du malaise théâtral [...]. Notre art dramatique traditionnel a dû sa gloire au sens de la mesure, à l'ingéniosité ; les nécessités commerciales, la peur de la faillite, l'obligation de vivre quand-même ont tué nos belles traditions. En vain, la critique se cramponne à son sacerdoce, elle n'a plus d'autorité ; la publicité l'annihile. Nous sommes les derniers apôtres d'un culte aboli. Une annonce en caractères gras proclame l'excellence d'un produit que la critique a condamné, en caractères aigres. Une affiche tapageuse suffit à lancer une pièce médiocre. Et les frais de publicité intensive augmentent les frais généraux dans des proportions insensées ; je vous citerais des succès qui sont grévés, quotidiennement, de 1 500 francs (communiqués, entrefilets, affiches, etc.). C'est pourquoi vous payez votre fauteuil 30 francs, le prix d'un poulet dodu. Encore le poulet a-t-il le mérite de vous nourrir⁹⁸⁷.

Dans une longue lettre dactylographiée écrite le 16 novembre 1918, T. Bouvier adresse à son ami J. F. Spoden les mots suivants :

Le cœur se soulève de dégoût quand on lit à la quatrième page de nos journaux, qui souvent traitent de sujets raisonnables dans leur première feuille, l'énoncé des spectacles offerts à un public intelligent. Je ne saurais mieux le comparer qu'aux annonces toutes voisines qui vantent les merveilleuses vertus d'orviétans douteux. Dans l'un comme dans l'autre cas, c'est un bas mercantilisme qui a dicté ces annonces. [...] Demandez à ce public qui se repaît d'obscénités sans nom pourquoi il agit ainsi ? C'est parce qu'on ne lui offre rien qui parle plus fortement à ses sentiments. [...] Il a semblé plus facile de flatter les vices des individus que de leur faire de la morale. [...] Il m'est arrivé souvent de m'arrêter quelques minutes devant le théâtre le plus simpliste qui nous demeure : Guignol, et je trouvais là plus de vraie joie dans l'éclat de rire sain des spectateurs applaudissant aux mésaventures du naïf gendarme, que dans bien d'autres de nos théâtres (je parle bien entendu des grandes personnes qui vivaient la scène). Pourquoi s'est-on précipité aux pièces de Shakespeare, si simples au fond, que Gémier avait si bien fait revivre dernièrement, et qu'il semble malheureusement abandonner ? [...] Il faut en convenir, la plupart de nos spectacles actuels sont indignes de nous, à part deux ou trois scènes offertes à une infime minorité. C'est une nécessité absolue que de faire table rase de ce prétendu théâtre, sans cohésion, sans suite (car, pour une pièce passable, que de médiocrités). [...] Revenons à des conceptions plus saines, malgré la veulerie actuelle, chaque homme porte en soi une conscience, et chaque Français naît avec le clair bon sens de Molière⁹⁸⁸.

En 1925, Régis Gignoux imagine une lettre qu'un touriste américain pourrait écrire à son père vingt ans plus tard :

987 CFM (12), p. 212 à 214.

988 CFM (8), p. 110 à 113.

Anticipations. Paris theaters in 1945.

Paris, 16 avril 1925.

Mon cher père, comme vous me l'aviez recommandé, j'ai consacré ma première journée à visiter Paris dans tous ses détails pittoresques et historiques [...] en hélicoptère avec un haut parleur derrière le pilote qui donne tous les renseignements. [...] Un seul théâtre reste officiel, il se nomme le Théâtre Français. L'immeuble qu'il occupait a été cédé aux automobiles Ford qui y distribuent en prime à tout acheteur de cinq cents voitures un des tableaux du musée du Louvre transformé en atelier de carrosserie. Sur la somme produite par la vente le gouvernement a prélevé, d'accord avec la Dette publique française, une petite part qui lui a permis d'installer la maison dite de Molière le plus près possible, dans les jardins du Palais-Royal. Il y avait là un caveau qui datait de la Révolution. Les sociétaires y vivent comme des moines autours de leurs vénérables doyen et doyenne, M. Silvain et Mme Weber. Ils interprètent les tragédies et les comédies classiques traduites en anglais. Un jour par semaine ils ont le droit de jouer dans l'ancienne langue française. [...] Des Théâtres du Gymnase, de la Renaissance, de la Porte Saint-Martin et d'autres dont vous m'aviez parlé je n'ai trouvé aucune trace. Depuis que Paris s'est déplacé vers l'ouest avec nos caravanes, on ne voit dans cette nouvelle banlieue que des magasins généraux, des hangars d'aviation, des usines de produits chimiques. [...] Mais le petit temple des Variétés existe encore. Les directeurs zélandais de la Variety Agricole Cie, spécialité de comprimés végétaux pour l'alimentation, ont eu la coquetterie de conserver la petite façade historique entre leurs deux grands halls de malaxage⁹⁸⁹.

989 CFM (15), p. 200 : article paru dans le *Comædia* du 18 avril 1925.

Troisième partie

Le mime porte paroles

Chapitre IX

Un art en questions...

Lorsqu'on parcourt la documentation que Farina a réunie sur la pantomime dans son importante collection, on s'aperçoit qu'elle est le support de points de vue non seulement très variés, mais parfois contradictoires.

Certaines de ces contradictions sont inhérentes à l'art théâtral, un art dont tous les commentateurs, depuis Diderot, ont analysé les multiples paradoxes. La pantomime est souvent décrite comme la forme d'art la plus naturelle, la plus instinctive. Le « génie mimique est spontané, universel », car « l'homme naît avec l'instinct de l'imitation⁹⁹⁰ », affirme Charles Magnin dans *Les Origines du théâtre antique et du théâtre moderne*. Pour Madame Dangeville, amie et collaboratrice de Farina, la mimique est « une expression communicative d'instinct⁹⁹¹ ». Pourtant, de nombreux autres articles insistent sur l'incroyable difficulté du travail pantomimique et sur l'ampleur des efforts que doivent déployer les mimes dans la pratique de leur art. Farina désigne lui-même ce dernier comme étant « peut-être le plus ardu et le plus ingrat qui soit⁹⁹² ». Car toute la difficulté du mime, c'est bien de retrouver, justement, le naturel du geste. C'est aussi celle de l'acteur, dont le travail est d'apprendre à se débarrasser de tout ce qui l'empêche d'avoir un ton juste, plutôt que d'acquérir la maîtrise de tel ou tel effet. C'est bien ce que décrit Gabriel Reuillard dans son article consacré au mime Georges Wague⁹⁹³ :

Dans cet art, comme dans tous les autres arts d'ailleurs, le mode de transmettre l'émotion qui est le plus simple demeure le plus émouvant, celui qui a le plus de chance de frapper l'imagination du spectateur. [...] Mais il est aussi le plus difficile⁹⁹⁴.

On retrouve la même idée dans les textes qui décrivent les leçons prodiguées par Georges Wague au Conservatoire national, ou par Farina dans son atelier :

990 Rofa 63 : Charles Magnin, *Les Origines du théâtre antique et du théâtre moderne...depuis le premier jusqu'au XVI^e siècle*, Paris, Aug. Eudes, s.d..

991 CFM (9), p. 70 à 74 : article signé de son pseudonyme Jean Séry, paru le 29 juillet 1911 dans *Le Rappel*.

992 CFM (19), p. 31 : article de Farina paru le 15 août 1919 dans *Le Film*.

993 CFM (8), p. 1 : article paru en janvier 1914 dans le numéro 315 des *Hommes du jour*.

994 *Ibid.*

Toutes les fois qu'une maladresse est commise, le professeur intervient : « Mademoiselle, vous ne savez pas ouvrir et fermer une porte ! Mademoiselle, à peine êtes-vous entrée que vous avez porté vos yeux sur la lettre. [...] Vous marchez mal. Vous vous dandinez, vous croisez vos pas, vous appuyez du talon [...] ». [...] Au bout de la leçon, il n'y a pas une élève, aussi peu douée soit-elle, qui n'ait acquis et peut-être pour toujours, une notion des mouvements justes⁹⁹⁵.

Le Maître donne la leçon. [...] Il ne s'agit pas d'apprendre à exprimer des sentiments : il faut en retrouver, sous les habitudes et les conventions, l'expression naïve et spontanée, sincère. [...] Il semble que les entraves tombent une à une ; et, le lourd vêtement dépouillé, que nous imposent les préjugés et les nécessités sociales, voici que les gestes apparaissent simples et nus ! Un effort encore et l'instinctive pudeur cédera : l'artiste, forcé dans son dernier refuge, se livrera à son art avec abandon, et par son art au public, sûr de rencontrer alors les résonances profondes et infaillibles⁹⁹⁶.

La pantomime rejoint donc certains des paradoxes inhérents à l'art du comédien.

Mais elle soulève aussi de nombreuses autres contradictions qui lui sont propres et qu'il nous a paru intéressant de souligner. « Tour à tour encensée et dénigrée, pensée tantôt comme une essence et tantôt comme une marge de la théâtralité⁹⁹⁷ », la pantomime divise et fait débat. Elle ne s'est jamais imposée de manière évidente sur les scènes de théâtre. Les contemporains en ont parfaitement conscience. Au sujet de la pantomime de Catulle Mendès, le journaliste Paul Lombard s'enthousiasme ainsi : « *'Chand d'habits* est la pantomime par excellence, un des sommets de cet art *discuté*, mais que des mimes comme Séverin et Farina rendent indiscutable⁹⁹⁸ ».

Un art encensé

Dans de nombreux textes, tous emprunts d'une certaine emphase, la pantomime est portée aux nues et présentée comme une sorte d'art idéal. Après avoir assisté à une petite démonstration de mimique dans l'atelier de Farina, T. Bouvier livre ses impressions à son ami J. F. Spoden dans une longue lettre, datée du 16 novembre 1918 :

995 CFM (8), p. 94 : article de Roger Ducos paru le 7 février 1918 dans *La Rampe*.

996 CFM (13), p. 100 à 103 : manuscrit autographe d'André Pigelet daté du 12 juin 1923, décrivant un cours de Farina auquel il a assisté.

997 Ariane Martinez, *La pantomime théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 123.

998 CFM (17), p. [34] : article paru le 23 février 1920 dans *L'Homme libre*. C'est nous qui soulignons.

L'aile de l'Art venait de passer, transformant cet humble atelier en une Église dont nous rêvions d'être les Apôtres, et dans notre joie sincère, nous ne songions plus qu'à faire profiter la plus grande masse possible de la sensation merveilleuse que nous venions de ressentir. Pourquoi ne décrète-t-on pas, disions-nous, un Art d'utilité publique, comme on le fait pour une Source d'eau bienfaisante ? Cette sensation d'extériorisation et de rajeunissement de l'âme que procure la vue du Beau serait-elle moins utile que la guérison d'un corps souffrant⁹⁹⁹ ?

Pour l'infirmière Thérèse Soulacroix, qui a assisté à la représentation donnée par Farina à l'issue de sa convalescence dans l'hôpital de Luxeuil en août 1916, ce dernier « mime avec tant d'art [...] que nous en avons le grand frisson – le frisson sacré des belles choses¹⁰⁰⁰ ». Alors qu'il présente plusieurs spectacles sur la scène du Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925, Farina reçoit cette lettre de son ami Louis de Dépedry :

Vous nous avez donné, M. Farina, cher et sincère Artiste, tout le pathétique de la science et l'Art de la mimique, dans la grandeur et l'élévation de l'esprit philosophique qui se dégage dans *La Boscotte*, dans le sarcasme, dans l'ironie, la douleur et la joie ! Et quelle admirable intensité d'expression qui devrait être comprise comme le plus grand honneur rendu à l'Art français ! Hommage à vous, pour cette offrande à la Beauté¹⁰⁰¹ !

On retrouve fréquemment cette exaltation dans les commentaires de l'époque. « Dans un simple regard du mime passe toute une morne et féroce destinée. C'est vraiment beau¹⁰⁰² », écrit Edmond Sée dans *L'Œuvre* du 7 octobre 1925. Le mime Séverin va jusqu'à exprimer sa passion pour la pantomime en ces termes :

J'espère, durant de longs jours encore, aspirer en elle [*sic*] ma vie et mon idéal ! [...] Le jour où cette maîtresse adorée m'aurait livré son dernier secret, que me resterait-il à faire en ce bas monde, et comment pourrais-je trouver quelque charme à l'existence, puisque j'aurais atteint l'Idéal, et l'Idéal, tu le sais, pauvre Pierrot, n'est plus un idéal sitôt qu'on peut l'atteindre¹⁰⁰³.

L'art du geste est souvent considéré comme l'art noble par excellence :

Quand on sera lassé des tentatives scéniques qui souvent n'aboutissent qu'à l'ennui, la pantomime connaîtra de nouveau ses triomphes d'autrefois, car elle permet d'unir, pour la joie des yeux et de l'esprit, la pensée profonde, les plus belles histoires, les plus

999 CFM (8), p. 110 à 113.

1000 CFM (8), p. 75 : article paru le 7 août 1916 dans *Le Gaulois*.

1001 CFM (15), p. 145 : lettre datée du 6 octobre 1925.

1002 CFM (15), p. 89.

1003 CFM (3), p. 17 à 20 : article de presse citant les propos de Séverin, paru le 3 août 1908 dans *Comœdia*.

nobles symboles, aux arts les plus admirables¹⁰⁰⁴.

L'adjectif « noble » est presque un topos en matière de pantomime, comme nous le montre cette lettre adressée à Farina le 14 octobre 1923 par Léon Cherpin, correspondant européen de l'Olympia Circus de Londres : « Je suis heureux de constater que le noble art de la mimique n'a point encore disparu, grâce à des interprètes comme vous-même¹⁰⁰⁵ ».

Le phénomène est loin d'être récent. Lors de la mort du mime Louis Rouffe, en décembre 1885, Louis Pierotti compose un poème en son honneur, qui commence par ce vers : « L'Art pleure Celui qui fut son orgueil¹⁰⁰⁶ ». Dans le chapitre sur la pantomime de son ouvrage *Au Music-hall*, Gustave Fréjaville se montre un tantinet sceptique face à cette grandiloquence, devenue coutumière depuis l'époque des Funambules :

Depuis que Jules Janin [...] découvre bruyamment Gaspard Deburau [...], l'éloge de la pantomime est devenu un facile exercice de rhétorique. Janin et Théophile Gautier ayant donné le ton, des flots d'un lyrisme suspect ont été répandus sur ce sujet ; mais ceux qui ont célébré la pantomime avec le plus d'abondance ne sont pas ceux qui l'ont le mieux comprise et le mieux servie¹⁰⁰⁷.

Ainsi, la façon de décrire Deburau et Séverin, deux mimes pourtant séparés d'un demi-siècle, est parfois identique :

Le Pierrot tel que l'avait conçu Deburau, c'était un rôle qui comprenait tous les rôles : Deburau était cent acteurs en un seul¹⁰⁰⁸.

Séverin ? Ce n'est pas un être qui, sur scène, vit, souffre, rit, raisonne avec son seul masque, crée avec son seul regard, les contractions de son visage, ses gestes et ses attitudes, toute une atmosphère, Séverin, c'est mille êtres réunis en un seul, un seul qui est supérieur à beaucoup d'entre nous, puisqu'il opère la fusion de l'idéal et de la vie¹⁰⁰⁹.

Car cette idéalisation de la pantomime déteint, en quelque sorte, sur l'artiste qui la pratique. Plusieurs poètes lui ont consacré des lignes :

1004 CFM (10), p. 128 à 132 : article de Robert Oudot paru le 8 août 1921 dans *Comœdia*.

1005 CFM (13), p. 92.

1006 Rofa 203 (1) : Paul Hugounet, *Mimes et Pierrots, notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime...*, Paris, Fischbacher, 1889.

1007 Rofa 200 : Gustave Fréjaville, *Au Music-hall*, Paris, Éditions du Monde nouveau, 1923.

1008 CFM (8) : article signé Jean Frolo, pseudonyme de Laisan, paru le 10 juillet 1914 dans *Le Petit Parisien*.

L'article est consacré aux commentateurs contemporains de Deburau.

1009 CFM (3), p. 26 [bis] : article signé Édouard Beaudu paru le 27 novembre 1908 dans *Comœdia*.

Le Mime

Mon Cœur enferme en Lui ce monstre dévorant
L'Âme innombrable et folle, effrayante et logique
Irréelle et vivante, hilarante et tragique
De la Foule anonyme, au ressac effarant.
Mon Masque, tour à tour, sait se faire expirant
Illuminé, stupide, orgueilleux, léthargique,
Il sait tout exprimer sans le Verbe magique,
Il sait être terrible, implorant, déchirant.
Mon Âme tout entière au rôle qui l'enivre
N'a pas besoin de mots pour dire ce qu'est Vivre¹⁰¹⁰.

Le Mime

Pierrot silencieux, épouvantail humain
Ta tête fait songer à ces maisons hantées
Où reviennent la nuit des ombres tourmentées
Qui font craquer leurs os et se tordent les mains.
Ta douleur est si vraie, est si forte, si franche
Que tu laisses le mot même le plus doré
Se balancer comme une fleur sur une branche
Sans vouloir le cueillir et sans le respirer¹⁰¹¹.

[...]

Allons, garde, Pierrot, ton silence et tes gestes
Tu dessines la vie avec un vol de doigts.
On te plaint, on t'admire, on t'aime, on te déteste.
Le monde farandole et jette ses « pourquoi »
Mais toi, masque de mort qui survit et qui passe
Tu souris, car tu sais que tout n'est que grimace¹⁰¹².

Le dramaturge Anne de Réal décrit le tout jeune Farina dans un court manuscrit que ce dernier a précieusement conservé :

1010 Rofa 133 : Henry de Fleurigny, *La Course aux chimères*, Paris, P. Ollendorff, s.d..

1011 Rofa 140 : Edme Goyard, *Poèmes de la pendule en quelques heures...*, Paris, Éditions Max Maloine, [1923].

1012 Farina possède une autre version manuscrite du même poème, dont nous avons jugé qu'il était plus pertinent, ici, de citer la dernière strophe. CFM (11), p. 87.

Idéaliste tourmenté d'impossible, rêveur mystique et luxurieux, se débattant avec la chimère et le caprice, insane en ses désirs comme logique en ses aspirations, cet inquiet, dont l'être mime l'âme, ce sosie de fantoches, cet émule de la Pasquinade, a un cœur... Un cœur mystérieux et souffrant, un cœur qui crie, qui saigne, un cœur non-ouvert, non-connu [*sic*], mais un cœur, ayant toutes les jeunesses, tous les enthousiasmes, toutes les tempêtes, tous les désespoirs¹⁰¹³ !!

Enfin, quelques années plus tard, Léon Uhl lui dédicace encore ces vers :

Eau-forte

Marbre vivant que Dieu sculpta comme un Rodin
Sur le corps délicat d'un éphèbe de Rome
Il porte fièrement la tête d'un vieil homme¹⁰¹⁴
Que le malheur rida sous ses griffes d'airain.
Il semble, quand on voit ce masque d'énergie
Que modifie un peu chaque penser nouveau
Et que vient convulser les efforts du cerveau
Que le Dieu Prométhée avait cette effigie !
Ainsi que le Titan, majestueux et hautain
Las d'avoir trop connu la misère et l'envie
Il repousse du pied le combat de la Vie
Et sa bouche tordue insulte le Destin¹⁰¹⁵.

Le geste et l'indicible

Dans son ouvrage *Polymnie ou les arts mimiques*, l'écrivain Jean Prévost donne cette description de Charlot, le personnage inventé par Charlie Chaplin, apparu pour la première fois à l'écran en 1914 dans *Charlot est content de lui* :

Traversé de réflexes, ballotté dans la nature et la société comme dans un monde sans cesse formidable et toujours inconnu, il est parmi les hommes, leurs passions et leurs lois, exactement comme l'homme primitif au milieu de la nature. Et la condition de forçat traqué est la seule qui lui convienne¹⁰¹⁶.

1013 CFM (1), p. 7 : manuscrit daté du 5 octobre 1901.

1014 Farina n'est alors âgé que de trente ans !

1015 CFM (5), p. 35 : manuscrit daté de 1912.

1016 Rofa 232 : Jean Prévost, *Polymnie ou les arts mimiques*, Paris, Émile Hazan, [1929].

Arnaud Rykner commente ainsi cette citation :

La description conviendrait et à Charlot et à son ancêtre Pierrot, qu'il s'agisse du Pierrot blanc inventé par Debureau ou du Pierrot noir issu des cauchemards fin-de-siècle. Car cet homme primitif, ballotté parmi les hommes et leurs passions, dont il sait prendre sa part et goûter aussi bien les affres que les délices, c'est bien la figure même du muet qui triomphe sur de nombreuses scènes européennes du XIX^e siècle, parmi lesquelles au premier chef les scènes françaises et allemandes. Primitif, Pierrot l'est d'abord, justement, par son rapport ambigu au langage. Silencieux par nature, il lui arrive, comme dans maints vaudevilles du Théâtre des Funambules, de se retrouver au milieu d'une foule de parlants, comme faisant de la résistance dans un monde qui semble solliciter vainement de lui cette forme suprême de sociabilité, sinon d'humanité, dont le langage passe pour être la marque. Être d'avant le langage, la pantomime se présente ainsi pour beaucoup comme le signe même de l'enfance, autant que comme l'enfance du signe¹⁰¹⁷.

Cette « étrangeté » du mime au sein de son milieu social est aussi celle que souligne Anne de Réal dans son texte dédié à Farina le 5 octobre 1901 :

Il vit de sa vie intérieure et murée, travaillée de mutisme ; et si l'exigence sociale lui intime la sortie du songe, il parle, il répond ; péniblement ; étreint d'angoisse, car il a l'horreur de la formule, l'épouvante du verbe, la haine du vocable, et le silence reste seul, à ses yeux, le plus cher des Poèmes : le silence et le geste !!! [...] Il voudrait une langue ignorée des hommes, où toutes les passions, toutes les tendresses, clameraient, vibreraient, en accents rauques et impérieux, et il gémit, il se lamente d'avoir à se servir, dans le commerce avec ses semblables, de l'accouplement de voyelles et de consonnes, lui qui appelle le cri, le soupir, le sanglot, pour traduire ses sensations¹⁰¹⁸.

Car le mime recherche « l'art des commencements, quand rien n'est encore “achevé” dans un discours, par un discours¹⁰¹⁹ ». Son recours aux gestes lui permet d'accéder, sur scène, à cette « enfance du signe » : pour Paul Margueritte, « traduire sa pensée par des gestes, par des contractions de son visage » est « en somme le point de départ du théâtre¹⁰²⁰ », et selon Giuseppe Cominetti, « toute valeur scénique se fonde sur la qualité essentielle du geste, sans lequel nulle action dramatique n'est possible¹⁰²¹ ». De nos jours, on songerait à l'enseignement de Jacques Lecoq, qui prend le mouvement et le geste comme la base d'un travail scénique permettant à l'acteur de partir à la rencontre de son « corps poétique ». Ainsi, Séverin affirme-t-il : « Si je fais de la pantomime le premier des arts scéniques, c'est qu'elle est à la

1017 Arnaud Rykner, « Le “corps imprononçable” de la pantomime fin-de-siècle : de la défection du verbe à l'absolu de l'image », dans *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, ouvrage collectif paru sous la direction d'Arnaud Rykner, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 78.

1018 CFM (1), p. 7.

1019 Arnaud Rykner, *op. cit.*, p. 78.

1020 Paul Margueritte, *Tous quatre*, Paris, E. Giraud et Cie, 1885, p. 262, cité par Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 34.

1021 CFM (8), p. 22-23 : article paru en décembre 1917 dans *Les Deux Masques*.

base de toutes les expressions¹⁰²² ». Certains commentateurs partent de cette considération pour faire de la pantomime « l'Art du Théâtre par excellence¹⁰²³ ». Paul Hugounet achève ainsi son ouvrage intitulé *Mimes et Pierrots* :

Quel sera le sort de cet essai de résurrection... je ne sais ; mais ce dont il faut savoir gré au Cercle Funambulesque, c'est, en nous rendant la pantomime, qu'elle soit tragédie, comédie ou même farce, de nous avoir donné enfin la pièce idéale, l'oiseau bleu qui satisfait chacun : Auteur, Acteurs, Public, et qui est par elle-même la quintessence de l'art. [...]

- Ainsi donc, la pantomime, cette prime balbutie de l'art théâtral, en est également l'essence suprême ?

- Certainement.

- Mais c'est finir par un paradoxe.

- Non ; tout au plus par une vérité de demain¹⁰²⁴.

Dans *Braves gens*, Jean Richepin nous narre les péripéties du mime Tombre, prophète de « l'Art nouveau, vrai, seul, de la synthèse dramatique¹⁰²⁵ ». Primitive, car en deçà de la parole, la pantomime est aussi synthétique, puisqu'elle échappe au caractère analytique du discours. Si elle touche à l'essence même du travail scénique, on comprend que certains ait vu en elle l'unique élément déclencheur possible pour une réforme profonde du théâtre¹⁰²⁶.

Gestuelle et silencieuse, « examinée du point de vue du langage, [la pantomime] apparaît bien comme une régression vers un processus primaire de la représentation, une descente vers un état originaire du signe très éloigné de sa formalisation symbolique du langage¹⁰²⁷ ». « En un sens, [elle] peut passer pour l'état de nature d'une humanité dont le langage aspirerait à être le summum de la culture¹⁰²⁸ ». Puisque, selon le mot de Sartre, « toute chose qu'on nomme [...] a perdu son innocence¹⁰²⁹ », cet état de nature permettrait même aux hommes de recouvrer l'harmonie qui régnait sur eux avant qu'il ne construisent leur tour de Babel :

Sortant de son château lunaire, Pierrot laissant là Madame Isabelle, la Zerbinette, Mezzetin, le Docteur et ce fripon d'Arlequin, Pierrot s'en va parmi les hommes. Il

1022 CFM (10), p. 128 à 132 : article de Robert Oudot paru le 8 août 1921 dans *Comœdia*.

1023 Article de Giuseppe Cominetti tiré des *Deux Masques* : CFM (8), p. 22-23.

1024 Rofa 203 (1) : Paul Hugounet, *Mimes et Pierrots, notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Fischbacher, 1889.

1025 Jean Richepin, *Braves gens*, Paris, Maurice Dreyfous, 1886.

1026 Cf. supra p. 141-150.

1027 Arnaud Rykner, *op. cit.*, p. 79.

1028 *Ibid.*

1029 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1981.

apprend quoi... tout simplement l'usage de la parole, ce qui semblerait élucider une vérité contestée : à savoir que la parole est postérieure à la pensée. Émerveillé de sa conquête, Pierrot revient parmi les siens. Il est le porteur du verbe, comme le Titan fut le porteur du feu. Pierrot apprend l'art des mots à sa famille italienne de la *commedia dell'arte*. Mais, avec le vocabulaire, ont pénétré en même temps les ruses des hommes : la perfidie, la combine, le mensonge, etc... On enregistre des disputes, des batailles, des drames. D'un commun accord, et guidés par leur instinct, Pierrot et ses amis renoncent à la parole et se cantonnent dans leur royaume, où les gestes, comme des flocons blancs, ont la chute rêveuse de la neige¹⁰³⁰.

L'absence de langage permet au mime de sortir du champ circonscrit de la parole, et de décupler les possibilités de l'expression :

- En somme, [...] mon cher Pierrot, si l'expression *parlée* a des limites, l'expression *mimée* n'en a pas, quand le talent de l'artiste arrive à ce prodige d'identifier sa nature extérieure à tout ce que peut percevoir son être intérieur ?

- Parfaitement, me répond Wague, déjà l'art de la musique, comme l'a écrit Camille de Sainte-Croix, a créé un champ d'expression plus vaste que celui du simple langage. Une fugue de Bach, un chant de Schumann ont pu mettre à jour des émotions de douleur ou de volupté que la plus fine littérature de Baudelaire ou de Stendhal eussent laissées indérites [!]. Mais, au-delà encore de cette pénétration musicale dépassant les pénétrations de la poésie et de la prose verbales, il subsiste un autre *au-delà* d'expressions ineffectuées. Or, cet au-delà supérieur, seule la grande assimilation des mimes peut le viser et l'atteindre. Avec un flamboiement du regard, une cadence du pas, un roulement de torse, un plissement de traits, un artiste mime peut caractériser telles arrière-pensées de haine, de remords, de désirs, de jouissance ou de dégoût, dont les phrases les plus chaudement écrites et les mieux dites du langage dramatique¹⁰³¹ ne donneraient que l'à peu près superficiel¹⁰³².

Pour les journalistes Pierre Souvestre et Marcel Allain, la pantomime est « une sorte de théâtre à part, non point limitée, comme on pourrait le croire, à certaines émotions, mais bien au contraire illimitée, car libre de la servitude des mots, elle [peut] tout prétendre exprimer¹⁰³³ ». Aussi Georges Wague règle-t-il un malentendu qui existe parfois entre les mimes et les auteurs de leurs livrets :

1030 Anecdote racontée lors d'une conférence accompagnant les représentations données par la troupe de Farina pour le premier spectacle du cercle artistique La Flûte de Pan, au Théâtre royal des Galeries Saint-Hubert à Bruxelles le 26 février 1927. L'anecdote est rapportée dans un article de Charles-André Grouas, paru dans le *Comœdia* du 9 mars de la même année : CFM (17), p. 113. Selon le journaliste, Pierre Veber serait à l'origine de l'histoire, et aurait demandé à Edmond Rostand de l'écrire, quelques temps avant sa mort.

1031 Pourtant, la plupart des auteurs dramatiques jouent sur le décalage entre la parole du rôle et son ressenti profond ; de nos jours, les metteurs en scène sont d'ailleurs tous d'accord pour dire que le travail de l'acteur est justement de jouer tout ce qui est à côté du texte.

1032 CFM (3), p. 13 à 16 : article d'E. Rouzier-Dorcières paru le 4 janvier 1908 dans le *Comœdia*. C'est le journaliste qui souligne.

1033 CFM (4), p. 137 : article paru le 1er avril 1909 dans *Comœdia illustré*.

Nous voulons extérioriser l'être intime qui, dans la vie courante, ne s'exprimerait, faute de mots suffisants, que par des spasmes ou des cris, et qui, dans la magie du théâtre, peut parfaitement trouver sa *visibilisation* admirable dans les infinies ressources de la pantomime, dans le mirage de ses réalismes physiologiques et de ses rythmes pathétiques. La pantomime que nous servons exige donc, des auteurs qui prétendent travailler pour elle, une étude sérieuse de ce qu'elle *peut* donner, une intelligence parfaite de ses moyens et de son but. Qu'ils évitent ce contre-sens de nous proposer des mots inexprimables par des gestes, quand c'est aux gestes qu'il faut demander d'extérioriser *tout ce qui est inexprimable par des mots*¹⁰³⁴.

Pour Henri Bergson¹⁰³⁵, le langage ne permet jamais à l'homme de faire partager la nature profonde de ce qu'il ressent, puisqu'il transforme l'impression, cette sensation intérieure vécue sous le signe de la fusion, en un discours, une expression discontinue. Ainsi, l'organisation logique du langage canalise en quelque sorte l'inconscient. Mais « dans un silence de rêve, parfois souligné du rythme aigrelet de quelque musique impressionniste, les mimes¹⁰³⁶ », eux, peuvent en ouvrir les vannes, et donner à voir leur « pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique¹⁰³⁷ ». C'est particulièrement le cas des mimes de la fin du XIX^e siècle :

En rivalisant avec les patient(e)s de Charcot, la pantomime fin-de-siècle revendique ainsi l'accès à cette autre réalité que laisse entrevoir le corps hystérique, une réalité pour ainsi dire entièrement neuve car résolument *illogique, amimétique et ineffable*¹⁰³⁸.

Or « ces corps hystériques sont le rêve à l'état de sa formation en images¹⁰³⁹ ». Par le « pathétique de [son] masque où se réfugie la puissance d'une âme convulsée¹⁰⁴⁰ », le mime « incarne la joie, la tristesse... avec une intensité que les mots ne pourraient avoir ». La pantomime « devient plus expressive que le parler¹⁰⁴¹ » : elle « ouvre un univers impalpable, où des forces inconscientes gravitent. On dirait que les âmes, délivrées de toute astreinte aux lois de la pesanteur, bondissent d'un bout à l'autre de l'échelle des sensations¹⁰⁴² ». Dès lors, on

1034 CFM (9), p. 25 à 44 : Georges Wague, *La Pantomime moderne*, conférence prononcée le 19 janvier 1913 dans la salle de l'Université Populaire, Paris, Éditions de l'Université Populaire, 1913. C'est lui qui souligne.

1035 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, F. Alcan, "Bibliothèque de philosophie contemporaine", 1898.

1036 CFM (4), p. 137 : article de Pierre Souvestre et Marcel Allain paru le 1er avril 1909 dans *Comœdia illustré*.

1037 Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein, p. 59, cité par Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 47.

1038 Arnaud Rykner, *op. cit.*, p. 90. C'est lui qui souligne.

1039 Pierre Fédida, *Introduction aux Démoniaques dans l'art de Charcot et Richer*, p. V, cité par Arnaud Rykner, *op. cit.*, p. 90.

1040 Paul Margueritte, « Le Printemps tourmenté, souvenirs littéraires 1881-1896 », dans *La Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1919, cité par Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 42.

1041 CFM (17), p. [30] et [33] : article de Max Viterbo paru en février 1920 dans *Comœdia*.

1042 CFM (17), p. [34] : article de Paul Lombard paru le 23 février 1920 dans *L'Homme libre*.

comprend la fréquente résurgence de ces articles de presse qui fondent leurs commentaires sur une description enthousiasmée de cette échelle de sensations :

Souhaitons de le voir revivre, ce petit théâtre populaire, avec ses pierrots tristes ou gais, dont les seuls jeux de physionomie traduisent toutes les joies, toutes les souffrances, toutes les passions de l'âme humaine¹⁰⁴³.

Ici nous nous trouvons en présence d'un mime dont le visage, étonnant paysage d'âme, reflète en dix secondes, successivement, et parfois presque en même temps, les sentiments, les luttes contre le remords, la lâcheté, la bravoure, l'épouvante, le désespoir¹⁰⁴⁴...

Toutes les douleurs, tous les désespoirs, toutes les joies, Farina les rendait d'une façon tellement débordante qu'on parcourait avec lui toutes les gammes des sentiments et des sensations, de l'amour à la mort¹⁰⁴⁵.

Le visage du mime se fait « le miroir¹⁰⁴⁶ », « le réflecteur¹⁰⁴⁷ » du sentiment : « l'âme, sans transition, surgit tout de suite en gestes¹⁰⁴⁸ ». La pantomime provoque ainsi une émotion immédiate sur le spectateur :

[...] son art silencieux, un grand art, d'une intensité poignante, car il éveille en notre être des résonances infaillibles et atteint à coup sûr aux sources primitives de l'émotion¹⁰⁴⁹.

Il suffisait de regarder pour voir et de voir pour comprendre. La pantomime était devenue un art simple, directement émouvant¹⁰⁵⁰.

Il y aurait beaucoup à dire sur tant de mimes qui furent de tous les temps les idoles d'un public avide de sensations simples (et directes)¹⁰⁵¹ et de sentiments profonds exprimés d'une manière directe et saisissante¹⁰⁵².

Un art pour tous

Expression directe des sentiments, la pantomime serait dès lors la seule forme d'art

1043 CFM (16), p. 23 : article d'Irénée Mauget paru le 10 avril 1910 dans *La Liberté*.

1044 CFM (17), p. [37] : article d'Edmond Sée paru le 2 mars 1920 dans *Comædia*.

1045 CFM (3), p. 6 : article d'E. Rouzier-Dorcières paru en juillet 1908 dans *Comædia*.

1046 CFM (17), p. [30] et [33] : article de Max Viterbo paru en février 1920 dans *Comædia*.

1047 CFM (17), p. [37] : article d'Edmond Sée paru le 2 mars 1920 dans *Comædia*.

1048 CFM (17), p. [60] : article de Catulle Mendès paru en 1907 dans *Le Figaro*.

1049 CFM (13), p. 193 à 195 : tapuscrit d'André Pigelet.

1050 CFM (8), p. 1 : article de Gabriel Reuillard paru en janvier 1914 dans le numéro 315 des *Hommes du jour*.

1051 Farina s'est corrigé en rayant ce que nous mettons entre parenthèses.

1052 CFM (15), p. 57 à 64 : manuscrit autographe de Farina destiné à paraître dans le programme de ses représentations au Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925.

s'adressant à la fois au peuple et aux élites, « car les hommes, à quelque condition qu'ils appartiennent, sont joyeux, tristes, aiment, souffrent, rient et pleurent tous de la même façon¹⁰⁵³ », explique Georges Wague. Elle tient d'ailleurs cette dualité de ses origines : « La pantomime, tout comme d'autres genres qui ont connu de grands succès sur les Foires, n'a pas seulement une origine populaire, mais trouve l'une de ses sources dans les pratiques spectaculaires amatrices des nobles, telle que les “attitudes”, les “tableaux vivants” et les “charades en action”¹⁰⁵⁴ ». Le phénomène ne fait que s'accroître au XIX^e siècle :

Le modèle opératique revendiqué par les membres du Cercle Funambulesque n'est pas sans effet sur la manière dont est perçue la pantomime dans la salle. Alors que, tout le long du XIX^e siècle, elle s'était affirmée comme un art populaire, proche de l'acrobatie et de la clownerie, elle trouve dans cette comparaison avec l'art lyrique en pleine révolution, un public d'élite, ce public “restreint mais de choix”, que visait Félix Larcher. Depuis Deburau, le succès de la pantomime tient au fait qu'elle attire aussi bien le public populaire du paradis que le public lettré des loges, réalisant une sorte de sainte alliance qui exclut le bourgeois. Champfleury dès 1849 l'avait affirmé : « Deux classes seules comprennent la pantomime et en jouissent : les gens naïfs sans science, les gens naïfs à force de science. Ceux-là ne peuvent comprendre qui n'ont jamais ouvert qu'un livre, le Grand-Livre, qui ne connaissent qu'un dieu, l'Argent, qui n'admirent qu'un monument, la Bourse »¹⁰⁵⁵.

Même si certains insistent sur la faveur que rencontrait déjà la pantomime auprès du peuple romain¹⁰⁵⁶, c'est bien Jean-Gaspard Deburau qui, chez la plupart, est considéré comme l'initiateur de cette « sainte alliance ». Dans la pièce de Jules Claretie, Deburau apparaît sur son lit de mort, passant les rênes de son art à son fils Charles en ces termes :

Mais si au lieu de chercher à recommencer Firmin ou Talma – tout le monde n'est ni Firmin ni Talma, tu sais mon garçon – oui, si au lieu de répéter les Clitandre ou les Britannicus avec M. Samson, tu vivais simplement de la vie très humble, mais si intime, du pauvre Pierrot ! Si tu laissais les traîneurs ou ressemeleurs de cothurnes, ou les souliers à talons rouges, pour la pantomime, la pantomime du faubourg, la pantomime du peuple, la pantomime des Funambules ? Le Pierrot populaire, tu entends, populaire comme Polichinelle, celui que tout le monde connaît, aime, Polichinelle et Pierrot, les grandes poupées des enfants et des hommes¹⁰⁵⁷ !

1053 CFM (9), p. 25 à 44 : Georges Wague, *La Pantomime moderne*, conférence prononcée le 19 janvier 1913 dans la salle de l'Université Populaire, Paris, Éditions de l'Université Populaire, 1913.

1054 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 120.

1055 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 115-116, citant Félix Larcher, dans Paul Hugounet (éd.), *La Pantomime*, numéro exceptionnel de la revue *La Plume*, 15 septembre 1892, p. 406, et Jules Champfleury, *Souvenirs des Funambules*, Paris, Michel Lévy frères, 1859, p. III.

1056 CFM (9), p. 70 à 74 : article signé Jean Séry, pseudonyme de Madame Dangeville, paru le 29 juillet 1911 dans *Le Rappel*.

1057 CFM (5), p. 90 à 97 : extrait de la pièce *Deburau* de Jules Claretie, paru dans *Je sais tout*.

Car Jean-Gaspard Debureau, « l'acteur du peuple, l'ami du peuple, bavard, gourmand, flâneur, faquin, impassible, révolutionnaire comme est le peuple¹⁰⁵⁸ », eut « cette double chance d'être, dans un théâtre où il y avait des places à quatre sous », à la fois « adoré du public populaire » et « apprécié, goûté et même commenté par les grands lettrés¹⁰⁵⁹ de son époque¹⁰⁶⁰ ». La pantomime blanche qu'il a su créer a ce pouvoir de combler « le public populaire amateur de sensations fortes, tout en fournissant aux lettrés les éléments d'une rêverie réflexive¹⁰⁶¹ ». Henry Lyonnet décrit bien ces « sensations fortes » dans l'article qu'il a consacré à la troupe des mimes Onofri, paru dans le *Comœdia* du 31 août 1908 :

Titres populaires, évidemment. Public populaire : les Onofri ne travaillent que pour celui-là. Mais il est, à mon avis, un spectacle tout aussi curieux à regarder que celui qui se passe sur la scène : c'est l'aspect de ces salles, ce sont ces frémissements de la foule, ces rires bon enfant, ces indignations, ces colères, cet enthousiasme¹⁰⁶² !

Mais ces spectacles ne sont pas qu'une simple distraction. Selon les apôtres du mime, ils sont aussi un moyen d'éduquer la foule. À propos des Onofri, Henry Lyonnet poursuit ainsi :

Ce genre, je ne saurais mieux le comparer qu'aux enluminures d'Épinal : c'est varié, distrayant, pas trop compliqué, jamais ennuyeux. Et c'est, en plus, moral, je le répète, grâce à Pierrot, image éternelle de la souffrance humaine, de la malice aussi, mais de la bonté¹⁰⁶³.

Dans un long article d'André Négis consacré au mime Séverin, on lit de même :

Peuple avec le peuple, il sait parler le langage de ses bruyants admirateurs des galeries ; il comprend leurs faiblesses, excuse leur étrange morale et ceux-ci sont doublement flattés de se voir compris et point méprisé par celui qui eut le don de les rendre meilleurs par la force de son art¹⁰⁶⁴.

Dans sa conférence intitulée *La Pantomime moderne*, Georges Wague montre que cette capacité des mimes à émouvoir de la même manière toutes les composantes d'un public hétéroclite est l'un des critères clés pour évaluer leur travail :

Placez dans une salle de spectacle un public composé de lettrés, d'illettrés,

1058 CFM (4), p. 133, 135 et 136 : article de Léo Delteil et Roger Gil Baer, citant Jules Janin, paru le 1er novembre 1909 dans *Comœdia illustré*.

1059 Citons Jules Champfleury, Théodore de Banville, Arsène Houssaye, Théophile Gautier ou encore Jules Janin.

1060 CFM (8) : article signé Jean Frollo paru le 10 juillet 1914 dans *Le Petit Parisien*.

1061 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 115.

1062 CFM (4), p. 221-222.

1063 *Ibid.*

1064 CFM (8), p. 78 : article paru en 1914 dans le numéro 110 de la revue *Le Feu*.

d'intelligents, de moins intelligents, mettons même de pas intelligents du tout, il y en a [...], le mime qui obtiendra un effet d'émotions, soit comique, soit dramatique, au même moment, de la part de tous ces spectateurs, sera le vrai mime¹⁰⁶⁵.

Dans les présentations publicitaires qu'il destine aux programmes de ses représentations, ou qu'il envoie à différents directeurs de théâtres, Farina affiche clairement cette ambition :

Farina va donner du 5 au 9 au Théâtre de l'Exposition, avec sa compagnie de mimes qu'il a formés lui-même et le concours d'artistes nouveaux et intéressants, une série de spectacles consacrés uniquement à la pantomime. Va-t-il reconstituer le fameux Théâtre des Funambules qui faisait courir le Tout-Paris des faubourgs, le peuple comme l'élite intellectuelle¹⁰⁶⁶ ?

Avec ses divers collaborateurs, écrivains, acteurs, danseurs, peintres, le mime Farina est prêt à donner des séries de représentations dans un petit théâtre permanent : comédies, drames, parades, spectacles chorégraphiques et pantomimes où l'art du Théâtre des Funambules [...] sera renouvelé d'une façon tout à fait brillante, variée, séduisante et capable d'intéresser la foule comme les érudits et les délicats¹⁰⁶⁷.

Selon plusieurs commentateurs, le pari semble réussi. Le journaliste Henri Collet décrit ainsi la représentation de *L'Antre des Gnomes*, légende fantastique en un tableau écrite par Georges Casella sur une musique de Claude Debussy, à laquelle il a assisté en juillet 1920 :

Aussi bien, *L'Antre des Gnomes* [...] a pu être joué au music-hall, tenir son numéro à l'Olympia entre un comique et des athlètes, et recueillir les applaudissements des mes voisins qui pourtant (il vous eût suffi de les voir !) ne s'attendaient guère à une pareille fête... En particulier, une grosse petite madame que fit se pâmer, au numéro suivant, la chanson du « Grand Julot du Montparnasse », suivait, palpitante, les mouvements de l'adorable Jasmine et de l'excellent mime Farina, et à la chute du rideau, s'écria désappointée : « C'est trop court ! ». Est-il un plus bel éloge à l'adresse du poète et du musicien¹⁰⁶⁸ ?

Toutefois, là où certains font l'apologie de la pantomime parce qu'elle permet d'émouvoir à la fois le peuple et l'élite, d'autres, à l'inverse, voudraient en faire l'apanage de quelques initiés. C'est le cas de certains membres du Cercle Funambulesque à la fin du XIX^e siècle :

Il faut, dit-on, classer « la pantomime parmi les arts intimes » et la jouer devant « un petit comité ». [...] Ressuscitée dans les salons, la pantomime tend à se séparer du

1065 CFM (9), p. 25 à 44.

1066 CFM (15), p. 57-64 : manuscrit autographe de Maurice Farina.

1067 CFM (15) : tapuscrit inséré dans un petit livret éditant la conférence prononcée par H-M. Magne au Conservatoire national des Arts et Métiers au sujet de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925.

1068 CFM (10), p. 29 : article paru le 9 juillet 1920 dans *Comœdia*.

public populaire, qui avait autrefois fait son succès. Certains membres du Cercle Funambulesque en viennent même à affirmer qu'il ne faut pas chercher à en faire un spectacle pour tous. Ainsi en est-il de Gaston Paulin, persuadé que : « [l]e public ne saurait y mordre à pleines dents, le peuple s'en désintéresse du jour où elle sort du cirque et s'abstient des coups de pieds occultes ; gardons-la comme l'art d'un petit nombre, l'évangile de quelques délicats [...] »¹⁰⁶⁹.

Un langage universel

Plusieurs voix s'élèvent pour montrer que l'art du geste induit la possibilité d'un langage universel. Certains en apportent la preuve par l'histoire :

La pantomime [...] ne devint l'objet d'une culture spéciale que chez les Romains où, à partir du 1^{er} siècle de notre ère, on commença de la désigner sous le nom de « pantomime-saltation ». Son gros succès d'alors s'explique par ce fait que cette sorte de langue universelle permettait aux spectateurs de nations différentes, victimes de la domination romaine, la compréhension des scènes interprétées¹⁰⁷⁰.

Étant donné l'époque, il convient [...] d'attribuer le succès des anciens mimes à l'extension de la domination romaine, et à ce que leur art permettait des représentations devant des spectateurs de nations différentes au moyen de cette langue universelle¹⁰⁷¹.

La pantomime favorisa les projets de domination d'Auguste en opérant sur ses sujets une diversion nécessaire et en lui fournissant l'instrument indispensable à l'établissement de l'unité romaine chez les peuples de l'empire parlant chacun un idiome différent. Un roi du Pont ne demanda-t-il pas à Néron de lui céder un mime afin de faire connaître ses volontés à son peuple qui ne comprenait pas son langage¹⁰⁷² ?

Au début du 20^e siècle, la question se pose avec une acuité nouvelle : en 1905 à Boulogne-sur-Mer a lieu le premier congrès mondial d'espéranto. La pantomime apparaît alors comme le pendant de cette langue conçue dans les années 1880 par le médecin Ludwik Lejzer Zamenhof : « Le geste, c'est l'espéranto artistique. C'est la langue internationale¹⁰⁷³ »,

1069 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 120 et 121, citant respectivement Paul Hugounet, *Mimes et Pierrots, notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Fischbacher, 1889, p. 239, et Raoul de Najac, *Petit Traité de pantomime à l'usage des gens du monde*, suivi de « *Le Retour d'Arlequin* », Paris, A. Hennuyer, p. 33, puis Gaston Paulin dans Paul Hugounet, *La Musique et la pantomime*, Paris, Ernest Kolb, [1892], p. 57. Farina possède ces trois ouvrages : Rofa 203 (1), Rofa 188 (3), et Rofa 204.

1070 CFM (8), p. 76 : article de Jean d'Astorq paru le 11 mai 1916 dans *La Rampe*.

1071 CFM (9), p. 70 à 74 : article signé Jean Séry, pseudonyme de Madame Dangeville, paru le 29 juillet 1911 dans *Le Rappel*.

1072 CFM (17), p. 4 : article anonyme, non daté et de provenance inconnue, intitulé « Le langage du geste ».

1073 CFM (8) : article de Maurice Montabré, rapportant les propos de Willette.

affirme Adolphe Willette dans un article de *L'Intransigeant* paru le 28 mai 1914. Ou bien comme le seul et unique langage universel possible :

La pantomime revient à la mode ! Bravo ! Ne devrait-on pas la déclarer d'utilité publique ? [...] La pantomime « langage universel » serait une sérieuse solution au problème que l'espéranto n'a pas résolu. Réjouissons-nous du retour à l'art charmant de Deburau¹⁰⁷⁴.

Aujourd'hui, nous savons que les peuples des différentes nations ne prêtent pas la même signification aux mêmes gestes. Mais le contexte de l'époque est totalement différent :

Jamais les mimes du début du xx^e siècle ne remettent en question l'idée, voire l'idéal, de l'universalité du geste expressif, héritée des Lumières et prolongée par les propos de Darwin dans *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*. Il faudra attendre un demi-siècle pour que les anthropologues, les sociologues et les linguistes¹⁰⁷⁵ s'appliquent à démontrer le caractère culturel du geste et de la mimique faciale¹⁰⁷⁶.

Le 14 novembre 1920, le mime Séverin fait paraître dans *Comœdia* un long article dans lequel il propose d'utiliser la gestuelle pantomimique au bénéfice des sourds-muets :

Une Grande Idée. Le geste peut devenir, pour les sourds-muets, un langage universel. Le célèbre mime Séverin expose aux lecteurs de *Comœdia* une méthode permettant d'exprimer par le geste, dans la vie et sur la scène, les mots et les idées :

« Les sourds-muets n'ont à leur disposition pour s'exprimer que les signes alphabétiques en usage depuis l'abbé de l'Épée. Moyen sommaire, sans rapidité, puisqu'il exige la représentation par signes, lettre par lettre, des mots échangés [...]. Pour ce qui regarde la conversation courante, je crois que l'on peut, que l'on doit la faciliter, ou plus exactement la rendre en même temps plus rapide et plus gracieuse. [...] Or les longues études que j'ai faites de la pantomime m'ont permis d'établir un véritable vocabulaire de gestes dont chacun d'eux s'applique à un mot. Si cette nouvelle méthode était employée, les sourds-muets [...] de tout l'univers, parlant les langues les plus différentes, pourraient désormais converser et se comprendre. [...] Avec mon système [...] il se constituera pour eux une véritable mimique internationale [...], puisque [...] partout, du moins pour les termes usuels, ce sont les mêmes choses, les mêmes actions, les mêmes objets, les mêmes sentiments qui trouvent en [les mots] une expression. Les sourds-muets auraient ainsi, les premiers, l'avantage d'une langue universelle. Et voilà, n'est ce pas, une supériorité que nous sommes tous disposés à accorder à ces malheureux deshérités. [...] Enfin, et voici qui arrêtera l'attention des plus indifférents, les sourds-muets pourraient dès lors être compris, sans connaissances particulièrement, presque en tout et par tout le monde. [...] Les sourds-muets pourraient avoir leurs théâtres, leurs acteurs, qui interpréteraient par gestes, en suivant fidèlement le texte dans tous ses détails, les grands auteurs classiques ou modernes.

1074 CFM (17), p. [47] : article de presse anonyme et non daté, paru dans *Fantasio*.

1075 En particulier Roman Jakobson et Ray Birdwhistell.

1076 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 153.

Quelle œuvre de haute humanité à réaliser ! La France [...] deviendrait la promotrice d'une forme d'éducation internationale, universelle. [...] Je puis rapidement en constituer une notation précise. Je possède presque en totalité tous les gestes qui traduisent les mots. Cependant pour que cette étude soit établie tout à fait scientifiquement, je demanderais à pouvoir collaborer, pour son établissement définitif, avec des savants, des professeurs qualifiés [...] »¹⁰⁷⁷.

Le directeur de l'Institut national des sourds-muets, M. Collignon, lui répond par article interposé, le 8 décembre :

L'idée émise par le célèbre mime Séverin (que j'admire beaucoup) sur l'influence de la pantomime dans l'éducation des sourds-muets pourrait être une méthode excellente et d'une utile application si – comme jadis – le geste devait être la base de leur instruction. À l'époque où l'abbé de l'Épée composa son alphabet, c'est par le signe que l'on instruisait ceux qui ne pouvaient ni parler, ni entendre – mais déjà [...] l'abbé déclarait que l'éducation des sourds-muets ne serait parfaite que le jour où ceux-ci parviendraient à parler. [...] Depuis trente ans la méthode orale s'est généralisée¹⁰⁷⁸.

En opposant à Séverin l'argument de la supériorité de la méthode orale, M. Collignon se situe dans la droite lignée du discours officiel : en septembre 1880, le Congrès de Milan a interdit l'enseignement de la méthode gestuelle dans les écoles pour sourds-muets, estimant que la méthode orale était plus apte à favoriser l'intégration des sourds dans la société¹⁰⁷⁹. Mais le directeur de l'Institut national des sourds-muets ne remet jamais en cause l'idée que la méthode de Séverin puisse être réalisée. Dans le même article, en revanche, Benoît Thollon exprime une opinion toute différente :

Telle théorie est en principe magnifique, mais hélas ! Ce ne peut être qu'une illusion. L'abbé de l'Épée a partagé cette illusion et il avait estimé que la mimique pouvait s'élever – pour les sourds-muets – à la hauteur d'un langage. Mais chaque fois que l'on a voulu réaliser cette idée, on s'est heurté à des difficultés insurmontables. [...] Les psychologues ont toujours déclaré qu'il n'y a pas de signes naturels et généraux de l'idée ; tout signe est conventionnel et une association préalable est nécessaire entre l'idée et le signe pour qu'il devienne compréhensible. Nous ajoutons qu'il y a à peine une dizaine de gestes qui peuvent d'eux mêmes s'imposer et [...] qu'il n'existe pas un seul geste qui ne puisse avoir plusieurs interprétations. [...] Beaucoup d'idées ne peuvent être représentées par des gestes. Par exemple, le mot « menteur » n'a pas de geste correspondant et le geste créé pour ce sentiment est purement arbitraire¹⁰⁸⁰.

Le 18 janvier 1921, le sourd Henri Gaillard, ancien élève de l'Institut national des

1077 CFM (10), p. 149 à 151.

1078 CFM (10), p. 118 : article de Louis Handler paru dans *Comœdia*.

1079 Il faut attendre la loi Fabius en 1991 pour que l'éducation bilingue des sourds soit officialisée, et 2005 pour que la langue des signes soit reconnue comme étant une "langue à part entière".

1080 *Ibid.*

sourds-muets et membre de la Société des gens de lettres, ardent militant en faveur de la langue des signes, s'exprime à son tour :

Depuis que la méthode orale d'articulation et de lecture sur les lèvres – que certains sourds-muets exaspérés appellent « orale allemande officielle » – [...] fut imposée en France, les sourds-muets, dans leur grande majorité, la combattent. [...] Nous ne pouvons donc que remercier le mime Séverin du concours qu'il nous apporte. [...] L'érudition mimique de M. Collignon, comme aussi celle des nouveaux maîtres, est rudimentaire. En effet, c'est à peine s'ils connaissent les signes et leur remarquable valeur pédagogique. [...] [Mais] Séverin expose cette chose extraordinaire : « Les sourds-muets n'ont à leur disposition pour s'exprimer entre eux, que les signes alphabétiques en usage depuis l'abbé de l'Épée [...] ». Franchement, où Séverin a-t-il vu que nous nous exprimions généralement et uniquement par la dactylogogie ou alphabet manuel ? Rien de moins exact. Les sourds-muets causent par signes conventionnels et par gestes naturels. Ils ne dactyloguent que lorsqu'ils ont à exprimer de façon nette des noms propres de personnes, d'objets inusuels, ou de lieux, ou certaines idées nouvelles philosophiques [...]. Par exemple au sujet du bolchevisme, un sourd-muet pourrait généraliser en faisant le geste du bonnet rouge (le doigt sur la lèvre qui veut dire rouge et les deux mains coiffant la tête qui veut dire bonnet phrygien), geste remontant à la première révolution, et qui désignait alors les Terroristes, et qui en 1871 personnifia les Communards. Mais il est évident que s'il épelle par les doigts le mot même, un sourd-muet évitera qu'on fasse la confusion entre les idées de M. Cachin et celles de M. Blum. Pourtant, rien qu'en s'étendant par gestes conventionnels sur les différents systèmes politiques qui se partagent le règne des esprits, un sourd-muet instruit et bien ferré sur la mimique saura en faire sentir les nuances diverses et ondoyantes comme la conscience d'une infinité de politiciens. [...] On voit donc que les sourds-muets n'avaient pas à attendre la découverte de Séverin pour faire du langage des signes leur langue commune. Les oralistes le savent bien puisqu'ils défendent aux petits sourds-muets de faire des signes dont ils leur donnent l'aversion en le qualifiant de « langage des singes ». Leur but est de donner au jeune démutisé plus de goût pour la parole, en quoi ils ont raison en un sens, s'il s'agit de sujets bien doués pour l'articulation et l'art subtil de saisir les pensées au mouvement des lèvres. Mais cela n'empêche pas leurs anciens élèves, lorsqu'ils fréquentent leurs confrères adultes, de se mettre peu à peu à la pratique de la mimique et d'y exceller assez rapidement. Ce qui ressort de plus clair de la proposition de Séverin, c'est qu'il veut nous enseigner la pantomime, et de telle façon qu'elle en devienne une langue universelle. Séverin ignore-t-il qu'il y a des artistes sourds-muets mimes et que j'ai publié jadis des brochures sur leur utilisation théâtrale que mon ami Thiébauld-Sisson, Francisque Sarcey, Anatole France, Paul Ginisty, Paul Hugonnet, l'un des plus fervents pantomimophiles [*sic*] d'alors, Galipaux, Félicia Mallet, [...] discutèrent ou approuvèrent ? Sait-il que ces artistes sourds-muets mimes jouèrent avec succès à l'Exposition de Blanc et Noir¹⁰⁸¹ devant des milliers de personnes, à la Bodinière, au Moulin-Rouge, dans des réunions mondaines ? Est-il au courant que dans leurs sociétés, tous les ans, des sourds-muets jouent des monomimes, des mimodrames, des comédies funambulesques [...] ? N'a-t-il pas entendu dire qu'il y eut un concours de mimes entre sourds-muets, organisé par le célèbre mime Thalès, et que le lauréat, le sourd-muet Paul Villanova, qui racontait tout simplement *Le Corbeau et le Renard*, de La Fontaine, a appris la science du geste ample et large et de l'attitude scénique en voyant jouer Séverin à Marseille [...] ? [...] Séverin fait allusion¹⁰⁸² à un Américain qui

1081 Exposition qui s'est tenue au Pavillon de la Ville de Paris en 1886.

1082 Henri Gaillard fait référence à un autre article, qui n'est pas présent dans le fonds.

a passé sa vie à codifier un dictionnaire de 10 000 gestes. [...] Dans ces 10 000 gestes, la grande majorité sont conventionnels. Leur donner un sens international ne serait pas toujours facile. [...] Ce qui pourrait être universel, c'est le geste naturel, le geste de pantomime, l'énonciation mimique, claire et gracieuse des idées générales, le signe des désirs, l'expression, par la main et la physionomie, des passions et des volontés. Sur ce point les sourds-muets donnent raison à Séverin. Et ils ne demandent pas mieux que de se mettre d'accord avec lui pour que triomphe en France la mimique ébouissante, souveraine et immortelle¹⁰⁸³.

Henri Gaillard veut donner raison à Séverin, car grâce à ce dernier il a pu démontrer la nécessité pour les sourds-muets d'avoir accès à l'enseignement de la méthode signée en plus de la méthode orale. À la fin de son texte, il reconnaît donc au « geste de pantomime » la faculté d'être « universel ». Cependant, il s'agit pour lui du « geste naturel »¹⁰⁸⁴, de celui évoquant des « idées générales » : il s'éloigne donc en fait de l'ambition de Séverin, qui rêve de mettre au point un vaste répertoire, dont chaque geste « s'applique à un mot », et qui insiste toujours, nous le verrons plus bas, sur le long apprentissage que cela nécessiterait.

Un manque de légitimité

De nombreux textes présents dans la collection nous montrent à quel point la pantomime pouvait être « dénigrée¹⁰⁸⁵ », et paraître dénuée de légitimité propre. Tout se passe comme si sa pratique nécessitait en quelque sorte d'être justifiée.

Pour prendre la défense de cet art, certains jouent la carte du patriotisme. « Y a-t-il encore nombre de gens pour se rappeler que la pantomime fut jadis un des plus glorieux fleurons de la couronne artistique de France¹⁰⁸⁶ ? », s'interroge le peintre Giuseppe Cominetti dans un article des *Deux Masques* en 1917. Certes, lorsque la pantomime émergea en France sur les tréteaux des théâtres forains, ce n'était pas sans l'influence des comédiens italiens, qui avaient été expulsés de l'Hôtel de Bourgogne en 1697, et qui contribuèrent, par leurs *lazzi*, au rapide développement des séquences mimées¹⁰⁸⁷. Mais Jean-Gaspard Debureau s'appropriera si bien cet art silencieux qu'il la transforma profondément. La « pantomime blanche » fut dès

1083 CFM (10), p. 119, 120 et 125 : article paru dans *Comœdia*. L'article est incomplet mais Farina en a recopié la fin sur un feuillet : CFM (10), p. 126-127.

1084 Ici, au sens d'instinctif, non pas au sens du geste juste dont nous parlions au début de ce chapitre, qui s'acquiert à force d'un long travail.

1085 Ariane Martinez, *La pantomime théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 123.

1086 CFM (8), p. 22-23.

1087 Cf. Nathalie Rizzoni, « Le Nouveau Spectacle Pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure » (1747-1749), dans *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, ouvrage collectif paru sous la direction d'Arnaud Rykner, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 33 à 46.

lors considérée comme un art typiquement français. « Pierrot est non seulement français, il est parisien¹⁰⁸⁸ », affirme Robert Oudot dans le *Comœdia* du 8 août 1921. Les apôtres du mime s'appuient sur cette considération pour se féliciter du succès de certaines représentations :

Il m'est difficile de croire que Deburau ni Rouffe aient pu être des mimes plus complets, plus parfaits que Séverin. Et c'est le triomphe d'un délicieux art français qu'essayèrent en vain de remplacer la danse italienne et la clownerie anglaise¹⁰⁸⁹.

Ou bien, à l'inverse, pour appeler le public français à favoriser davantage un art national :

Alors que la pantomime, telle que mes maîtres me l'ont enseignée, est une forme d'art exclusivement française, nous la délaissons pour accueillir tous les aspects déformés, pourvu que ces manifestations nous viennent de l'étranger. N'allez pas croire que je ne ressente pas l'importance de l'effort tenté par les Russes ou les Suédois, mais comment pourrais-je ne pas déplorer que nous abandonnions bénévolement le ballet-pantomime de conception si incontestablement nationale¹⁰⁹⁰ ?

En outre, la pantomime serait une efficace ambassadrice de l'expansion artistique française à l'étranger. L'écrivain Henry Lyonnet¹⁰⁹¹ décrit ainsi les représentations des Onofri auxquelles il a assisté en Espagne :

Les fils Onofri, voyageant beaucoup à l'étranger, s'enorgueillissent, au contraire, de leur qualité de Français ; ils la revendiquent hautement, ayant tous fait leur service militaire en France, et c'est une joie pour eux, ils me l'ont avoué, que de voir tout un public (étranger, ne l'oublions pas) acclamer avec délire nos trois couleurs, aux accords de *La Marseillaise*. Il faut être sorti de France pour comprendre ces choses-là. J'ai vu, de mes yeux, l'autre jour, quelques milliers de spectateurs, Catalans pour la plupart, applaudir à tout rompre notre drapeau, et redemander *La Marseillaise*. Protestation républicaine, dira-t-on. Peut-être pour *La Marseillaise*, mais pour le drapeau ? Eh bien, et c'est là que je veux en venir, les Onofri, depuis trente ans, de père en fils, travaillent de leur mieux à faire aimer la France partout où ils passent¹⁰⁹².

Citons encore un extrait de l'interview du mime Séverin, retranscrit dans *Comœdia* le 27 novembre 1908 :

« Pousse-Caillou ?

– Oui, une des vingt-cinq pantomimes dont je suis l'auteur, une de celles qui me

1088 CFM (10), p. 128 à 132.

1089 CFM (17), p. 19 : article de Catulle Mendès paru en 1907 dans *Le Journal*.

1090 CFM (10), p. 128 à 132 : article de Roubert Oudot citant des propos de Séverin, paru le 8 août 1921 dans *Comœdia*.

1091 Pseudonyme d'Alfred Copin (1853-1933). Il est aussi l'auteur de nombreux ouvrages historiques sur le théâtre.

1092 CFM (4), p. 221-222 : article paru le 31 août 1908 dans *Comœdia*.

plaît le plus parce que j'y porte l'uniforme du brave petit lignard français.

- Costume de pioupiou ?
- Parfaitement – mais avec la tête de Pierrot. *Pousse-Caillou* fut, l'été dernier, un de mes succès à l'Apollo de Vienne. Le directeur avait voulu me faire endosser l'uniforme de l'infanterie autrichienne : « Jamais, lui ai-je répondu » ; je suis trop fier de porter même à l'étranger le costume du soldat français.
- Bravo ! Séverin ! Bravo¹⁰⁹³ !

On se souvient qu'en 1925, Farina donne une série de spectacles sur la scène d'un théâtre construit pour l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. La saison théâtrale et lyrique y est organisée par Robert Brussel, directeur de l'Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques. Et Albert Keim, grand ami de Farina, auteur de *La Boscotte*, « trois tableaux populaires » dans lequel notre mime tient le rôle titre, est alors le chef de la section de Propagande de l'Exposition. Dans le texte de présentation qu'il a rédigé pour le programme de ses représentations, Farina affirme avoir fait « un grand et sincère effort pour rénover la pantomime, cet art essentiellement latin et français qui devait avoir sa place à l'Exposition des Arts décoratifs¹⁰⁹⁴ ». Puis dans la lettre qu'il écrit à Robert Brussel le 24 octobre 1925, à l'issue des manifestations liées à l'Exposition, alors que le théâtre vient d'être démoli, on lit ces mots :

Monsieur le Directeur, en vous remerciant encore de l'appui si généreux que vous avez bien voulu donner à mes représentations de Pantomime, je prends la liberté d'appeler respectueusement votre attention sur l'intérêt qu'il pourrait y avoir à donner à l'étranger un spectacle analogue de Pantomime Française. Comme vous avez bien voulu consacrer de vos suffrages mon effort artistique, ainsi que ceux de mes collaborateurs et en particulier du musicien¹⁰⁹⁵, je ne crains pas de me recommander à vous au cas où l'Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistes [*sic*] à l'Étranger pourrait me fournir des moyens quelconques de poursuivre cette propagande d'art¹⁰⁹⁶.

D'autre part, la pratique pantomimique n'est pas toujours reconnue pour elle-même. Nombreux sont ceux qui cherchent à la légitimer non pas pour ses qualités propres, mais surtout pour les apports qu'elle peut fournir aux autres arts. Là où d'autres faisaient son apologie parce qu'elle donnait à voir le cœur du processus dramatique, ceux-là n'y voient qu'un exercice complémentaire ; mais néanmoins utile à la pratique des comédiens. C'est bien

1093 CFM (3), p. 26 [*bis*].

1094 CFM (15), p. 69.

1095 Farina peut faire allusion à Georges Marchand, qui a composé la partition de *La Boscotte*, à Ludovic Bouserez, qui a composé celle du *Tour de Cartes*, ou encore au chef d'orchestre Georges Fouilloux.

1096 CFM (15), p. 216.

l'opposition que souligne Ariane Martinez lorsqu'elle dit de la pantomime qu'elle est « pensée tantôt comme une essence et tantôt comme une marge de la théâtralité ».

Les articles de presse insistent bien souvent sur l'importance du geste pour les acteurs de théâtre :

La pantomime ne pouvait mourir [...]. Elle est indispensable au comédien. Molière lui-même reçut des leçons du célèbre Scaramouche¹⁰⁹⁷ appelé en France par Louis XIV. Talma, si sobre de gestes, exprimait la pensée des maîtres surtout par des jeux de physionomie. Diderot, à la représentation de ses drames, se bouchait les oreilles pour mieux se rendre compte du jeu des acteurs. La Malibran, aux répétitions d'une pièce nouvelle, invitait toujours un professeur de l'école des sourds-muets¹⁰⁹⁸.

Les mimes ressentent eux-mêmes le besoin d'insister sur ce point. Voici l'anecdote que Georges Wague rapporte au journaliste Gabriel Reuillard lors de leur entrevue précédant la publication d'un long article dans *Les Hommes du jour* :

Et la pantomime n'est pas si loin non plus qu'on veut bien le prétendre généralement de la comédie véritable. J'en ai eu l'impression très nette un soir qu'à Londres, ne sachant pas un mot de langue anglaise, j'eus la curiosité d'aller voir jouer une pièce dont je ne connaissais même pas le scénario. Grâce au jeu excellent d'une actrice qui doit avoir chez nos voisins une grosse réputation [...], je compris parfaitement les divers états d'âme de l'héroïne qu'elle représentait. Bien que sa mimique, son jeu fussent accompagnés d'un texte, il en était pour moi comme si elle n'avait pas parlé, puisque je ne comprenais pas un mot de ce qu'elle disait. Je vis ce soir-là qu'un bon acteur est aussi un bon mime et que l'art de la pantomime, qui devient vite ridicule quand il est médiocre, s'apparente étroitement à l'art des comédiens¹⁰⁹⁹.

Farina agit de même. Chargé d'écrire, on l'a vu, un texte de présentation pour le programme de ses représentations au Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs, il en profite pour fournir la même argumentation, sous la forme d'une question à laquelle nous répondons, *a posteriori*, par l'affirmative :

Faut-il rappeler aussi le rôle de la mimique et de la pantomime à l'Opéra et chez les comédiens, chez une Malibran, par exemple, comme chez un Guitry... et chez tous les artistes les plus divers, chez un de Max comme chez un Gémier¹¹⁰⁰ ?

1097 Nom de scène de Tiberio Fiorelli, acteur qui dirigea la troupe des Italiens (1608-1694). Farina possède deux ouvrages qui lui sont consacrés : Angelo Constantini, *La Vie de Scaramouche*, Paris, Claude Barbin, 1695 (Rofa 321), et Emmanuel Gonzales, *Les Caravanes de Scaramouche*, Paris, Dentu, 1881 (Rofa 322).

1098 CFM (16), p. 23 : article d'Irénée Maugey paru le 10 avril 1910 dans *La Liberté*.

1099 CFM (8), p. 1 : article paru en janvier 1914.

1100 CFM (15), p. 69.

Deux mois plus tard, il signe à nouveau de sa plume un petit encadré apparaissant sur le programme d'un concert de bienfaisance donné en faveur de la Caisse de Secours du Dispensaire d'Hygiène Sociale de Joinville, le 20 décembre 1925 :

D'autre part, les plus célèbres comédiens joignent au verbe le talent de la mimique. Les vedettes de l'écran doivent également leur succès à la composition de leurs attitudes. On conçoit dès lors l'importance extrême de l'art muet sous toutes ses formes les plus diverses¹¹⁰¹.

Dans un tel contexte, on ne s'étonne pas de rencontrer des journalistes qui s'efforcent tant bien que mal de mettre certains spectacles à l'écart du strict genre pantomimique, auxquels ceux-ci appartiennent pourtant, afin de rendre leur publicité plus efficace :

Hier a eu lieu, dans le coquet établissement de l'avenue de Wagram¹¹⁰², la première représentation de *Nuit de Noël*. Succès éclatant à la pièce et aux artistes. Je dis à dessein la pièce, car la pantomime de M. Henri Berteyl s'apparente au théâtre d'action. Elle renferme toute la beauté plastique, toute la puissance gracieuse de la pantomime, mais cette séduction par les yeux – souvent un peu grêle – enveloppe une action poignante, passionnée, *très théâtre*¹¹⁰³.

Nous reviendrons un peu plus bas sur le sujet de la danse. Mais nous pouvons d'emblée montrer que certains fervents défenseurs de l'art mimique utilisent le « détour » de la danse pour attirer l'attention sur l'importance de la pantomime. En 1917, le peintre Giuseppe Cominetti publie dans *Les Deux Masques* un article intitulé « Parlons encore de la Pantomime » :

Alors que, grâce à la géniale énergie des deux Deburau, la pantomime dramatique brillait de son dernier éclat sous une forme nouvelle et vigoureuse, la manie académique imposa des formules de fer à tout, et dans tous les domaines de l'esprit. Cependant qu'on affirmait que le sonnet est la forme la plus parfaite de la poésie, le ballet perdait petit à petit tout ce que, par une action profondément mimée, il possédait de vivant et de continuellement muable [...]. Les maîtres de ballet étaient même arrivés à fossiliser toute action en quelques axiomes tellement conventionnels que l'expression dramatique devint à peu près nulle par la froideur, l'insignifiance et le manque d'émotion qui se dégageait de tous ces gestes inutiles et inconsidérés. Tout était ainsi réduit à une simple amusette de pas. [...] On ne jugea que de l'effet simplement décoratif du geste en lui-même, sans se préoccuper du sentiment que tel ou tel autre geste devait souligner. Cette régression vers le conventionnel et le factice, dépourvue de toute raison artistique, fut tellement considérable qu'on ne trouva même plus dans le siècle dernier des compositeurs de talent qui voulussent encore travailler pour les ballets, ainsi que l'avaient fait les grands maîtres des siècles précédents. [...]

1101 CFM (15), p. 242.

1102 Il s'agit de l'Étoile Palace.

1103 CFM (9), p. 54 : article signé F. R. paru le 4 novembre 1922 dans *Comœdia*. C'est nous qui soulignons.

Ainsi périclète en France l'art de la pantomime dans le ballet, et de là le ballet même¹¹⁰⁴.

L'épisode de la création d'une classe de pantomime au Conservatoire national de musique et de déclamation est l'un des plus révélateurs de cette subordination du mime aux autres arts. Alfred Léon Gérault-Richard¹¹⁰⁵, alors député de la Guadeloupe, lance le projet dans les années 1910. Il aboutit quatre ans plus tard : le 13 mai 1914, *Le Journal officiel* publie un décret instaurant cette classe au Conservatoire : il devient le « Conservatoire national de musique, de déclamation et de pantomime¹¹⁰⁶ ». Mais « la Destinée se rit des décrets et celui-là, comme tant d'autres, a disparu dans la tourmente¹¹⁰⁷ ». Le 12 janvier 1916, un nouveau décret entérine le précédent, et nomme Georges Wague professeur de la classe en question¹¹⁰⁸. En réalité, ce projet avait déjà vu le jour dans les années 1890, si l'on en croit la lettre que Frédéric Febvre, ancien vice-doyen de la Comédie Française, envoie à *Comœdia* pour revendiquer la paternité de cette initiative, et que le journal publie le 17 mai 1914 :

Sans être accusé d'immodestie, voulez-vous me permettre de revendiquer, dans votre journal si autorisé, la part qui me revient, dans la création d'une classe de Pantomime au Conservatoire. Il y a de cela une trentaine d'années, alors que M. Léon Bourgeois était ministre de l'Instruction publique¹¹⁰⁹, [...] il me fut donné de convaincre la docte assemblée des avantages qu'il pourrait résulter de l'enseignement discipliné de l'art immortalisé par Deburau et son fidèle continuateur, Paul Legrand¹¹¹⁰.

La réaction de certains laisse d'abord clairement entrevoir combien la pantomime est considérée comme un art « mineur », pour reprendre la terminologie qu'Ariane Martinez emprunte à Gilles Deleuze¹¹¹¹. Georges Pioch exprime ainsi son scepticisme :

Le Conservatoire n'en demande peut-être pas tant. Je suis certain qu'on y goûte à sa haute valeur humaine cet art admirable. [...] On y estimera, néanmoins, je le crois, que d'autres créations y sont plus urgentes : celle d'une classe de chef d'orchestre, par exemple ; celle de classes de répétition pour la déclamation lyrique ; celle de classes préparatoires de chant ; celle, même – celle, surtout – d'un théâtre d'application, sans l'annexion duquel tous les enseignements préparant pour la scène sont, finalement, destitués de toute profonde importance. [...] Il est probable que les aspirants seraient

1104 CFM (8), p. 17.

1105 Homme politique, journaliste et chansonnier français (1860-1911). Il fut député de 1895 à 1898, puis de 1902 à 1911. Il fut le rédacteur en chef de *La Petite République* et créa *Le Chambard*. Fervent socialiste, il ira jusqu'à se battre en duel avec le royaliste Léon Daudet, pilier de *L'Action française*.

1106 CFM (8) : article anonyme paru le 14 mai 1914 dans *Le Petit Parisien*.

1107 CFM (8), p. 76 : article de Jean d'Astorq paru le 11 mai 1916 dans *La Rampe*.

1108 CFM (14), p. 82 : article anonyme paru le 16 janvier 1916 dans *Le Matin*.

1109 Entre 1890 et 1892.

1110 CFM (8).

1111 Cf. supra, note 603 p. 142.

peu nombreux à la classe que M. Gérault-Richard propose de créer, à cet effet, au Conservatoire. [...] C'est entendu : les comédiens s'y peuvent curieusement instruire ; les chanteurs s'y pourraient même dégourdir, peut-être... s'ils s'y rendaient. Mais [...] on oublierait alors qu'il existe déjà deux classes de maintien : une pour les femmes (professeur, Mlle Parent) ; une pour les hommes (professeur, M. de Félicis). Elles rendent présentement tous les services que pourrait rendre aux chanteurs et aux comédiens la classe de pantomime. [...] C'est au nécessaire, au strict nécessaire, qu'il importe de pourvoir, d'abord, dans cette grande École¹¹¹².

Certes, Georges Pioch affirme que la pantomime est « art admirable » ; mais c'est sans doute pour ne pas trop s'attirer les foudres de ses défenseurs, car considérer qu'une telle classe serait pour les comédiens un moyen de satisfaire leur « curiosité », et pour les chanteurs, de « se dégourdir », paraît quelque peu condescendant. En outre, le directeur du Conservatoire qui, alors, n'est autre que Gabriel Fauré, n'est même pas au courant de l'affaire au moment de la publication du décret :

Nous nous sommes acheminés vers la rue de Madrid. Au Conservatoire, nous frappons à plusieurs portes ; on nous écoute avec un intérêt mêlé d'un visible étonnement, mais on ignore tout des intentions du ministre des Beaux-Arts.

« Et le directeur ?

– M. Gabriel Fauré est à l'Opéra-Comique, à la répétition de *Mârouf, savetier du Caire*¹¹¹³.

En route pour la rue Favart. [...] À notre interrogation, il répond de sa voix douce et lente :

– La nouvelle est certainement exacte, puisqu'elle a paru au *Journal officiel*, mais je ne suis pas plus renseigné que vous ; personne ne m'a parlé de cette création. Je n'ai pas été appelé à donner mon avis.

Sans songer à réprimer un mouvement d'étonnement bien naturel, nous reprenons :

– Peut-être s'agit-il simplement d'une classe de mimique et de maintien à l'usage des élèves ?

– Mais cette classe existe ; elle est même fort bien dirigée par un excellent professeur, M. de Félicis. »

Alors ?... Pierrot viendrait professer rue de Madrid, sans se faire annoncer ? Nous ne le savions pas à ce point mystérieux¹¹¹⁴.

Pourtant, certains s'enthousiasment, et voient dans cette initiative la consécration tant attendue de l'art mimique :

Deburau et Paul Legrand, les deux mimes célèbres qui triomphèrent boulevard du

1112 CFM (9), p. 75-76 : article paru le 21 novembre 1910 dans *Comœdia*.

1113 Opéra-comique en cinq actes d'Henri Rabaud et Lucien Népoty, créé le 15 mai 1914.

1114 CFM (8) : article anonyme paru le 14 mai 1914 dans *Le Petit Parisien*.

Crime, aux Funambules et aux Folies-Nouvelles, ne rêvèrent jamais, pour l'art un peu spécial dont ils furent les grands prêtres, la consécration officielle. Elle est venue pourtant, sous forme d'un décret signé Raymond Poincaré et contresigné Viviani. [...] Mais, direz-vous, il existe donc à Paris un théâtre de pantomime où pourront se produire les futurs élèves du futur professeur ? Les Funambules vont donc renaître de leurs cendres refroidies depuis longtemps¹¹¹⁵ ?

Mais le projet n'est pas de former des mimes. Il s'agit en fait d'aider les comédiens dans la pratique de leur art. En 1910, le journaliste Raphaël Mairoi rapportait déjà ces propos du député Gérault-Richard dans un article de *Comœdia* :

Quant à moi, je suis persuadé que la création de ce cours s'impose. La pantomime, comme on l'a déjà dit, exprime par gestes des sentiments. Le développement de l'art dramatique contemporain est tel qu'il n'est permis à aucun artiste d'ignorer cette exposition. Il faut pour parvenir à une interprétation parfaite une véritable étude. Or, cette étude ne peut se faire qu'au Conservatoire¹¹¹⁶.

Frédéric Febvre, véritable initiateur du projet, avait le même objectif :

Je me réjouis de la décision ministérielle en pensant aux résultats qu'on est en droit d'attendre d'un art qui s'impose d'autant plus, qu'il est la lanterne chargée d'éclairer le Verbe ! Supposez, mon cher rédacteur en chef, un maître disant à ses élèves : « Vous allez me mimer, me mimer seulement, l'entrée en scène de Tartuffe, et m'indiquer par votre allure, votre physionomie, vos attitudes, ce qu'ensuite, avec le secours de la parole, il vous sera permis de tenter, pour devenir l'interprète de ce redoutable personnage ». [...] Quand l'élève sera en possession de ce sésame professionnel, lui permettant de réaliser, dans la mesure de ses moyens, l'aspect du personnage en cours d'études [...], il est bien certain qu'il aura fait un grand pas, puisqu'au théâtre, le spectateur est pris par les yeux avant de l'être par les oreilles ! [...] Alceste ne marche pas comme Clitandre, et l'allure d'Oreste n'emprunte rien à celle de Cinna. Dans sa jeunesse, si Frédéric Lemaître n'avait pas joué la pantomime, eût-il pu composer avec un art si magistral *Le Vieux Caporal*¹¹¹⁷ ?

L'ancien vice-doyen de la Comédie Française précise aussi pourquoi cette classe ne doit pas, selon lui, être confondue avec une classe de maintien : celle-ci n'a « donné le plus souvent à l'élève qu'un maintien prétentieux, des gestes compassés et prévus, présentant dans son ensemble l'aspect d'une fausse école de la Grâce¹¹¹⁸ ».

Les plus fervents défenseurs de la pantomime espèrent pourtant que cette classe formera de nombreux mimes. Mais selon eux, elle doit avoir aussi la vocation d'aider les comédiens à mieux exercer l'art dramatique :

1115 *Ibid.*

1116 CFM (9), p. 76 : article daté du 24 novembre 1910.

1117 CFM (8) : article anonyme paru le 17 mai 1914 dans *Comœdia*.

1118 *Ibid.*

Que sera cette classe nouvelle du Conservatoire ? Comment en tirer le plus grand profit ? Et à quoi servira-t-elle, en somme ? Justement, le bon peintre Willette, rencontré ce matin, a là-dessus des vues très intéressantes :

« D'abord, bravo ! S'écria-t-il. Pour une fois, voilà un ministre qui a une bonne idée. Ainsi, on va former des mimes au Conservatoire ? Georges Wague, mon ami, réjouissez-vous... C'est l'art du geste qui va être rénové ! Mais soyons donc Français ! Faisons des gestes, en parlant ! Et que nos acteurs sachent évoluer naturellement, proprement, sur les planches ! »

[...] En quittant le bon Willette, j'allai voir Colette dans son hôtel de Passy. Colette, qui fut mime jadis, a elle aussi des idées sur la nouvelle classe de la rue de Madrid :

« Enfin, on apprendra aux acteurs, aux chanteurs à se tenir sur scène ! On leur montrera à vivre “dans une époque”, à adopter les costumes et les mœurs ! N'avez-vous jamais fait cette expérience : au théâtre, quand vous écoutez en fermant les yeux un dialogue entre deux personnages, vous vous dites : « Oh ! Comme c'est bien ça ! La voix est en place, l'intonation y est ! ». Mais si vous rouvrez les yeux, quelle horreur, le charme est rompu !

- Ainsi, vous estimez que la classe de pantomime ne doit pas servir à former exclusivement des mimes ?

- Non. Elle doit être fréquentée aussi par les comédiens et les tragédiens. Mais il faut qu'elle soit dirigée par un mime, par un artiste doué de ce talent spécial de “la vie” scénique »¹¹¹⁹.

Cependant, cette classe du Conservatoire ne formera jamais aucun mime. Elle ne contribuera pas non plus à favoriser les représentations de pantomime sur les scènes des grands théâtres publics :

Le Journal officiel vient de publier un décret portant création d'une classe de pantomime au Conservatoire national de musique et de déclamation. D'aucuns penseront peut-être que la Comédie-Française et l'Odéon ont l'intention d'inscrire des pantomimes à leur répertoire – ou bien que la fameuse scène consacrée jadis à ce genre de spectacle va renaître, et que l'État l'honorera d'une subvention. Il n'en n'est rien¹¹²⁰.

Dans la biographie de Georges Wague écrite par Tristan Rémy, on apprend que cette classe changera même de nom : elle finira par s'appeler « classe de mimique théâtrale et cinématographique ». Car outre les comédiens de théâtre, ce sont les acteurs de cinéma, de plus en plus nombreux, qui peuvent avoir besoin de cet enseignement dédié à la gestuelle et l'expressivité. Le journaliste Charles Vogel analyse ainsi la situation :

La décision prise par M. Viviani [...] est la conséquence rigoureuse, logique,

1119 CFM (8) : article de Maurice Montabré paru le 28 mai 1914 dans *L'Intransigeant*.

1120 CFM (8), p. 3 : article de Charles Vogel paru le 29 mai 1914 dans *Le Journal*.

immédiate, d'un fait. Ce fait, c'est le succès énorme et toujours croissant du cinématographe. [...] Les acteurs, si nombreux, qui « font du cinéma » sont obligés de donner à leur mimique le plus possible de puissance, de précision, de signification, puisque la mobilité de la physionomie et le geste doivent suppléer au défaut de parole¹¹²¹. Quoi de plus naturel, donc, que l'enseignement de la pantomime sollicite l'attention du ministre très « moderne » qu'est M. Viviani, la pantomime étant la collaboratrice indispensable du cinématographe.[...] En somme, la création de la classe de pantomime au Conservatoire, c'est la consécration, la grande consécration accordée par l'État à l'art cinématographique¹¹²².

Pourtant, ceux qui destinent leur carrière au grand écran semblent eux-mêmes désertier la classe de Georges Wague. Le 26 septembre 1919, ce dernier envoie un courrier au journal *Le Cinéma* pour démentir certaines rumeurs :

Je n'ai rien à faire au Conservatoire pour le Cinéma, dont la classe n'a pas encore été créée, et dont on commence seulement à parler en haut lieu. Ma classe « Art mimique » est seulement pour les « élèves de déclamation lyrique ». Vous n'avez donc pu, au cinéma, voir de mes élèves, et il est probable que peu d'entre eux en feront, car on a rarement recours aux chanteurs¹¹²³.

Dans un article du *Petit Parisien*, le journaliste François Vallié résume ainsi la situation : « Nous devons surtout à M. Georges Wague d'avoir fait pénétrer sur nos scènes de chant des idées nouvelles¹¹²⁴ ». Si l'on considère les sources de l'époque, cela s'avérait très utile :

Avez-vous assisté à un concours de fin d'année ? Qui en a vu un les a tous vus. Vous auriez constaté que les meilleurs candidats, ce jour-là du moins, ne savaient pas marcher, ni arrêter leurs jambes, ni balancer leurs bras aux mains crispantes et crispées, ni asservir leurs expressions de physionomie aux nécessités du texte et des situations. Ces lauréats, en proie au trac et à l'égarement, se tirent d'affaire avec une maigre douzaine de gestes empruntés par imitation appliquée soit à leurs professeurs, soit aux artistes préférés. [...] La pantomime telle que l'enseigne Georges Wague a précisément pour but de combler ces lacunes de notre enseignement artistique national. [...] Et voilà ce qu'il enseigne : la vérité sur les planches, sa transcription par des gestes naturels, l'aisance, la fantaisie, pour tout dire, la liberté scénique de l'esprit et du corps¹¹²⁵.

Cela nous changera des cantatrices qui ne savaient tenir entre leurs doigts bagués – et pour se donner une contenance – qu'une page de musique, et de quelle maladroite façon¹¹²⁶ !

1121 Ce terme « défaut » corrobore l'analyse développée par Ariane Martinez, selon laquelle le cinéma ne s'est jamais pensé comme un art silencieux : cf. infra p. 265-266.

1122 CFM (8), p. 3 : article de Charles Vogel paru le 29 mai 1914 dans *Le Journal*.

1123 CFM (19), p. 83.

1124 CFM (8), p. 99-100.

1125 CFM (8), p. 94 : article de Roger Ducos paru le 7 février 1918 dans *La Rampe*.

1126 CFM (14), p. 82 : article signé Toby non daté, paru dans *Le Matin*.

Ainsi, c'est par son utilité pour les autres arts que la pantomime se trouva légitimée à l'échelle nationale. Et, que l'on considère cette circonstance comme une compromission, ou comme la confirmation tant attendue que le geste est au cœur du processus scénique, le mime perd son autonomie artistique au moment même où il acquiert sa reconnaissance officielle. Ariane Martinez évoque bien ce phénomène :

Ressuscitée à l'orée du xx^e siècle pour asseoir l'avènement de la mise en scène, la pantomime l'a en quelque sorte servie jusqu'au bout. Elle s'est infiltrée dans le théâtre en le minorant¹¹²⁷, elle a imposé le jeu corporel comme une donnée centrale du spectacle et, dans le même mouvement, elle s'est perdue, progressivement diluée dans l'art majeur qu'elle avait ressourcé. [...] S'enclenche alors « un processus, probablement irréversible, de dissolution du mime comme genre artistique spécifique et autonome¹¹²⁸ ».

Mais les contemporains de Farina en ont déjà conscience : « On dirait que les murs opaques qui séparaient la tragédie du mouvement, la comédie de la mimique, s'écroulent pour une eurythmie humaine¹¹²⁹ ».

Un art lacunaire

Certains textes viennent contredire l'idée selon laquelle le mime, libéré du carcan des mots, peut, de ce fait, exprimer un nombre illimité de sentiments. Au sujet d'une représentation de *La Mariée de la rue Brise-Miche*, « bouffonnerie mimée en deux tableaux » de Georges Courteline et Louis Marsolleau, l'écrivain Henry Malherbe écrit ces mots dans *Comœdia*, le 3 octobre 1909 :

L'art de la pantomime est au moins difficile. Si l'intrigue que l'on imagine se complique de sentiments délicats, malgré les gestes exaspérés, désespérés des acteurs, le public n'arrive pas à comprendre. Mais si cette intrigue est limpide, on accuse les auteurs de n'avoir pas été très consciencieux¹¹³⁰.

Dans un article du *Courrier musical*, le journaliste Ch. Tenroc explique pourquoi le

1127 Cf. note 603 p. 142.

1128 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 289 et 292, citant Marco de Marinis, *Mimo e mimi, parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1980, p. 69.

1129 CFM (8), p. 94 : article de Roger Ducos paru le 7 février 1918 dans *La Rampe*.

1130 CFM (4), p. 65.

genre mimique est selon lui tombé en désuétude : « la pantomime est bornée à l'étroite expression des sentiments généraux et rudimentaires. Or, cette expression primaire et naïve ne répond plus à nos goûts du détail, du cheveu coupé en quatre, à nos mille et une exigences intellectuelles, raffinements cérébraux, sensations exacerbées¹¹³¹ ». Georges Wague, lui, s'oppose totalement à l'ambition qu'a Séverin d'établir un vaste répertoire de gestes permettant la création d'un langage universel : « On entend fréquemment dire : “La pantomime, oui... mais... c'est incompréhensible”. Incompréhensible, en vertu même de sa déraisonnable prétention à trouver pour chaque vocable un signe correspondant¹¹³² ». Il affiche donc la volonté de consacrer son jeu mimique à l'expression de « tout ce qui est inexprimable par des mots », en évitant le « contre-sens de [...] proposer des mots inexprimables par des gestes¹¹³³ ». Pourtant, si l'on en croit certains articles de presse, Georges Wague tombe parfois dans l'écueil qu'il dénonce. Citons André Levinson dans *Comœdia*, au sujet de *La Lime*, pantomime représentée en 1924 lors d'un gala militaire à l'Opéra de Paris :

Les auteurs de *La Lime* ont, première et immense erreur, tiré une pantomime d'un sujet comportant un dialogue parlé. Ce fait divers du forçat évadé se cachant dans la chambre de la danseuse qui, prise d'une grande pitié, sauve le malheureux au prix de son propre honneur, se passe malaisément de l'éloquence du verbe¹¹³⁴.

Dès lors, c'est l'impossibilité du mime à pouvoir tout exprimer qui est souvent pointée du doigt par le spectateur. Pour certains, c'est là que réside justement tout le charme de l'art du geste :

Le caractère expressif du jeu vient de cette parole empêchée, de cet avortement de mots. Le mime fin de siècle conserve ainsi une vocalité sous-jacente, pulsionnelle et énergétique. Le témoignage de Paul Margueritte, qui accompagnait ses gestes de cris et d'éclats de rire, est révélateur à cet égard :

« L'emprise exercée sur moi par cette révélation d'art, tint à ce que dégagent de troublant ces péripéties sans voix, ce rythme des émotions traduites dans un perpétuel silence : angoisse expressive d'êtres qui ne peuvent parler, qui, en se faisant comprendre, ne peuvent tout exprimer, et qu'une inlassable fatalité par cela-même poursuit [...] »¹¹³⁵.

1131 CFM (15), p. 94-95 : article paru le 1er novembre 1925 dans *Le Courrier musical*.

1132 CFM (9), p. 25 à 44 : Georges Wague, *La Pantomime moderne*, conférence prononcée le 19 janvier 1913 dans la salle de l'Université Populaire, Paris, Éditions de l'Université Populaire, 1913.

1133 *Ibid.*

1134 CFM (13), p. 110 : article daté du 4 février 1924.

1135 Ariane Martinez, *op. cit.*, p.42, citant Paul Margueritte, « Le Printemps tourmenté, souvenirs littéraires 1881-1896 », dans *La Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1919, p.246.

Mais la plupart condamnent la pantomime à rester « désespérément stérile¹¹³⁶ » : cette absence du verbe, qui était l'objet d'une véritable glorification chez nombre de ses défenseurs, est pour eux une lacune. « J'estime que la mimique, même soulignée par la musique, est très inférieure à la parole¹¹³⁷ », écrit un journaliste du *Nouvelliste*. En 1926, Paul Franck tire définitivement un trait sur son expérience de mime, lui qui a pourtant recueilli un vif succès sur les scènes parisiennes :

Je n'y crois pas et je ne crains pas d'ajouter, je n'y ai jamais cru. J'ai essayé d'y croire. Je n'y suis jamais parvenu. Non ! La pantomime est incomplète et l'on ne saurait plus maintenant la supporter. Mes tentatives avec Séverin ont achevé de m'en convaincre. C'est fini... bien fini. N'en parlons plus¹¹³⁸.

L'absence de mots empêche de désigner clairement les sentiments et les états d'âme, à l'expression desquels la pantomime reste pourtant rivée, puisqu'elle se distingue du pur mouvement plastique de la danse : Isadora Duncan reprochait justement au genre mimique d'être à mi-chemin entre le théâtre et la danse. Plusieurs autres y voient, eux aussi, un genre bâtard : « La pantomime, art incomplet s'il en est, ne subsiste que grâce à l'appoint d'autres arts, déclamation chantée, rythme de danse, et musique, naturellement¹¹³⁹ », déclare un chroniqueur du *Journal Littéraire* en octobre 1925.

À cet égard, le succès des *Chansons mimées*, d'abord présentées par Georges Wague puis reprises par Farina, revêt une dimension paradoxale. Notre mime a bien l'ambition d'y montrer, par dissociation, toutes les richesses de l'art mimique par rapport à la parole. Mais beaucoup considèrent que les paroles chantées offrent un heureux complément aux expressions que Farina mime sur scène :

La mode est aux *Chansons mimées* et aux pantomimes chantées. Entendez par là que tandis que des personnages font les gestes sur la scène, *les chanteurs précisent ce qui se passe*. L'honneur de cette invention¹¹⁴⁰ revient à MM. Joseph Leroux et au mime Farina¹¹⁴¹.

1136 Isadora Duncan, *Ma Vie*, Paris, Gallimard, 1932, p. 33-35, cité par Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 159.

1137 CFM (5), p. 5 : article anonyme paru le 2 décembre 1911.

1138 Propos rapportés dans un article de Marc Blanquet paru le 9 novembre 1926 dans *Le Soir*, cités dans l'ouvrage de Tristan Rémy, *Georges Wague, le mime de la Belle Époque*, Paris, Georges Girard, 1964, p.160.

Cf. aussi l'article d'André Antoine paru dans le *Journal* du 10 novembre 1926 : CFM (19), p. 142.

1139 CFM (15), p. 88.

1140 Le journaliste se trompe, et nous ne pensons pas que Farina ait voulu s'approprier cette invention, car sa collection montre clairement que Georges Wague et Xavier Privas l'ont précédé.

1141 CFM (3), p. 122 : article de presse anonyme paru le 24 juillet 1910 dans *L'Écho de Paris*. C'est nous qui soulignons.

Et comme la voix du chanteur, en coulisse, se faisait, en de beaux vers, ardente ou moqueuse, qu'elle accusait Pierrot ou le plaignait, sur les phrases musicales, cruelles ou douces, du compositeur, tout un monde passait sur la scène, tout un monde avec ses joies et ses misères rendues avec tant de vérité, que j'ai voulu, à *Comœdia*, noter *Les Chansons mimées* comme une étape triomphante dans *cette union nécessaire de la poésie et de la pantomime*¹¹⁴².

L'intérêt de ce numéro réside surtout dans ce fait qu'il n'est *ni une pantomime, ni une chanson* : c'est, à vrai dire, toute une scène mimée – nous devrions dire *toute une pièce* – soulignée par le chant de l'auteur¹¹⁴³.

Aurons-nous une renaissance de la Pantomime ? Oui. Catulle Mendès, grand fervent de la Pantomime, écrivait il y a onze ans à ce sujet : « À vrai dire tout en raffolant de la Pantomime je ne m'en fais pas de très hautes illusions... je n'ai jamais eu l'outrecuidante visée que la mimique pût s'égaliser à la parole, seul truchement direct et total du cœur, de l'âme et de l'esprit... [...] ». À l'époque où Catulle Mendès écrivait ces lignes, en mai 1897, la Pantomime florissait, Félicia Mallet et Séverin l'avaient portée à son apogée. Depuis, ce genre alla en déclinant. Et voici que brusquement, nous allons assister à une renaissance de la Pantomime, une Pantomime plus vivante, plus émouvante que jamais puisque, *cette fois, la chanson, parole musicale, vient ajouter à l'animation des personnages, et la rendre plus pénétrante auprès du public.* [...] Tandis que sur scène se déroule le drame silencieux, [...] venant des coulisses, mais paraissant intimement liée aux personnages, une voix se fait entendre, qui commente en chantant la pantomime. [...] Ainsi, *le complément qui d'après Catulle Mendès manquait à la Pantomime – rendue de la sorte inférieure – est trouvé*, et nous allons, j'en suis sûr, assister à une véritable renaissance de la Pantomime, puisque « le charme du mystère » demeure le même, ou plutôt est accru par la voix lointaine¹¹⁴⁴.

Conscients que l'absence de parole est bien souvent perçue comme un manque, les apôtres du mime se mettent à défendre le geste pour ce qu'il a en commun avec le verbe. Ils prennent ainsi le contrepied exact de ceux qui louaient la pantomime précisément parce qu'elle échappe au langage. Dans un article du *Figaro* paru en 1907, Catulle Mendès écrit ces mots :

Quelques personnes pensent que la pantomime est simplement une pièce où l'on ne parle pas. Erreur totale. La pantomime n'est pas une comédie muette ; on n'y parle pas moins que dans la comédie parlée ; seulement, on y parle d'une autre façon. Elle est une parole qui ne fait pas de bruit ; mais elle est une parole. Elle est le verbe silencieux, mais elle est le verbe, verbe fait d'attitudes, de gestes, de clignements d'yeux, de frissons de rides, de frémissements de lèvres¹¹⁴⁵.

Dès lors, la pantomime est pensée dans son rapport à la parole, et non de manière autonome. La terminologie employée montre bien la difficulté qu'éprouvent certains à sortir

1142 CFM (3), p. 6 : article d'E. Rouzier-Dorcières paru en juillet 1908 dans *Comœdia*. C'est nous qui soulignons.

1143 CFM (3), p. 7 : article anonyme paru le 8 juillet 1908 dans *Le Figaro*. C'est nous qui soulignons.

1144 CFM (3), p. 144 : article d'Édouard Beauvu paru en juillet 1908 dans *L'Intransigeant*.

1145 CFM (17), p. [60].

du cadre de cette comparaison :

La série de *Chansons mimées* a été bien dite¹¹⁴⁶.

Le rideau levé, leur langage est d'une éloquence tragique¹¹⁴⁷.

Le visage blême dont chaque trait, chaque ride sont éloquents [...] ¹¹⁴⁸.

Drame dans lequel, malgré son mutisme, il se montrait si formidablement éloquent¹¹⁴⁹ !

Pierrot, après une folle orgie – saucisson et vin rouge – torturé de jalousie, étrangle sa Colombine et crie à la lune sa douleur et ses remords. Le vocable « crier » est impropre, direz-vous, lorsqu'il s'agit d'une pantomime. Mais le mime Farina est tellement expressif, qu'il vous donne l'illusion de la parole et des cris¹¹⁵⁰.

Séverin qui, comme on l'a vu, rêve d'une langue gestuelle universelle, fonde tous les principes de son art sur ce parallélisme :

La pantomime est un mode de s'exprimer composé de gestes, physionomies, attitudes, étudiés, approfondis à tel point depuis des siècles que gestes, physionomies, attitudes ont établi une langue [...]. Cette langue [...], tous les mimes doivent la posséder, comme tout bon comédien doit posséder et savoir bien articuler sa langue maternelle. Tout mime qui ne possède pas sa langue n'est pas mime. [...] Je sais bien que certains niant l'école – il est clair pourquoi – peuvent dire que, sans études, sans sortir du Conservatoire, de grands acteurs ont pu se révéler. Oui, mais ces rares exceptions avaient tout de même appris dès leur enfance à parler français ; il est incontestable qu'à l'âge d'homme ils le lisaient couramment et le parlaient purement ; que, dans les pièces, ils n'ont jamais parlé d'autre langue que celle apprise depuis leur jeune âge, langue que les érudits ont enrichi de siècle en siècle. Donc, si les rares exceptions n'avaient appris à parler, à lire le français, il est clair qu'elles n'auraient jamais pu jouer en cette langue. Il en est de même du mime : celui qui n'aura pas appris la langue de la pantomime – si je peux dire ainsi – ne pourra jamais la lire, ne donnera jamais qu'une idée fautive de cet art ; qui n'est pas mime, est sûrement préjudiciable à l'art, déroutant le public, qui met sur le compte de la pantomime l'incompréhension du bafouilleur¹¹⁵¹.

De tels propos engendrent parfois certains quiproquos sur le travail du mime :

L'imbécillité, au point de vue de la pantomime traditionnelle¹¹⁵², c'est de croire qu'il

1146 CFM (15), p. 86 : article de Louis Schneider paru le 7 octobre 1925 dans *Le Gaulois*.

1147 CFM (17), p. [34] : article de Paul Lombard paru le 23 février 1920 dans *L'Homme libre*. Le journaliste parle de Séverin et Farina dans *'Chand d'habits* de Catulle Mendès à l'Olympia.

1148 CFM (17), p. [37] : article d'Edmond Sée paru le 2 mars 1920 dans *Comœdia*.

1149 CFM (8) : article reproduisant une lettre de Frédéric Febvre, paru le 17 mai 1914 dans *Comœdia*. Le comédien parle de Frédérick Lemaître dans *Un Vieux caporal*.

1150 CFM (1), p. 5 : article signé Dom Blasius paru en 1901, de provenance inconnue.

1151 CFM (9), p. 15-16 : lettre de Séverin au directeur en chef de *Comœdia* Gaston de Pawlowski, publiée le 19 mars 1911 dans *Comœdia*.

1152 Catulle Mendès ne dénonce pas la pantomime traditionnelle en tant que telle, car il travaille en collaboration avec Séverin, qui se revendique toujours comme son dépositaire. Il signale simplement que

faut éprouver ou penser d'abord, en mots pas proférés, les sensations ou les pensées qu'il faut exprimer. Non, l'idée du mot sonore ne doit pas même être conçue par le vrai mime. Il importe que dès sa formation en lui, l'idée intime se révèle, sans l'imagination même de l'entremise linguale¹¹⁵³.

Ce rapport ambigu entre la pantomime et la parole engendre une même ambivalence entre mimes et comédiens. Beaucoup ressentent le besoin de hisser les premiers au même rang que les seconds : « Tous sont de grands, de vrais, de sincères artistes qui, par leurs gestes, nous émeuvent comme des acteurs tragiques ou nous font rire comme des acteurs comiques¹¹⁵⁴ », affirme Madame Dangeville dans *Le Rappel* du 29 juillet 1911, sous son pseudonyme Jean Séry. Séverin, au sujet duquel André Négis écrit que « peu de comédiens ont été plus applaudis, plus fêtés, plus aimés que ce mime¹¹⁵⁵ », va jusqu'à faire une apparition dans une pièce parlée pour prouver que son refus du verbe est un choix délibéré :

Notre cher Séverin, dont la vie fut obstinément dévouée à l'art de la pantomime, avait accepté, en l'honneur du grand Mistral¹¹⁵⁶, de jouer pour la première fois un rôle parlé dans une adaptation théâtrale de *Mirèio*, en provençal. Dans la pensée de ce noble artiste, il n'y avait là aucun reniement, aucun renoncement, mais seulement un hommage de qualité à la gloire du poète, et peut-être aussi le désir de bien marquer que sa dévotion passionnée à la pantomime ne venait pas d'une incapacité ou d'une insuffisance, mais d'une vocation profonde et d'un libre choix : « Avant de quitter ce théâtre terrestre, disait-il, j'aurai ainsi prouvé que la parole ne manque pas au mime, qu'il peut et sait parler lorsqu'il veut »¹¹⁵⁷.

Selon certains, la maîtrise du verbe peut même ajouter certaines qualités d'interprétation à la pratique pantomimique :

Nous fûmes donc demander à l'une de nos gentilles étoiles de comédie, Mlle Jeane Lory, du Little Palace, de bien vouloir se souvenir qu'elle joua *Bohéma* à l'Apollon et qu'elle y remporta, elle aussi, de multiples bravos. Mlle Jeane Lory s'est aimablement mise à notre disposition, ce dont les lecteurs de *Comœdia illustré* la remercieront. Et peut-être en regardant ses poses, où l'on sent encore qu'étant mime pour un jour elle est avant tout comédienne, comprendra-t-on que l'art exquis, tout de nuances et de délicatesse qu'est la pantomime, gagne encore en finesse, quoiqu'en disent certains maîtres, quoiqu'en prétendent certains critiques, à être interprété par une artiste n'ignorant pas les difficultés minutieuses du dialogue¹¹⁵⁸.

cette "imbécillité" est le fait de certains mauvais mimes se réclamant de la même école.

1153 CFM (17), p. [60] : article de Catulle Mendès, paru en 1907 dans *Le Figaro*.

1154 CFM (9), p. 70 à 74.

1155 CFM (8), p. 78 : article paru en juin 1914 dans le numéro 110 de la revue *Le Feu*.

1156 Frédéric Mistral, écrivain français de langue provençale, Prix Nobel de littérature en 1904 (1830-1914).

1157 CFM (10), glissé entre les p. 132 et 133 : article de Gustave Fréjaville paru en 1930, de provenance inconnue.

1158 CFM (4), p. 137 : article de Pierre Souvestre et Marcel Allain paru le 1er avril 1909 dans *Comœdia illustré*.

Mais Catulle Mendès, lui, choisit d'insister sur la différence fondamentale qui existe entre les deux métiers :

Il est absurde qu'un comédien, même excellent, se croie un pantomime¹¹⁵⁹, uniquement parce que, une fois par hasard, il consentit à jouer la comédie sans émettre des sons. Je ne saurais assez insister sur ce point que la pantomime et la comédie sont deux arts radicalement différents. À chacun son métier, et les Muses seront mieux gardées¹¹⁶⁰.

Une querelle des Anciens et des Modernes : le débat logocentriste

Nous l'avons déjà évoqué : durant toute la période, la pantomime ne cesse d'apparaître comme un art en voie de disparition. « Pierrot est-il mort et avec lui cet art admirable que l'on nomme la Pantomime¹¹⁶¹ ? », s'interroge E. Rouzier-Dorcières dans *Comœdia* en 1908. Les mimes jouent même de cet état de fait :

Marotte d'artiste, à l'Empire, en septembre 1925, est l'une des dernières créations parisiennes de Séverin. Seul en scène, il incarne un mime pauvre qui, pour tromper sa faim, anime dans un castelet miniature les anciens personnages de la comédie italienne. Séverin s'y met en scène comme le dernier dépositaire d'un art mourant, qui ne lui survivra pas¹¹⁶².

À la mort de Séverin, cinq ans plus tard, Gustave Fréjaville parlera du mime comme d'un « art [...] qui semble s'éteindre avec lui et dont il aura été sans doute le dernier maître¹¹⁶³ ». Pourtant, déjà pratiquée dans l'Antiquité, s'épanouissant à nouveau sur les tréteaux de la Foire à l'époque moderne, et rencontrant ses plus beaux succès sous la Monarchie de Juillet et la Deuxième République, la pantomime est souvent décrite comme un art immortel puisque, « vieille comme le monde et éternellement jeune cependant¹¹⁶⁴ », elle ne cesse de renaître. Pierrot est éternel : « Alors qu'on verse des larmes sur son sort, ce qui est

1159 Catulle Mendès utilise le terme dans son acception d'origine, car jusqu'au XVIII^e siècle, « le pantomime » pouvait désigner aussi bien l'acteur de pantomime que le genre mimique auquel il appartenait.

1160 CFM (17), p. [60] : article paru en 1907 dans *Le Figaro*.

1161 CFM (3), p. 13 à 16 : article paru le 4 janvier 1908.

1162 Ariane Martinez, *op. cit.*, p.144.

1163 CFM (10), glissé entre les p. 132 et 133 : article paru en 1930, de provenance inconnue.

1164 CFM (3), p. 13 à 16 : article d'E. Rouzier-Dorcières paru le 4 janvier 1908 dans *Comœdia*.

encore une façon de l'oublier, il descend d'un trou de cheminée, surgit d'un carton à chapeau. Cet être véridique survit à l'état d'obsession. Il ressuscite par intervalles¹¹⁶⁵ », décrit Paul Lombard dans *L'Homme libre*. À la fin de sa pièce consacrée à Jean-Gaspard Deburau, Jules Claretie emprunte d'ailleurs la formule traditionnelle de la succession monarchique pour évoquer l'intronisation artistique de son fils Charles : « Pierrot est mort ! Vive Pierrot !¹¹⁶⁶ ». Et dans *La Liberté* du 10 avril 1910, Irénée Mauget termine son article, intitulé « La Pantomime se meurt ; on veut tenter de la faire revivre », avec ces mots : « La Pantomime ne pouvait mourir ; elle est vieille comme le théâtre et immortelle comme lui¹¹⁶⁷ ». Ce paradoxe, résumé en un seul vers par le poète Edme Goyard (Pierrot est un « masque de mort qui survit et qui passe¹¹⁶⁸ ») nous renvoie à l'ambivalence des rapports qu'entretient la pantomime avec son histoire et sa modernité.

Certains ne voient pas d'un bon œil cette immortalité de Pierrot :

Depuis le xvii^e siècle, l'énigmatique Pierrot n'a pas évolué, si tant est que Deburau ait tenté de rénover son costume avec la blouse et le bonnet noir, que Chéret et Willette l'aient affublé de la culotte et du frac. [...] Et pourtant la pantomime n'a pas voulu mourir sous les décombres des Funambules. Sacrifiant la dignité de ses buts artistiques et la précision de ses attitudes, elle s'est résignée à la transfusion d'un sang douteux, mais suffisant au prolongement de son existence¹¹⁶⁹.

Et pour beaucoup, l'art du geste ne peut réellement survivre qu'en se transformant radicalement :

Toutes les formes de théâtre ont évolué : le mélodrame et la comédie-bouffe ont fait place à la pièce d'idées ; le drame lyrique a remplacé l'opéra-comique ; le vaudeville lui-même est devenu presque littéraire ; l'opérette même a changé de forme d'expression ; tout le théâtre moderne a subi une transformation qui nous paraît naturelle, à l'heure actuelle, mais qui fut une révolution, il y a quelques quinze ans. L'essor donné à ces nouvelles formes de théâtre est l'œuvre de ces grands artistes : Antoine, le novateur tellement combattu, suivi ensuite d'Albert Carré, Gémier [...] qui ont galvanisé le théâtre conventionnel et froid en des manifestations vivantes. Pourquoi seule la pantomime n'aurait-elle pas subi cette évolution ? Ce défaut d'adaptation aurait justement été sa décadence. D'autant que les mimes ne veulent admettre aucun changement dans la façon de jouer ; mais ils acceptent, concession incroyable, la nouvelle manière musicale appliquée à la pantomime actuelle ; ceci est une concession incompréhensible, si elle doit rester isolée ; on n'admet pas la moitié d'un principe, on le réprouve ou on l'accepte¹¹⁷⁰.

1165 CFM (17), p. [34] : article paru le 23 février 1920.

1166 CFM (5), p. 90 à 97 : article paru dans *Je Sais tout*.

1167 CFM (16), p. 23.

1168 CFM (11), p. 87 : manuscrit autographe d'Edme Goyard.

1169 CFM (15), p. 94-95 : article de Ch. Tenroc paru le 1er novembre 1925 dans *Le Courrier musical*.

1170 CFM (9), p. 25 à 44 : Georges Wague, *La Pantomime moderne*, conférence prononcée le 19 janvier 1913

Il ne peut donc être question, pour les mimes du début du xx^e siècle, « de se servir de ce langage de signaux conventionnels et de simagrées pour sourds-muets dont s'accompagnaient les mimes du temps jadis¹¹⁷¹ ». Ainsi, selon Georges Wague, l'évolution du goût du public a simplement « marqué [...] la mort de cette fameuse pantomime “classique”¹¹⁷² », et ce « pour le plus grand bien » de la pantomime moderne. Dans le même temps, d'autres défenseurs de l'art du silence affichent à l'inverse un attachement sans faille à leur tradition : « Mimes modernes ! Disent d'aucuns... mais cela n'existe pas, il n'y a qu'une pantomime au monde, c'est la classique, la traditionnelle, celle qu'il faut connaître à fond, pour pouvoir exprimer tous les sentiments, et arriver à tout dire, sans parler¹¹⁷³ », déclare Thalès dans une lettre publiée par *Comœdia*. Et parfois, le public apprécie justement la pantomime pour « [s]on caractère désuet et délicieusement conventionnel¹¹⁷⁴ », car il lui confère « le charme d'un bibelot délicatement suranné ». Le « saint patron » des mimes, quant à lui, a l'attrait pittoresque d'une figure historique : « Avant même que M. Claretie nous ait fait pleurer sur Deburau nous l'aimions. D'abord il appartient à une époque qu'un inconscient snobisme nous fait trouver délicieuse (nous ne connaissons sa figure que par des daguerréotypes !) ¹¹⁷⁵ », s'attendrit un journaliste du *Comœdia illustré* lors des représentations de *Deburau* à la Comédie-Française. Enfin, les personnages de la comédie italienne peuvent provoquer l'enthousiasme par leur aspect « si délicieusement désuets et couverts de la poussière du temps plus encore que de la poudre de riz blanche qui [teint] leur visage¹¹⁷⁶ ». Déjà, Théophile Gautier disait apprécier les spectacles des Funambules parce qu'ils « reportent les spectateurs aux affabulations théurgiques des premiers âges du monde¹¹⁷⁷ ».

Au début du xx^e siècle, cette opposition entre l'attachement des uns à la tradition et le besoin de modernité des autres devient une véritable querelle des Anciens et des Modernes. Elle se cristallise autour de deux clans dont Séverin et Georges Wague s'érigent en porte-parole. Comme nous l'avons vu, Séverin défend une conception langagière du geste, dont l'éloquence naturelle pourrait permettre d'établir un langage universel. Ariane Martinez le

dans la salle de l'Université Populaire, Paris, Éditions de l'Université Populaire, 1913.

1171 CFM (13), p. 110 : article d'André Levinson paru le 4 février 1924 dans *Comœdia*.

1172 CFM (9), p. 25 à 44 : Georges Wague, *op. cit.*

1173 CFM (9), p. 10 à 14 : article anonyme paru le 21 mars 1911 dans *Comœdia*.

1174 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 128, citant un article de Paul Achard intitulé « L'Enfant prodigue », paru le 22 mai 1928 dans *Paris-Midi*.

1175 CFM (5), p. 89 : article paru en 1912.

1176 CFM (17), p. 114 : article signé A. D. paru le 28 février 1927 dans *Le Soir*.

1177 Rofa 119 : Paul Guigou, « Le mythe de Pierrot », préface de l'ouvrage de Pierre Bertras, *Pierrot bâille, poème dialogué en vers provençaux...*, Paris, Flammarion, 1893.

définit comme un mime « logocentriste » : il « calque la structure de la langue sur le geste mimé¹¹⁷⁸ ». Pour lui, les mimes sont les dépositaires d'une tradition séculaire, composée d'un vaste répertoire de gestes. Ils doivent donc apprendre à les manier dans une école adaptée. À l'inverse, Georges Wague revendique de s'être initié tout seul à la pantomime, qui est, selon lui, l'art d'exprimer des sentiments, non des mots. Ces différences de conception induisent des différences de style : Séverin privilégie la communication manuelle, tandis que Wague entend « réduire la part du geste » et donner « la priorité au visage expressif et à l'attitude¹¹⁷⁹ ».

Dans la documentation qu'a rassemblée Farina, ces deux camps sont représentés de manière parfaitement égalitaire. On peut même parler d'une certaine mise en scène, puisqu'en face du feuillet qui contient un article rapportant les propos de Wague, on trouve un dessin de Farina représentant son opposant Séverin, ainsi qu'un article de presse consacré à ce dernier¹¹⁸⁰.

Dans les années 1910, les idées de Georges Wague sont largement relayées par la presse. La collection de notre mime en témoigne, c'est pourquoi elle est souvent redondante. À titre d'exemple, citons quelques articles successivement parus dans *Comœdia*, *La Rampe*, à nouveau *Comœdia*, et enfin *Les Hommes du jour* :

L'art mimique se modifie et c'est tant mieux, car il va nous donner, il nous donne déjà quelque chose qui, s'éloignant des formules conventionnelles, devient, chaque jour, un art bien humain avec des physionomies et des attitudes [...] qui reflètent toutes les douleurs ou toutes les joies. [...] « Il y a deux écoles, chez nous, me dit le mime [Georges Wague]. L'une qui meurt dans son étroit corset conventionnel ; l'autre, large, vaste, humaine, révolutionnaire un tantinet, dont je suis – qui est celle d'aujourd'hui et sera la seule demain. Je m'explique : la première école – celle de la tradition italienne – a un énorme défaut, dont elle périt du reste. C'est qu'elle n'a, à sa disposition, qu'un nombre assez restreint de mouvements, dont beaucoup sont de pure convention – une sorte d'alphabet¹¹⁸¹ muet. La plupart des mimes de cette école se servent de ces mouvements et de ces gestes de tradition au lieu de chercher la traduction mimique la plus vraie d'un sentiment ou d'une idée. Le public ne peut donc les comprendre sans être initié. L'erreur de ces artistes est de vouloir exprimer des phrases entières à *la muette*, en exécutant autant de gestes que ces phrases contiennent de mots. Leur grosse faute est précisément de demander à *des gestes* de traduire *des mots*. La nouvelle école – celle française¹¹⁸² – est plus sobre, mais plus vraie. Elle

1178 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 128.

1179 *Ibid.*

1180 CFM (3), p. 16 et 17.

1181 Dans une stricte acception, le terme « alphabet » pourrait paraître impropre : les mimes logocentristes appliquent un geste à un mot et non à une lettre. Nous employons donc plus volontiers le terme de « répertoire ». Cependant, on comprend pourquoi les partisans de Georges Wague emploient ce vocable : il s'agit bien de dénoncer l'amalgame qui est fait entre la pantomime et le langage parlé.

1182 Pour Séverin, la tradition mimique dont tout mime doit être l'héritier est pourtant bien française, non italienne. On voit que chacun des camps utilisent la « marque de fabrique française » pour recevoir l'assentiment des lecteurs.

s'efforce de peindre un sentiment, un état d'âme, uniquement par l'attitude générale du corps et par les jeux de physionomie que la mobilité prodigieuse du visage rend presque illimités. Toutes les impressions ressenties ont leur reflet adéquat – si je peux dire – dans les traits du visage qu'elles modifient, changent et transforment à l'infini. Toutes ces expressions de physionomie étant familières à la foule, pas un spectateur n'hésitera à discerner la gamme entière des sentiments dont le mime veut lui indiquer la succession : effets d'une situation dramatique, tragique ou comique. Et c'est là que réside la rénovation mimique »¹¹⁸³.

C'est en bouleversant, et du même coup, en simplifiant l'art curieux et délicat de la pantomime que Georges Wague s'est révélé comme un initiateur et comme un maître. [...] Point n'est besoin pour le comprendre d'avoir appris le langage des gestes. Ses mouvements, ses expressions de physionomie sont ceux de tout le monde, et demeurent constamment en harmonie parfaite avec l'idée ou le sentiment qu'il veut traduire. [...] Georges Wague a résumé, lui-même, sa conception de la pantomime moderne en déclarant que « l'erreur générale est de demander à des gestes de traduire des mots ». Aussi ne s'applique-t-il pas, ainsi que le font les Pierrot et les Arlequin de tradition, à exprimer des phrases entières au moyen de gestes convenus. Il se borne à vivre l'action sous les yeux du public qui, dès lors, sans aucune éducation préalable et sans la moindre complaisance obligatoire d'esprit, la voit se dérouler devant lui avec la même netteté que s'il y prenait part¹¹⁸⁴.

Hélas, bien vite la pantomime qui ne devait que traduire des sentiments, des gestes humains, se classicisa [...] jusqu'à devenir l'école incompréhensible de ce que l'on a nommé la pantomime française. Nous n'avons pas à rappeler que certains mimes prétendirent représenter chaque mot par un geste et réussirent en quelque sorte, à rendre nécessaire, pour la compréhension de leurs scènes, un véritable code télégraphique. L'idée [...] amena, ce qui était à prévoir, une sorte d'éclipse de la pantomime, sa mort presque, et chose plus cruelle, sa mort par l'ennui ! Les spectateurs qui n'avaient point appris les gestes conventionnels, ne comprenaient rien au jeu des acteurs et s'abstenaient soigneusement d'aller les applaudir. Il y avait en effet une véritable incohérence à vouloir traduire, par un geste, chaque mot, tous les mots d'une phrase, alors que le geste est précisément fait pour synthétiser une réunion de mots. [...] M. Georges Wague [...] écrivait [...] : « Les gestes conventionnels égarent le public, l'erreur générale est que l'on demande à la pantomime de traduire des mots alors qu'elle doit traduire seulement mais scrupuleusement des sentiments ». Une révolution se fit, se fait encore, qui va nous valoir très certainement et très heureusement une nouvelle vogue de la pantomime purifiée, redevenue simple, redevenue compréhensible, hors de tout alphabet, genre télégraphique¹¹⁸⁵ !

La pantomime, comme tout art, est une des formes de représentation ou, si vous préférez, d'interprétation de la vie. C'est, je crois, pour avoir méconnu cette vérité essentielle que les mimes dits « classiques » lui ont porté un si grand préjudice auprès du public actuel. Ceux-ci, en effet, avaient émis la prétention de composer une espèce de vocabulaire spécial pour la pantomime. Dans ce vocabulaire, chaque mot eût été représenté par un geste déterminé, admis une fois pour toutes. Il fallait donc qu'il y ait, entre le mime et le public, une connivence préparatoire qui initie le second au langage

1183 CFM (3), p. 13 à 16 : article d'E. Rouziers-Dorcières paru le 4 janvier 1908. C'est lui qui souligne.

1184 CFM (4), p. 223 : article de Lorrain Picard paru le 21 juin 1908.

1185 CFM (4), p. 137 : article de Pierre Souvestre et Marcel Allain paru le 1er avril 1909.

du premier. De ce fait, la pantomime, au lieu de devenir l'expression extérieures des sentiments humains de haine, d'amour, de bonheur, de malheur, de joie, de peine, était comme une espèce de télégraphie visuelle, intelligible seulement pour les spectateurs au courant des secrets de son alphabet. Cette méthode supprimait, de plus, toute novation artistique de la part des acteurs qui l'employaient puisque ceux-ci ne pouvaient rien créer de leur mode d'expression et s'acharnaient seulement à répéter les gestes éternels comme les écoliers répètent les lettres dont le maître leur apprend le nom sur le tableau noir. Si j'ai bien compris les explications données par l'excellent mime Georges Wague, [...] il ne s'agit plus uniquement, pour le mime d'aujourd'hui, d'être comme une sorte d'appareil de transmission d'un langage spécial, incompris du profane. Il faut que l'acteur participe à la situation comique ou tragique du personnage qu'il représente et qu'il exprime, d'une manière visible pour tous les yeux, par les divers jeux de physionomie et par les attitudes multiples du corps¹¹⁸⁶.

Georges Wague et ses partisans attribuent donc aux mimes logocentristes la responsabilité de la défaveur dans laquelle la pantomime est tombée depuis la fin du XIX^e siècle. Dans la presse, Wague est toujours étroitement associé aux idées qu'il défend. Voici comment E. Rouzier-Dorcières présente les différents interprètes de *La Chair* aux lecteurs de *Comœdia* : « Colette Willy, [...] la synthèse du geste, charme et grâce à la fois ; Christine Kerf, qui fut si justement acclamée dans *Giska la Bohémienne*, danseuse exquise et mime de talent ; et enfin Georges Wague, c'est-à-dire toute la pantomime moderne, active, humaine, débarrassée de toutes les scories conventionnelles¹¹⁸⁷ ». Le 19 janvier 1913, dans la salle de l'Université Populaire, Wague prononce une conférence qui sera publiée par les éditeurs de l'Université. Il y développe ses projets de réforme et dénonce à nouveau le répertoire des gestes composant la pantomime « conventionnelle » :

Parmi ces gestes, il en est d'ingénieux qui, après une explication, vous paraissent absolument compréhensibles. Encore faut-il cette explication. Il en est d'autres amusants, certains qui tiennent du jeu de mots, ou plutôt du jeu de gestes ; d'autres, enfin, parfaitement ridicules et incompréhensibles. [...] Chacun des mimes apportant sa petite collaboration, on s'est trouvé devant une langue composée de quelques centaines de *gestes termes* bien catalogués. Une bien pauvre et triste langue que celle qui n'est composée que d'un si petit nombre de mots. Cette espèce d'alphabet, comparable à celui des sourds-muets, constitue ce que les mimes dits « classiques » appellent la « Pantomime », négligeant l'expression humaine. Le jeu de physionomie n'a rien à voir avec cette méthode. Ils *restent derrière leur visage*, comme l'acteur romain ou le japonais derrière son masque de bois. [...] Ainsi, pour prendre un exemple très simple, l'homme le moins expérimenté en matière de mimique fera, d'un seul geste spontané, compris de tous, exprimer l'ordre : « Parlez bas ! », avec un doigt devant la bouche et un tout petit mouvement des autres doigts, de haut en bas, imposant silence. Le mime prétendu classique méprise ce geste unique. Équivalant à deux mots, il lui faut deux gestes, un par mot, et c'est pourquoi, après avoir désigné sa bouche, en agitant les doigts, pour traduire « Parlez ! », il se penche, étend au-dessus

1186 CFM (8), p. 1 : article de Gabriel Reuillard paru en janvier 1914.

1187 CFM (4), p. 230 : article paru le 13 avril 1908.

du sol sa main ouverte, à la hauteur des genoux, ce qui signifie « bas »... si l'on y met beaucoup de bonne volonté. Nous estimons que le simple geste expliqué plus haut est plus clair et plus compréhensible. Tout fier d'un si prodigieux résultat, le mime « classique », lui, s'épanouit. Rien ne lui est impossible. Il vous traduira, de la même façon inintelligible, et avec le même contentement de soi, des mots composés, tels que « château fort » ; il dessinera d'abord, dans l'espace, la silhouette d'une espèce de moulin à poivre, et cela voudra dire « château » puis, abaissant avec vigueur son bras levé, comme pour asséner un coup de massue, ou projetant son poing en avant, à la manière d'un boxeur, il exprimera l'idée de « force ». Si, après cela, vous ne devinez pas qu'il s'agit d'un château fort, le mime classique aura pour vous autant de dédain qu'il a d'admiration pour lui-même. Au fond, pourtant, je le soupçonne de n'être pas parfaitement satisfait, car, s'il a rendu – et comment ! – château et fort, il a oublié de figurer le trait d'union ! [...] Quelle est donc [ce] que vous prônez, me demandera-t-on, vous les mimes « modernes », et comment surmonterez-vous des difficultés que les « classiques » n'ont résolues, nous le reconnaissons avec vous, que par le ridicule ? Ces difficultés, nous les ignorons : nous confessons, sans rougir, que nous renonçons à traduire le mot château fort et... beaucoup d'autres, et même *tous* les autres. Nous ne visons pas [...] à singer le langage humain, mais à représenter des mouvements de pensée, des luttes de conscience, des sensations secrètes. [...] Le public ne peut donc pas comprendre une pantomime jouée devant lui avec ces gestes conventionnels, qui sont pour lui une langue étrangère, alors qu'il comprendra notre pantomime, puisqu'elle n'est faite que de gestes humains et ne recherche son expression que dans les mouvements du corps et du visage¹¹⁸⁸.

Tous ces documents côtoient de près les arguments que rétorque Séverin. Le 3 août 1908, le journal *Comœdia* lui accorde la parole dans un long article intitulé « La pantomime n'est pas seulement un art, c'est une science qui s'apprend » :

Poussé par quelques amis et fatigué d'entendre dire et de lire sur un art qui m'est cher des stupidités et des inepties qui, si on les accréditait, pourraient à la longue ravalier la pantomime et lui porter un coup fatal, je me vois forcé d'emprunter au clair de lune à mon ami Pierrot sa plume de cygne [...] et tout comme un autre, je vais m'en servir pour lui faire dire le plus clairement possible ce que je sais et ce que je crois avoir acquis en vingt-cinq ans d'une loyale carrière dont j'aime autant ne pas prévoir la fin. [...] Vous disiez, chère [*sic*] *Comœdia*, dans un article que vous consacriez à la pantomime, il y a quelques temps, qu'il existe deux genres : l'italien qui se meurt, et le français qui triomphe. Il y a, selon moi, trois écoles bien distinctes : 1° l'École française, qui triomphe en effet depuis longtemps (bien que certains soient irrémédiablement condamnés à l'ignorer toujours) ; 2° l'École italienne ; 3° l'École anglaise [...]. Les pantomimes française et italienne sont des sœurs incontestables. Que l'École française ait seule accompli de sérieux progrès depuis cent ans, il faut en convenir, mais tout en reconnaissant qu'elle a puisé son origine aux sources italiennes. [...] Gaspard Deburau, le père, [...] fit de son fils Charles un élève digne de lui. Charles transmet à son tour les traditions paternelles à deux êtres merveilleusement doués : Rouffe et Barbarani. Rouffe, le mime génial, Rouffe le magnifique, mon vénéré maître, toujours vivant dans ma mémoire, fit entre autres élèves, Thalès et votre serviteur. [...] Depuis Gaspard Deburau, c'est-à-dire depuis un siècle, la pantomime française a été enrichie par les travaux auxquels se sont livrés avec ferveur de véritables amants de cet art. Ici, que l'on veuille bien me permettre une comparaison :

1188 CFM (9), p. 25 à 44. C'est lui qui souligne.

si je n'avais pas appris à écrire et à parler le français, si pauvrement que ce soit, vous conviendrez qu'il me serait impossible d'exprimer, soit par la parole, soit par la plume, la pensée même la plus rudimentaire et la plus infime... Eh bien, ne vous semble-t-il pas qu'il doit être appris à l'École de la pantomime, le langage si spécial de l'expression mimée ? Tout, vous m'entendez bien, tout sans exception, doit s'apprendre et s'étudier d'abord... Ce n'est que plus tard que peut intervenir, pour perfectionner, l'élément personnel qu'apporte un sujet, s'il est doué. Et n'en est-il pas de même en littérature, en peinture [...] ? Oui, j'entends ce que vous allez dire... Combien d'élèves de la vraie École, de la pure, connaissant tout de la technique, ne sont devenus et demeurés que des moulins à gestes, incapables d'intéresser. Mais cela tient précisément à ce qu'il leur manque le don, l'intuition spéciale qui procède plutôt, peut-être, de l'instinct que de l'intelligence, et sans lequel il ne saurait y avoir de véritables mimes [...]. Toutefois, si ces laborieux, incapables de devenir des artistes de premier plan, mais qui connaissent tous les gestes et jeux de physionomie élaborés depuis cent ans (et par physionomie je n'entends pas les grimaces), si ces acteurs de métier qui possèdent à fond l'articulation des gestes que nous pourrions appeler la diction de la pantomime, consentent à travailler sous les ordres d'un artiste d'initiative, il leur sera loisible de seconder leur maître et de tenir à ses côtés une place honorable et intéressante. [...] Les gestes, la technique, l'esthétique s'apprennent et doivent s'apprendre. Le don nous vient de la nature qui prend soin de ne pas en être prodigue. Pauvre, pauvre chère pantomime, que de gestes mesquins, estropiés, dépourvus de grâce et d'esthétique j'ai vu débiter sous ton nom. Les spectateurs ébahis ne s'aperçoivent qu'au bout de la pièce que tout cela ne tient pas debout et sonne terriblement creux. [...] Par malheur pour toi, le public, qui ne les comprend pas, met la chose à ton compte, et de ce qu'ils sont impuissants et incompréhensibles, déduit parfois que c'est la pièce ou toi-même qui ne sauriez être compris. Quelle injustice et quel fâcheux malentendu... Que tu sois malaisée, certes oui, mais incompréhensible, que non pas ! [...] À l'école, à l'école messieurs. [...] Après l'école, on vous dira si vous pouvez faire quelque chose. [...] Que de bêtises : supprimer toutes les conventions ! Mais, malheureux, tout est convention dans la pantomime. Mais, pauvres ignorants, de la muse aux gestes, la pantomime ne vit que de conventions, d'ailleurs claires, nettes, étudiées et classées depuis un siècle, vous dis-je ! Où votre pauvre intellect peut-il avoir puisé cette aberration dont tout vous démontre l'inanité ? Voulez-vous que nous raisonnions un peu sur ce point ? Et d'abord, le fait de vous appeler Pierrot et de vous blanchir le visage, cependant que vous vous revêtez d'une souquenille aux plis multiples, ne vous semble-t-il pas conventionnel un peu ? [...] Pourquoi ne parlez-vous pas ? Ah ! Oui, je sais, parce qu'il est convenu que l'on ne parle pas dans la pantomime et que l'on ne doit s'exprimer que par gestes et par jeux de physionomie. [...] Vous voulez supprimer les gestes de la pantomime française, gestes étudiés et approfondis pendant près d'un siècle ? Sans doute pour les remplacer par d'autres. [...] Vous voulez anéantir cent années d'études ? [...] À l'école, vous dis-je¹¹⁸⁹ !

Ce débat fait parler de lui. Dans son ouvrage *Au Music-hall*, Gustave Fréjaville consacre une partie de son texte à cette « question brûlante », cette « querelle de doctrines entre deux générations de mimes, rappelant les grandes disputes des classiques et des romantiques en littérature¹¹⁹⁰ ». Mais s'il attise les réflexions autour de l'art du geste, cet affrontement a parfois des conséquences néfastes pour la pantomime. En février 1911, le journal *Comœdia* lance

1189 CFM (3), p. 17 à 20.

1190 Rofa 200 : Gustave Fréjaville, *Au Music-hall*, Paris, Éditions du Monde nouveau, 1923.

l'idée d'une élection pour décerner le titre de « prince des mimes ». De nombreux artistes écrivent d'abord à la rédaction pour indiquer leur choix de vote. Mais bien vite, cette élection devient une occasion de raviver la querelle. Le 27 février, le journal publie une lettre de Séverin. Pour ce dernier, la compétition serait « peut-être [...] la seule et irrévocable façon d'établir que pour posséder tous les gestes, l'esthétique et la technique de la pantomime, pour qu'elle soit artistique et compréhensible, enfin, il faut avoir passé par son école, qui existe, malgré que d'aucuns semblent vouloir l'ignorer¹¹⁹¹ ». Il s'agirait même de « prouver ceux qui sont mimes ou ne le sont pas¹¹⁹² ». Thalès lui aussi profite de sa lettre pour affirmer sa position : « Mimes modernes ! Disent d'aucuns... mais cela n'existe pas, il n'y a qu'une pantomime au monde, c'est la classique, la traditionnelle, celle qu'il faut connaître à fond, pour pouvoir exprimer tous les sentiments, et arriver à tout dire, sans parler¹¹⁹³ ». Ces oppositions vont jusqu'à infléchir le projet initial. Pour le mime Fernal, elles compromettent en effet la tenue d'une élection par vote ; il propose donc d'organiser un concours :

Monsieur le Rédacteur en chef,

C'est avec plaisir qu'en qualité de mime je viens vous donner mon opinion sur la possibilité d'élire un prince des mimes. D'abord, je ne crois pas qu'entre nous, mimes, il puisse y avoir entente sur un même candidat. En voici la raison. Nous ne nous connaissons pas tous pour nous avoir vu mimer les uns les autres [...]. Ensuite il y a deux écoles chez les mimes. L'une est l'école méridionale où entre le geste de convention permettant de tout mimer mais qui n'est entièrement compris que d'un public initié. L'autre est l'école parisienne où l'on ne mime que ce qui est mimable, en n'employant que le geste compréhensible à tous [...]. Pour pouvoir décerner le titre de prince des mimes, à l'un d'entre nous, je ne vois possibilité d'y parvenir que par un concours. Ainsi donc, faisons le match des mimes¹¹⁹⁴.

Au demeurant, de nombreux mimes refusent l'idée d'un titre de « prince des mimes ». Séverin s'interroge : « Un Prince pourquoi ? C'est drôle [...] en notre ère républicaine » ; puis conclut de la sorte : « Vous savez, moi : “Prince ne daigne, Roy ne voudrais, mime suis¹¹⁹⁵” ». Thalès agit de même : « Un prince des mimes !... Pourquoi ?... Est-ce qu'il y a un prince d'opéra, d'opérette, de tragédie, de comédie ?... Non ! Alors ?... Un prince des mimes !... Nos maîtres n'en avaient pas. [...] Nous avons surnommé Rouffe “Rois des Pierrots”, restons ses fidèles sujets, en respectant sa mémoire¹¹⁹⁶ ». L'idée du concours gagne en revanche l'assentiment

1191 CFM (9), p. 5 à 7.

1192 CFM (9), p. 15-16.

1193 CFM (9), p. 10 à 14.

1194 CFM (9), p. 10 à 14.

1195 CFM(9), p. 5 à 7. Séverin détourne la formule « Roi ne puis, duc ne daigne, Rohan suis ».

1196 CFM (9), p. 10 à 14.

général. Même Séverin, d'abord sceptique, finit par y consentir :

Je pense que j'ai atteint tout ce que je pouvais obtenir de mon Art, je ne crois pas que mes moyens me permettent d'aller plus loin, si ce n'est par l'étude. Je ne vois pas l'avantage que personnellement, à parler franchement, je pourrais obtenir par un concours. Mais, par amour pour ma chère pantomime, tâcher de lui faire faire un pas de plus, je consens à participer à un concours, tout simplement comme élève de son école¹¹⁹⁷.

Cependant, il impose une longue liste de conditions. La dernière est la suivante : « Les mimes n'auront droit d'inviter ou faire faire des invitations à quiconque. Les jurés non plus. Il n'y aura pas de public, le jury seul devant sanctionner¹¹⁹⁸ ». Pourtant, l'idée originelle du concours est justement de promouvoir la pantomime auprès du public. Fernal explique en effet que « l'organisation d'un spectacle ne comportant que des mimes serait original et attirerait sûrement le public », et propose de « renouveler ce concours chaque année », pour « stimuler la curiosité » des spectateurs, car « le résultat ne pourrait qu'être favorable à la pantomime, qui maintient difficilement son rang¹¹⁹⁹ ». Ainsi, la rédaction choisit de ne pas tenir compte de toutes les exigences de Séverin : « On a discuté les principales lignes du concours, et tout le monde a remercié *Comœdia* de tenter, par une manifestation importante et que goûtera le public, la renaissance de la pantomime pour qui une ère nouvelle va peut-être s'ouvrir¹²⁰⁰ ». Mais quelques semaines plus tard, le 13 avril 1911, le journal annonce la nouvelle suivante : « Cette année, il n'y aura pas de concours de mimes. *Comœdia* en décide ainsi, en raison des exigences des mimes. Le public eût voulu un prince. Les intéressés le lui refusent. Des querelles “d'école” ne permettent pas l'organisation du concours que *Comœdia* eût souhaité¹²⁰¹ ».

Outre les répercussions du débat logocentriste, cet épisode révèle aussi combien la pantomime a besoin de personnalités fortes pour s'imposer au goût du public, bien que certains aient exprimé leur incompréhension face à l'idée d'un titre de « prince ». Des distinctions de ce type étaient d'ailleurs largement employées avant ce projet d'élection : « Rouffe, “Roi des Pierrots¹²⁰²”, « Thalès, empereur de la pantomime¹²⁰³ », Jean-Gaspard

1197 CFM (9), p. 5 à 7.

1198 CFM (9), p. 5 à 7.

1199 CFM (9), p. 10 à 14.

1200 CFM (9), p. 9 : article paru le 21 mars 1911.

1201 CFM (9), p. 17-18.

1202 CFM (9), p. 10 à 14.

1203 CFM (4), p. 134 : article d'Edmond le Roy paru le 3 septembre 1909 dans *Le Journal*.

Deburau, « Napoléon de la pantomime¹²⁰⁴ »... Pour Louis Péricaud, si la pantomime est tombée en désuétude depuis les années 1850, c'est bien parce qu'elle a perdu son saint patron : elle est « fatalement condamnée depuis la mort de Deburau-Colosse, de Deburau-Léviathan, de Deburau-Aimant, de Deburau-Soleil ». « Lui disparu, tout ce monde de brimbalants [*sic*] devait s'effriter, se disjoindre, s'écrouler, se dissoudre, tomber et finir en poussière¹²⁰⁵ ». Ariane Martinez fait la même analyse : « la pantomime s'avère moins facilement repérable dans la période charnière qui conduit de la fin de siècle à 1945, parce qu'elle ne s'y trouve pas portée par une figure tutélaire¹²⁰⁶ ».

Pantomime, danse, cinéma

Le fonds Farina nous montre encore combien les opinions de ses contemporains peuvent s'opposer les unes aux autres au sujet des rapports entre l'art mimique et d'autres pratiques artistiques comme la danse et le cinéma.

La question des liens entre la pantomime et la danse est très complexe ; elle nécessiterait une documentation beaucoup plus complète que celle de Farina pour être traitée de manière exhaustive. Nous pouvons renvoyer au chapitre qu'Ariane Martinez lui a consacré dans son ouvrage¹²⁰⁷, et nous contenter de donner quelques exemples illustrant bien la divergence des avis de l'époque sur la manière dont ces deux arts peuvent s'interpénétrer.

De la documentation de Farina ressort souvent l'idée que l'enseignement de la danse classique tel qu'il est alors dispensé en France ne permet pas aux danseurs de répondre pleinement à toutes les attentes du public : il se concentre trop sur le mouvement, et n'accorde pas assez d'importance aux attitudes proprement dramatiques que les danseurs doivent avoir pour incarner pleinement leurs rôles. Ainsi, au sujet d'une reprise de *Giselle ou les Wilis* à l'Opéra, d'après l'ancienne chorégraphie de Marius Petipa, André Levinson écrit dans *Comœdia* le 28 décembre 1925 :

M. Gustave Ricaux s'est essayé pour la première fois au rôle très prestigieux mais très lourd d'Albert. [...] Au point de vue gymnastique c'est un travail magistral et [...] personne n'aura fait plus que lui pour la restauration de la danse masculine à l'Opéra.

1204 CFM (8) : article de Jean Frolo paru le 10 juillet 1914 dans *Le Petit Parisien*.

1205 Louis Péricaud, *Le Théâtre des Funambules : ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes depuis sa fondation, jusqu'à sa démolition*, Paris, Léon Sapin, 1897, p. 4, cité par Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 13.

1206 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 14.

1207 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 157 à 162.

Mais [...] M. Ricaux n'incarne que très superficiellement ce personnage. Je n'en accuse aucunement son impéritie personnelle en matière de mime ; j'impute cette insuffisance à l'absence en cette matière de toute tradition viable¹²⁰⁸. Les premiers danseurs commencent, certes, à regagner du terrain à l'Opéra et à refouler le travesti. Mais ils n'ont pour se guider ni l'enseignement de l'école, ni l'exemple de leurs aînés. [...]. On ne peut pas créer d'emblée un style du mouvement expressif conforme à celui de la danse d'école. Mais l'expérience prouve tout au moins que l'exercice en classe ne fournit pas à ses adeptes et à ses maîtres tous les éléments qui constituent la danse théâtrale, [...] le côté expressif, dramatique du rôle. Car il y a aussi un côté plastique, une manière d'être et d'agir qui le distingue, [...] le tout ne sera pas d'exécuter correctement les mouvements prescrits. Resteront les arrêts, les positions intermédiaires [...]. Eh bien, l'enseignement tel qu'il existe n'indique pas aux danseurs l'usage de cette liberté. [Tel danseur] restera là à se dandiner, les bras ballants, enfin se retirera du jeu [...]. La danse n'est pas uniquement un art cinématique, elle est aussi un genre plastique. Après la gymnastique du mouvement, l'esthétique du repos. Ici éclate le mérite de M. Ricaux. Le maître de ballet qualifié manquait. Devant cette carence, le danseur a dû tout tirer de son propre fonds. Il ne pouvait pas réussir. Mais il a eu le courage de tenter l'épreuve¹²⁰⁹.

André Levinson n'évoque pas clairement la pantomime comme possible remède à ces lacunes qu'il pointe du doigt. En revanche, Séverin en fait bien l'ingrédient nécessaire pour rénover la danse française :

Ce qui m'a le plus frappé dans les principaux essais risqués par les artistes étrangers – de Serge de Diaghilev à Nikita Baliéff¹²¹⁰ en passant par Rolf de Maré – c'est l'emprunt considérable fait à la pantomime. *Chout*¹²¹¹, *Les Vierges folles*¹²¹², *Les Soldats de bois*¹²¹³, par exemple, dépendent exclusivement de la mimique. Et à cet égard, il m'apparaît que, pour donner l'impression d'une évolution audacieuse, les artistes étrangers n'ont rien fait d'autre que de revenir aux traditions les plus primitives des « pantomimes » [...]. Le jour où les « ballets français » naîtront aux feux de la rampe – et je m'étonne qu'aucun impresario n'ait pensé à les constituer – nous assisterons à la fusion des arts scéniques, nous saluerons l'alliance de la pantomime expressive avec la danse, débarrassée de ses « entrechats » et de ses « manèges », [...] de la maladresse fréquente des gestes faits par les artistes des ballets actuels¹²¹⁴.

C'est aussi le cas de Louis Merlin dans un article paru le 26 août 1923 dans *Le Carnet de la semaine* :

1208 On retrouve ici le débat sur lequel nous venons de nous pencher.

1209 CFM (15), p. 228-229.

1210 Fondateur de la troupe de revues La Chauve-Souris (1920-1931).

1211 Ballet de Serge Prokofiev composé en 1915 sur une commande de Diaghilev, créé par la troupe des Ballets russes le 17 mai 1921 au Théâtre de la Gaîté, avec des costumes dessinés par le peintre Michel Larionov.

1212 Ballet-pantomime d'Einar Nerman et Kurt Atteberg écrit d'après des chansons populaires suédoises, créé par la troupe des Ballets suédois le 18 novembre 1920 au Théâtre des Champs-Élysées, sur une chorégraphie de Jean Börlin.

1213 Nous n'avons pas trouvé les références de ce ballet. Il s'agit peut-être d'une adaptation de *Casse-Noisette* de Tchaïkovski.

1214 CFM (10), p. 128 à 132 : article paru le 8 août 1921 dans *Comœdia*.

Pourquoi l'Académie nationale de musique et de danse ne s'attacherait-elle pas Farina, qui serait non seulement un mime comique dans le ballet, mais encore un professeur précieux qui pourrait réagir utilement contre la mimique conventionnelle et limitée des ballerines officielles, pour leur faire exprimer sur la scène, avec plus d'intelligence et de sens de la vie, la joie, la coquetterie, la douleur, le désir et l'amour¹²¹⁵ ?

Trois ans auparavant, un journaliste affirme pourtant que la science des mimes est déjà bien intégrée par les danseurs :

Le mime Farina, qui fit une si admirable création dans '*Chand d'habits* auprès de Séverin, va prochainement reparaître sur une grande scène. Nous croyons savoir que l'émouvant artiste va, cette fois, prendre part à un ballet. La tentative est assez nouvelle. Déjà les chorégraphes ont allié les deux arts, et il n'est point de danseur qui ne soit excellent mime¹²¹⁶.

Du reste, en 1918, Paul Franck a déjà tenté une « rénovation de la danse » par le «ballet plastique », en programmant *La Romanichelle* à l'Olympia. Le lendemain de la première, en effet, il tient dans *La Rampe* les propos suivants :

L'Olympia a donné, le 19 juillet, la première représentation d'un essai de Ballet plastique intitulé : *La Romanichelle*. C'est une tentative de rénovation de la chorégraphie actuelle. Étonné de voir que les danseuses dansent presque toujours le même pas, surpris de voir que les chorégraphes actuels n'inventent rien et s'en tiennent toujours aux mêmes évolutions, nous avons pensé que l'on pourrait peut-être se servir des danseuses pour imaginer des attitudes – au lieu de sauter éternellement – des groupes, des poses harmonieuses, et faire, en quelque sorte, une suite de tableaux et de sculptures animés... Tout cela est très bref, le ballet plastique dure à peine vingt minutes, et supprime les pointes, les jettés-battus, les éboulés et toutes les « figures » que l'on a l'habitude d'intercaler parmi les danses de nos divertissements¹²¹⁷.

Les liens entre ces deux formes d'expression corporelle sont d'ailleurs suffisamment étroits pour que l'art mimique soit parfois décrit comme une danse :

Avec, toujours, la grâce d'une danse ancienne, oubliée, mais qui persiste dans la lenteur voulue de chaque geste, dans le prolongement rythmique de chaque attitude, Séverin a les excessives expressions de la douleur, de la joie, de la peur, du rut¹²¹⁸.

C'est une aventure assez inattendue que d'aller entendre un ballet de Claude Debussy dans un music-hall, du moins à Paris. [...]. L'Olympia a été bien inspiré en suivant cet exemple. La faveur qui a accueilli *L'Antre des Gnomes* en est une preuve.

1215 CFM (14), p. 24.

1216 CFM (10), p. 46 : article anonyme paru le 31 mai 1920 dans *Comœdia*.

1217 CFM (8), p. 11 : article paru le 4 août 1918.

1218 CFM (17), p. [19] : article de Catulle Mendès paru en 1907 dans *Le Journal*.

Aussi bien ce ballet¹²¹⁹, dont M. Georges Casella a imaginé le scénario, est-il un spectacle d'une rare qualité. Il est dansé¹²²⁰ par le mime Farina, si expressif, et par Mlle Jasmine, dont on ne saurait trop louer la grâce, la souplesse et la science¹²²¹.

Dans son article sur l'histoire du théâtre, J. F. Spoden remonte à l'Antiquité et déclare que « la Saltation, c'est le principe même de l'Art mimique », et, de là, « la cause première de l'Art théâtral¹²²² ». Ce qui l'amène à affirmer plus bas que « la Pantomime, c'est la première forme théâtrale de la Saltation ».

La danseuse Yvonne Sérac est sans doute celle qui a le plus œuvré dans le sens d'une union entre mime et danse. D'abord parce qu'elle fait le choix du silence, « cette force libre, prodigieuse d'évocation¹²²³ » :

La danse, art complet, peut arriver, sans la présence d'un soutien musical, à faire vivre dans ses plus humbles nuances, par la seule intensité de l'harmonie expressive de ses lignes, tout ce que le visage d'un poème ou d'une idée propose à notre émotion. Dans le cadre muet, devant lequel l'âme demeure attentive à la moindre résonance intérieure, chaque courbe qui se déploie, chaque attitude qui se révèle, prennent un relief d'autant plus vaste que leur valeur s'annonce plus directe et plus pure à notre sensibilité¹²²⁴.

Mais surtout parce qu'elle se prononce ouvertement en faveur d'une réforme de la pratique chorégraphique par la mimique et le geste silencieux. Dans un petit texte de sa main, intitulé « Mimique et rythme intérieur », on lit les mots suivants :

Un besoin d'harmonie, le goût de la ligne et de la couleur, de la puissance et de l'expression du geste, la jouissance du rythme, tout a concouru à me faire savoir ce que j'avais à faire. Et je n'ai pas pu m'empêcher de choisir cette forme d'art, si complète et si vaste, où le corps a autant de part que l'esprit : car, en elle, l'être entier participe à la création. L'âme pleure, rit, ou songe et rayonne à travers le corps qui inscrit dans le temps et l'espace la vision du rythme intérieur. [...] La danse qui n'est que mensonge, besoin de s'exhiber, fausseté plus ou moins savamment construite, se condamne elle-même. Rien ne trahit un être comme un geste : là, on ne ment pas impunément. Et non seulement le visage doit être le miroir de l'âme, mais le corps entier, par ses attitudes, par les lignes qu'il dessine, doit rendre visible toute vie intérieure. Et ce corps [...] devra savoir aussi arrêter une figure et donner toute sa grandeur à l'immobilité. [...] Un geste est expressif à lui tout seul et le rythme n'est pas confiné dans l'art des sons. L'enfant qui ne parle pas encore, l'oiseau qui décrit son vol, l'homme qui éprouve

1219 L'appellation du programme diffère : il s'agit d'une « légende fantastique en un tableau ».

1220 En 1923, Farina sera intégré à la troupe de l'Opéra en tant que mime, non en tant que danseur.

1221 CFM (10), p. 16 : article signé Robert de Beauplan tiré de *La Liberté* du 4 juillet 1920.

1222 CFM (8), p. 122 : article paru en 1919 dans le premier numéro de la nouvelle série des *Cahiers de la Maison Française*.

1223 CFM (15) : livret consacré à Yvonne Sérac, inséré entre les p. 176 et 177. Texte de Georges Gallian.

1224 *Ibid.*

souffrance ou plaisir peuvent être expressifs et rythmiques sans le secours d'aucune musique. [...] Et de même que l'on admet parfois le chant sans accompagnement, le dessin sans couleur, on doit admettre la mimique silencieuse. L'émotion ne sera-t-elle pas infiniment plus riche, plus profonde, plus simple, si, n'étant distraits par rien, vous suivez le geste muet et entendez trembler dans votre âme l'harmonie qui s'en exhale¹²²⁵ ?

Néanmoins, Yvonne Sérac ne réprovoque en rien la danse accompagnée de musique :

Non seulement il ne s'agit point de condamner toute alliance de la danse et de la musique, la fusion des arts étant nécessaire le plus souvent – et comment nier l'appel irrésistible de certains rythmes – mais l'art plastique, humble serviteur quand il le faut, doit s'assouplir, lorsqu'elle le commande, à suivre la musique avec respect, avec piété. Ce qu'il faut, c'est pouvoir délier les arts, établir de nouveaux rapports entre eux et que leur inspiration en sorte plus forte et plus belle¹²²⁶.

Le fascicule que Farina possède sur la danseuse contient la reproduction de plusieurs coupures de presse commentant ses « mimes » – c'est le nom qu'elle donne à ses représentations. Pourtant, le seul journaliste à évoquer le genre mimique à son sujet considère que le terme est impropre à définir son spectacle. Sans doute veut-il insister sur l'importance de la ligne et de la rythmique dans le travail d'Yvonne Sérac :

Avec elle, nous nous trouvons en face d'un être [...] qui veut traduire par le geste, par la couleur, par le rythme corporel, par l'expression du visage, nos états d'âme les plus divers. Ce n'est pas de la danse, et c'est plus que de la mimique¹²²⁷ !

Il n'en va pas de même pour la danseuse étoile canado-américaine Maud Allan (1873-1956). Car dans un livret publicitaire conservé par Farina, on s'aperçoit que la plupart des critiques lui reconnaissent un vrai talent de mime :

Jamais artiste ne s'est servie de ses mains et de ses poignets d'une façon aussi merveilleusement éloquente¹²²⁸. (*The Daily Telegraph*)

Maintenant que nous les avons tous vus, nous pouvons proclamer qu'il n'y a qu'une seule artiste au monde : Maud Allan. Elle est plus et mieux qu'une danseuse : c'est une mime, une grande mime¹²²⁹. (*The Chicago examiner*)

L'artiste mime avec une rare élégance¹²³⁰. (*L'Essai*)

1225 *Ibid.* Texte d'Yvonne Sérac.

1226 *Ibid.*

1227 *Ibid.* Article anonyme paru dans *Nos Loisirs*.

1228 CFM (15), p. 171 : deuxième numéro d'un feuillet périodique de chorégraphie compilé par Carlo Zappia, édité par Arnold Meckel à Paris, paru le 25 avril 1925.

1229 *Ibid.*

1230 *Ibid.*

Mais danseurs et mimes sont parfois conviés à participer séparément à une même série de représentations ; car il s'agit, à l'inverse, de mettre en valeur la différence qui existe entre leurs pratiques respectives. « Dans *L'Âge d'Or*¹²³¹, vous verrez en opposition les deux principes : la danse pure, avec toutes ses grâces, ses afféteries, et la pantomime, avec toutes ses précisions nécessaires¹²³² », annonce Georges Wague aux auditeurs de sa conférence, en janvier 1913. Et dans un article paru le 10 mars 1921 dans *L'Œuvre*, Raoul Brunel décrit le « spectacle coupé et composite, à la manière des grands music-halls anglais, et d'ailleurs fort agréable¹²³³ », auquel il a assisté au Théâtre des Champs-Élysées :

Le couple Sakharoff¹²³⁴ exécute une série de danses sur des musiques infiniment diverses, allant de Rameau à Debussy [...]. La pantomime de Catulle Mendès¹²³⁵ [...] fut jadis le triomphe du mime Séverin, qui reparaissait hier dans le rôle qu'il créa aux Folies Bergère. Il y fut réellement magnifique ; voilà la vraie pantomime française dans la tradition de Deburau, toute en expressions de la physionomie, totalement étrangère, et combien émouvante ! Ce sont deux écoles très différentes, et leur rapprochement hier, sur le même programme, fut infiniment instructif¹²³⁶.

En plus d'insister sur la différence radicale entre la pantomime et la danse, de nombreux critiques dénoncent les dangers que susciterait, selon eux, leur union artistique :

L'écrivain-chorégraphe pourrait-il véritablement se désintéresser de la pantomime ? Pendant des siècles, danse et pantomime, les deux arts du silence, furent liées l'une à l'autre par des compétitions farouches et une cohabitation hargneuse [...]. Le génie de la danse s'incarne en symboles plastiques et dynamiques, celui de la pantomime recherche l'expression immédiate et intense de l'émotion élémentaire. Jamais ces deux modes ne se confondent entièrement [...]. Selon moi, le remède serait de prononcer le divorce. Le ballet d'action sera toujours un leurre, ou pour le moins, une compromission [...]. J'ai peu de foi en un spectacle de danse qui n'a point pour base une conception chorégraphique¹²³⁷.

Georges Wague tient le même discours :

Une autre faute, c'est de vouloir mélanger trop souvent la pantomime et la danse,

1231 Pantomime mêlée de danses d'Adolphe Willette, musique d'Albert Chantrier.

1232 CFM (9), p. 25 à 44 : Georges Wague, *La Pantomime moderne*, conférence prononcée le 19 janvier 1913 dans la salle de l'Université Populaire, Paris, Éditions de l'Université Populaire, 1913.

1233 CFM (17), p. [43].

1234 Célèbre couple de danseurs formé du russe Alexandre Sakharoff, danseur et chorégraphe (1886-1963), et de l'allemande Clotilde von Derp (1892-1974).

1235 *Chand d'habits*.

1236 CFM (17), p. [43].

1237 CFM (13), p. 110 : article d'André Levinson paru le 4 février 1924 dans *Comœdia*.

qui sont deux choses bien différentes. Il est rare de rencontrer une danseuse, ou un danseur, qui n'ait pas de prétention à la pantomime, et je pourrais citer telle première danseuse étoile de la précédente direction de l'Opéra, qui était considérée par ses camarades, mais surtout par elle, comme une mime remarquable. Or elle était incapable de faire un geste même simplement gracieux, je ne dis pas exprimant quelque chose ; et soyez convaincus que ceci n'est pas un cas isolé. La faute en est imputable à la façon d'instruire. Un maître de ballet, au lieu d'être chargé seulement d'inculquer les principes de la danse, doit aussi apprendre à mimer. Or, les deux choses se combattent, les précisions nécessaires de la pantomime s'accommodent mal des grâces affectées de la danse. La pantomime jouée par les danseuses est une exagération des erreurs dont je parlais tout à l'heure, inhérente à la pantomime dite « classique ». Ceci ne veut pas dire qu'une danseuse ou un danseur ne peut devenir un bon mime ; au contraire, les exercices nécessaires à l'éducation de la danse donnent une souplesse, une élégance et une grâce dont peut profiter un sujet qui voudrait apprendre la pantomime¹²³⁸.

Dans son chapitre intitulé « Critique du geste mimique par le détour de la danse », Ariane Martinez nous livre cette citation, extraite des *Cahiers* de Valéry :

La danseuse marche	la mime – rit, pleure -
vole	sourit
tourne	marche
circule	- agit
se penche	
saute	

[...] Toujours la danseuse précède la mime¹²³⁹.

Paul Valéry pointe du doigt les deux différences majeures qui, sans doute, subsisteront toujours entre les deux arts, malgré leur rapprochement : le mouvement est le point de départ du danseur, tandis qu'il est le point d'aboutissement du mime ; et la danse « se libère de l'action mimétique ou représentative », là où la pantomime « se limite à l'expression des émotions¹²⁴⁰ ».

Le fonds Farina nous offre encore une belle illustration des paradoxes qui sous-tendent la comparaison entre la pantomime et le jeune cinématographe. Car « le rapprochement entre ces deux arts n'était pas sans ambivalence¹²⁴¹ ».

À ses débuts, le cinéma apparaît comme une filière naturelle pour les artistes mimes. Le

1238 CFM (9), p. 25 à 44 : Georges Wague, *op.cit.*

1239 Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, tome IV, Paris, Gallimard, 1992, p. 61.

1240 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 157.

1241 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 162.

professeur de Farina, Lucien Gothi, adresse ces mots à son élève le 4 avril 1906 : « Il y a aussi une innovation (gardez-m'en le secret) de pantomime pour les cinématographes¹²⁴² ». Selon de nombreux commentateurs, les producteurs de cinéma ont tout à gagner à exploiter leur talent particulier :

Il est facile de constater que de tout temps la foule a compris les mimes – qui, en perfectionnant sans cesse leur art, ont acquis un merveilleux talent d'interprétation. Cet art du mime [...] doit être cultivé avec ardeur par les artistes de l'écran – car il est fondamental¹²⁴³.

Lors d'une interview publiée dans *Fantasio*, l'actrice Christiane Mendelys confie ainsi au journaliste Paul Bourgette :

Lorsque nous jouons pour le cinéma, nous ne devons pas parler, nous devons exprimer par gestes tous les sentiments que nous indique vaguement un scénario. Cela m'est facile, à moi, qui ai la pantomime dans le sang et jusqu'au bout des doigts, pour ainsi dire ! Mais il arrive souvent que des camarades, embarrassés pour s'exprimer sans ouvrir la bouche, se laissent entraîner instinctivement à des improvisations de paroles qui nuisent, d'ailleurs, aux gestes nécessaires¹²⁴⁴.

Certains acteurs de cinéma prennent donc des cours de mimique. Monique Chrysès suit quelques leçons auprès de Farina. Plusieurs années plus tard, elle lui témoigne sa gratitude :

Mon cher Farina, merci de vos bons souhaits [...]. Moi aussi j'ai fait quelque chose – un film – naturellement j'ai eu grâce à vous plus d'aisance, sinon du talent, que je veux acquérir toujours. Tous mes sentiments de sympathie¹²⁴⁵.

Une certaine Mlle Thau lui écrit aussi les mots suivants :

Mon cher maître, mademoiselle d'Aigneaux, une gentille jeune amie, veut avoir recours à votre savoir pour le cinéma. Voulez-vous je vous prie vous en occuper avec toute votre science et en plus votre amitié ? Je vous en serais particulièrement reconnaissante¹²⁴⁶.

Pourtant, le cinématographe évoluait bien vers le parlant. S'appuyant sur l'ouvrage de Michel Chion, *La Toile trouée, la parole au cinéma*, Ariane Martinez nous montre que le cinéma ne s'est jamais vraiment pensé comme un art silencieux :

1242 CFM (2), p. 188.

1243 CFM (13), p. 157 : article co-signé Roland Didier et Marcel Belvianes, paru le 11 avril 1924 dans *Comœdia*.

1244 CFM (9), p. 21.

1245 CFM (12), p. 204 : lettre non datée.

1246 CFM (15), p. 190.

Le mutisme de la pantomime fin de siècle [...] était une convention esthétique liée d'une part à la crise du drame, et d'autre part à la mise en valeur du corps expressif de l'acteur. Au contraire, le silence originel du cinéma relevait d'une simple contingence technique, liée à l'imperfection des instruments de prise et de retransmission du son. Pour cette raison, Michel Chion préfère parler de cinéma « sourd » que de cinéma muet [...]. Tandis que le mutisme était, dans l'art mimique, une contrainte esthétique définitive, l'absence de parole était au contraire perçue, dans le cinéma, comme un état transitoire. Le phonographe ayant été conçu avant le cinématographe, l'idée de les associer avait germé dès les premiers temps du film. Seules les difficultés de synchronisation retardaient l'alliance de l'image et du son. Comme le souligne Michel Chion : « Il est hors de doute en effet que le cinéma muet se savait provisoire, puisqu'il arrivait après l'enregistrement sonore, et que tout le long de son histoire des tentatives de sonorisation ont été présentées à titre d'attraction »¹²⁴⁷.

Plusieurs documents du fonds Farina entrent en résonance avec cette idée. Certains contemporains ont parfaitement conscience de cette situation. Au sujet des représentations données par la troupe de Farina sur la scène du Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925, Gabriel Volland déclare dans *La Presse* :

Il faut féliciter hautement le mime Farina qui, avec sa compagnie, d'une parfaite homogénéité, veut faire survivre un art charmant que le cinéma a sans doute frappé à mort. Cet artiste a la foi qui peut faire sortir du tombeau de l'oubli, livide ressuscité, Pierrot plus pâle encore d'avoir senti l'ombre sur son visage enfariné. Pourtant, le cinéma, dont la technique a fait de tels progrès, est autre chose ; muet, il se nourrit quand même du dialogue¹²⁴⁸.

On peut encore citer un extrait de l'article co-signé Roland Didier et Marcel Belvianes, paru dans *Comœdia* le 11 avril 1924 :

Le film, image de la réalité qui s'est déroulée devant l'objectif, doit donner l'impression de cette réalité. Or il ne nous montre pas des hommes agissant seulement, mais des hommes agissant et parlant. Pour saisir toute l'évolution du drame, les passions des personnages, le spectateur devrait entendre ce que disent ceux-ci, alternativement ou simultanément ; mais il en est bien éloigné. Comme la danse, la peinture, la sculpture, la cinématographie est muette. Mais à la différence des premières qui expriment, sous un aspect particulier et définitif, un état d'âme à un instant déterminé, la cinématographie fait apparaître sur l'écran, dans un mouvement rapide, des images fugitives qui s'enchaînent les unes aux autres et dont l'ensemble seul forme un tout. Et c'est ce tout que le spectateur doit saisir et interpréter sans délai, comme s'il entendait les paroles dont les acteurs ont dû accompagner leurs actions – l'action dramatique. Il faut lui donner les moyens d'y parvenir¹²⁴⁹.

1247 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 163-164, citant Michel Chion, *La Toile trouée, la parole au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, "Cahiers du cinéma / Essais", 1988, p.150.

1248 CFM (15), p. 84 : article paru le 9 octobre 1925.

1249 CFM (13), p. 157.

Pour ces journalistes, il faut donner au spectateur les moyens de comprendre le scénario comme s'il entendait ; c'est pourquoi, selon eux, l'art des mimes doit « être cultivé avec ardeur¹²⁵⁰ » à l'écran. Mais *a posteriori*, cette dernière phrase résonne aussi comme un appel à donner au cinéma les moyens de faire entendre à son public les paroles de ses acteurs.

Cette situation intermédiaire dans laquelle se trouve le cinématographe, encore « sourd » mais affichant déjà l'ambition de devenir parlant, n'est pas sans engendrer certains malentendus. Dans de nombreux films, les acteurs bougent leurs lèvres : leur gestuelle ne cesse de « renvoyer à la parole, de marquer sa présence (bien que muette)¹²⁵¹ ». Or « les mimes, qu'il soient logocentristes ou expressifs, ont résisté au modèle de la parole aphone, les uns, parce que murmurer en gesticulant serait revenu à avouer la faillite du geste comme langage, les autres, parce qu'ils voyaient dans l'art mimique l'expression de ce qui, justement, ne pouvait se dire dans la parole¹²⁵² ». Parmi eux, de nombreuses voix s'élèvent ainsi contre ce procédé. Le journaliste Jean Chataigner rapporte dans *Le Journal* les propos que Farina lui a tenus lors d'une interview en 1926 :

Le cinéma, explique Farina, a le grand tort de ne pas vouloir se souvenir qu'il est l'enfant de la pantomime. Combien de scènes dramatiques ou comiques perdent d'intensité, de vie, de puissance, du seul fait que les acteurs parlent ! Le mouvement des lèvres, les dialogues ou les monologues muets détruisent bien des effets que l'on obtiendrait par le simple jeu du visage. Charlot et Buster Keaton n'ouvrent jamais ou presque jamais la bouche. Dans les premiers plans, si éloquents parfois, les artistes ne « parlent » pas. Pourquoi gâcher, compromettre en tout cas, des situations gaies ou tristes, en voulant donner l'illusion, toujours décevante, maladroite, parfois insupportable, de la parole¹²⁵³ ?

D'autres artistes sont d'accord avec les mimes sur ce point. Dans sa biographie de Georges Wague, Tristan Rémy cite le peintre Fernand Léger :

Tant qu'il utilisera des acteurs de théâtre, le cinéma ne sera rien. Il sera tout lorsque les acteurs seront des mimes entraînés spécialement à la projection en images, dès qu'ils auront appris à fermer leur bouche¹²⁵⁴.

L'emploi des mimes au cinéma était donc à double tranchant. D'abord « salués comme étant les seuls acteurs capables de se faire entendre sans paroles », ils furent aussi, bien

1250 Cf. l'autre extrait cité plus haut.

1251 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 164.

1252 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 163-164.

1253 CFM (15), p. [246].

1254 Article paru le 25 novembre 1926, de provenance inconnue, cité par Tristan Rémy dans *Georges Wague, le mime de la Belle Époque*, Paris, Georges Girard, 1964, p.159.

souvent, « raillés en raison de leur gestuelle trop codifiée¹²⁵⁵ » ou de leurs expressions trop outrancières. S'ensuivit une sorte de guerre froide entre les défenseurs de la pantomime et ceux de la toile. Or là encore, le fonds Farina laisse entendre les deux camps adverses.

Tantôt, les spectacles de pantomime révèlent au grand jour tous les défauts du cinématographe : « Ya pas à dire ! Ça enfonce le cinéma¹²⁵⁶ ! », s'exclame un journaliste du *Rire* au sujet d'une représentation de '*Chand d'habits* à l'Olympia en 1920. Citons aussi un article d'Edmond Sée paru dans *Comœdia* le 2 mars de la même année :

« Avez-vous applaudi Séverin dans '*Chand d'habits* ?, me dit mon vieux camarade Febrie [...], allez vite à l'Olympia.

– Je ne vous ai pas attendu [...], je conservais de la pantomime de Mendès un souvenir reconnaissant et comme tant d'autres, je déplore que ce genre soit, depuis bien longtemps, tombé en discrédit.

– N'est-ce pas, quel art charmant... Pourquoi n'en donne-t-on plus jamais, de pantomimes ?

– Vous le demandez ! D'abord, parce que le cinéma les a remplacées, le cinéma où des personnages esquissent devant nos yeux des gestes à la fois incertains et trop précis, qui sont la gauche traduction de paroles apprises, redites silencieusement, tandis que l'opérateur tourne !

– Et vous croyez que c'est cette pantomime-là, grossière contrefaçon de l'autre (la belle, la vraie pantomime), qui l'a détrônée, et tuée peu à peu. Mais lorsqu'un Séverin, un Farina paraissent, et nous la ressuscitent, quel soulagement ! Quelle allégresse !

– N'est-ce pas... Avec eux, nous voyons la différence¹²⁵⁷ ! »

Mais pour d'autres, ces mêmes spectacles ne font que justifier le succès du cinématographe et du même coup, la désuétude de la pantomime. C'est l'avis de Pierre Scize, dans *Le Bonsoir* du 10 mars 1921 :

'Chand d'habits est, m'a-t-on dit, le modèle de la pantomime et un des chefs d'œuvre du genre. [...] Parmi ceux qui admirèrent violemment l'œuvre de Catulle Mendès, il en est qui professent que le cinéma est un art inférieur, quand ils ne disent pas que c'est une déplorable cochonnerie. En vérité je ne puis les comprendre. Je suis assez d'avis que n'importe quel film bien fait est, quant au fond, cent fois moins puéril que '*Chand d'habits*, et que pour l'interprétation, en dépit du savoir expressif de Séverin, le film est presque toujours supérieur¹²⁵⁸.

Cette tension entre pantomime et cinématographe montre bien l'ambivalence des réactions que suscite l'emploi des mimes devant la caméra. Tous s'accordent à dire que le

1255 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 167.

1256 CFM (17), p. [29] : article daté du 13 février 1920.

1257 CFM (17), p. [37].

1258 CFM (17), p. [65].

cinéma « absorbe » en quelque sorte la pantomime, puisqu'il est encore muet, et qu'il fait appel à la gestuelle des acteurs. Mais face à cette absorption, les avis sont divisés : le cinéma apparaît « à la fois comme l'arrêt de mort et la chance de survie du mime¹²⁵⁹ ». Pour Adolphe Willette, la pantomime est bel et bien ressuscitée grâce à l'avènement de la toile. Le 10 août 1911, un journaliste du *Temps* rapporte les propos que le dessinateur lui a tenus lors d'une interview consacrée à sa nouvelle pantomime *Pierrot jardinier* :

Le moment me semble bien choisi. Les Français, sobres de gestes, étaient quelque peu indifférents à la pantomime. Mais le cinématographe a fait leur éducation à ce point de vue et il est évident que le public comprend maintenant et apprécie davantage le langage du geste¹²⁶⁰.

Dans un article de *L'Intransigeant* du 18 mai 1914, Maurice Montabré cite encore Willette : « Tenez, quand j'ai vu le cinéma, j'ai cru que “le geste” était sauvé. La voilà, la vraie pantomime, me suis-je écrié¹²⁶¹ ! ». Mais pour le poète Gabriel Volland, à l'inverse, « la pantomime passe, actuellement, un mauvais quart d'heure. Elle a été détrônée par une autre pantomime, plus sommaire, plus grossière, celle du cinéma, et c'en est fait de l'art cher à Deburau¹²⁶² ». Les mimes sont eux-mêmes complètement partagés entre l'enthousiasme de voir leur talent mis à profit dans un média si grand public, et l'angoisse de voir ce même média porter un coup définitif à leurs représentations sur scène. En 1914, Georges Wague exprime au journaliste Gabriel Reuillard l'opinion suivante :

On dit, à tort, que la pantomime se meurt. Je crois au contraire qu'elle se décuple d'une façon toute moderne par le cinématographe. Qu'est-ce donc, en effet, si ce n'est des pantomimes, que ces innombrables drames ou comédies de gestes dont nous voyons chaque jour les représentations sur l'écran ? Même lorsqu'un peu de texte en accompagne et souligne l'affabulation scénique, n'assistons-nous pas, la plupart du temps, à de véritables évolutions de mimes quand nous voyons quelle mode d'expression des sentiments humains les acteurs qui posent et jouent dans les films emploient pour se faire comprendre¹²⁶³ ?

Pourtant, Ariane Martinez déclare que « Georges Wague avait raison, lorsqu'il affirmait en 1926 que le cinéma, par la variété de ses décors, avait tué la pantomime théâtrale¹²⁶⁴ ». Farina n'échappe pas à ce dilemme. Tantôt il refuse de voir son art définitivement « détrôné »

1259 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 162.

1260 CFM (16), p. 123.

1261 CFM (8).

1262 CFM (15), p. 84 : article paru le 9 octobre 1925 dans *La Presse*.

1263 CFM (8), p. 1 : article paru en janvier 1914 dans *Les Hommes du jour*.

1264 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 175.

par l'écran, tantôt il accepte de transmettre au cinéma le flambeau de l'art du geste. Proclamant que le cinéma doit tout son succès à la pantomime, il en tire à plusieurs reprises la conclusion que l'art mimique est plus vivant que jamais. « Le cinéma a tué, dit-on, la pantomime. Farina, qui reste un des meilleurs, le meilleur même des représentants d'un art délicat entre tous, n'est pas de cet avis¹²⁶⁵ », titre Jean Chataigner dans un numéro du *Journal* en 1926. La même année paraît dans *Le Plaisir de vivre* un article de Jean-Pierre Liausu, intitulé « La Pantomime n'est pas un art mineur. Une heure avec le mime Farina » :

Je l'ai vu hier, chez lui, à Asnières, en corps de chemise, le crayon à la main, dans son atelier [...]. Nous avons depuis longtemps un vieux compte à régler. N'avais-je pas écrit en 1920 dans une éphémère revue : « L'art mimique – art mineur – ne doit rien à personne et n'apporte plus rien, même au cinéma. Il peut dormir en paix » ?

– Un art mort ! Un art mineur ! Vous n'y entendez rien, mon ami. [...] N'est-ce pas que la mimique est un art vivant ? Je n'en veux qu'une preuve, une seule : tout ce que le cinéma lui a pris. Deburau, c'est Charlot. Charlot, c'est le plus grand des mimes. Regardez Charlot à l'écran. Il est vraiment l'acteur « muet ». Autour de lui, des partenaires gesticulent, ouvrent la bouche, cherchant par là une représentation illusoire de la vie. Charlot, lui, ne gesticule jamais ; les gestes qu'il fait sont essentiels, toujours essentiels ; il n'ouvre pas la bouche. Mais toute sa pensée, ironie, joie, amertume, rêverie, désir, tendresse, étonnement ou colère est dans ses yeux. [...] J'entends dire également que le cinéma a tué la mimique. Oui, si les chevaux de bois ont tué l'équitation¹²⁶⁶.

Mais dans un article paru le 15 août 1919 dans *Le Film*, Farina faisait cet aveu :

Vous me demandez ce que, en ma qualité de mime, je pense du cinéma. [...] J'ai toujours éprouvé une réelle satisfaction chaque fois que je fus à même de voir un beau film, tant j'y trouvais d'éléments semblables à ceux qui sont la base même de la pantomime. Ce n'est pas non plus sans une certaine appréhension pour celle-ci que je voyais le cinéma de jour en jour se perfectionner ; car, dans l'extrême désolation où la pantomime gît en ce moment, cette concurrence allait, pensais-je, lui être sûrement fatale. Ce fut, en effet, son coup de grâce, puisque tout ce qui fit sa beauté et sa force fut en quelque sorte capté par l'art cinématographique. [...] Ce qui donne à l'art du cinéma cette grande supériorité sur le théâtre en général, c'est l'immensité de la scène où peuvent s'en dérouler les œuvres. Ici, il ne s'agit plus d'une scène étroite, des théâtres aux décors plus ou moins ridiculement fânés, ni du public si mesuré et si réduit de chacun de ces théâtres. Il s'agit, au contraire, de plaines immenses aux horizons infinis, de pays tout entiers, que dis-je, de continents et de mers, avec comme acteurs un nombre parfois égal à celui de la population d'une grande ville, et comme spectateurs, les populations entières de tous ces continents à la fois¹²⁶⁷.

Habité par ces considérations contradictoires, Farina est allé jusqu'à dédoubler en

1265 CFM (15), p. [246].

1266 CFM (19), p. 80, 84, 88, 92, 96, 99 et 103.

1267 CFM (19), p. 31.

quelque sorte sa pensée en écrivant, avec son ami J. Hilly, un petit texte conçu à la manière des *Dialogues des morts*, qui relate une conversation entre le mime Bathylle, figure de la Rome antique, et Jean-Gaspard Debureau, le héros des Funambules. Ce texte, intitulé « Paradoxe sur l'art du mime », est d'un grand intérêt. Car outre l'ambiguïté que nous avons pointée concernant les liens entre les mimes et la toile, il révèle combien se posait alors une question fondamentale, identique à celle qui s'était posée lors de l'apparition de la photographie, lorsqu'elle était encore jugée à l'aune de la peinture : le cinéma est-il un art ? Nous avons donc tenu à retranscrire ce texte dans sa quasi totalité :

La nuit de la Mi-Carême. Longtemps après la fermeture du dernier cinéma, deux ombres. L'une, vaste et haute, masquée de brun, vêtue d'une large casaque de cuir, ressemble à l'ombre immense de Sir John Falstaff ; l'autre, mince et fluette, tout de blanc vêtue, figure allongée, à bouche délicate d'ironie, enfarinée de blanc d'Espagne. [...] Et ces deux ombres s'expriment par gestes, mais si parfaitement qu'on comprend tout ce qu'elles disent. Car ce sont les fantômes authentiques – errant confondus parmi les masques en fête – des grands mimes Bathylle et Gaspard Debureau.

Bathylle : Tout est devenu pire, mon fils. Jadis, au temps des nobles César et Auguste, tout le peuple de Rome s'empressait au spectacle des mimes. Le théâtre immense, somptueusement machiné, ne pouvait contenir la masse des plébéiens et des sénateurs. L'empereur lui-même déposait un instant les soucis de l'Empire et venait m'applaudir. Aujourd'hui, par Hercule, on ne se dérange plus pour voir les mimes eux-mêmes, mais leurs ombres.

Debureau : Où as-tu pris cela, Bathylle ? Crois-tu que les gens nous regardent ?

Bathylle : Je veux parler de ces écrans, sur lesquels on projette les ombres des acteurs, animées, par une invention sans doute ingénieuse, d'un mouvement saugrenu et saccadé qui singe la majesté du geste. Or, les pères conscrits, et ceux qui se sont fabuleusement enrichis lors de la dernière grande invasion barbare, et la foule des esclaves, s'empressent dans des salles mesquines pour voir cela – qu'ils appellent l'art muet – alors que ce n'est qu'une infâme parodie du grand, vrai, unique art muet, notre pantomime. Et par la faute de cette mécanique, qu'une âme furieuse anime et qui les rend tous fous, la pantomime a définitivement quitté la terre, et n'existe plus nulle part sinon dans nos sombres demeures, aux Îles des bienheureux.

Debureau : Quoi ! Séverin est-il mort ? Lorsque ce bon gardien de notre tradition vient de faire si belle recette, n'est-il pas évident au contraire que la pantomime est à la veille d'une magnifique renaissance ? Et je crois que le cinéma y est pour quelque chose.

Bathylle : Quel rapport peut-il y avoir entre ceci et cela ? Le cinéma n'est pas un art !

Debureau : Le cinéma n'a pas encore souvent atteint au grand art¹²⁶⁸, je te le concède, mais il est le moyen de reproduction d'un art – du nôtre ! Comme l'estampe est la reproduction du dessin¹²⁶⁹. Songe maintenant, Bathylle, quelle joie pour les mortels, si, le ciné ayant été inventé aux temps de Rome, ils pouvaient te voir toi-

1268 La première version du manuscrit dit : « Le cinéma par lui-même n'est pas un art » !

1269 L'estampe n'était donc pas considérée par tous comme une technique artistique indépendante.

même, prince du geste, ou Pylade, et tous les mimes fameux de l'histoire ancienne et moderne, le grand Ruzzante, Dominique, et ma troupe funambulesque, tels qu'ils parurent aux yeux de ceux qui depuis longtemps sont des ombres...

Bathylle : Grand bien leur fasse ! Herclé, j'aurais une honte éternelle à me voir projeté sur cet écran de calicot ! Moi qui agissais, seul, sur une immense scène de marbre, à la vue des sept collines sacrées, dans la musique des orgues, des flûtes et des crotales, je ferais les délices d'une salle infecte, au son d'un piano de bastringue à faire fuir tous les montreurs d'ours et cubistètes¹²⁷⁰ [sic] de Subure ? Non, par tous les dieux immortels, non, par la majesté de Rome et d'Auguste, si je vivais aujourd'hui et qu'il me fallût mimer un film, j'aimerais mieux lâcher le métier, je ne serais plus un mime.

[...]

Deburau : Ma foi, si je revenais pour tout de bon sur la terre, il me semble que je ne voudrais pas d'autre métier que celui de Pierrot, et que je ferais aussi du cinéma.

Bathylle : Tu n'y réussirais pas. Tu es trop acteur. N'est-il pas admis qu'un bon acteur ne peut réussir au ciné ? Il y apporte les habitudes du théâtre, et comme ça n'est plus du tout du théâtre, il y est toujours mauvais. Ainsi de Féraudy, dans *Clown* [...].

Deburau : Oui, je sais ce qu'on raconte : au théâtre, on fait de l'« art ». Le cinéma, c'est la nature même, c'est la vie. Écoute : l'art sans lien avec la vie, ce n'est rien, et la vie qui ne s'exprime pas sous le signe du beau, ce n'est pas la peine de l'exhiber, même à Guignol.

Bathylle : Bien, mais il s'agit de deux formes si différentes que des acteurs illustres ont échoué à l'écran, ou n'y ont eu que des succès d'estime, et que beaucoup même y ont été tout à fait ridicules.

Deburau : Bathylle, j'ai beaucoup réfléchi à cette question. Je crois que s'ils ont été vraiment ridicules au ciné, ou si, après quelques essais, ils ont continué de n'y point paraître naturels, c'est qu'ils étaient de mauvais acteurs. Qu'est-ce qui vaut, au théâtre ? Est-ce la science, la routine et l'emphase, les trucs de métier ? Évidemment, rien de tout cela n'a cours au cinéma, le ciné est comme la photographie qui décèle impitoyablement toute surcharge et tout grattage sur un titre falsifié. Je suis bien sûr que là où n'existe que du métier, il en découvre le néant. Mais si le don premier du théâtre est le naturel, que le métier indispensable ne peut et ne doit que mettre en valeur, pourquoi cet élément essentiel ne se retrouverait-il pas sur l'écran ? Pour être un véritable acteur, il faut d'abord avoir reçu en héritage ma nature compliquée et ténébreuse, posséder en outre une âme clairvoyante, qui sache mettre en ordre ce chaos. Dès lors, on est un acteur né, et, l'ordre et le travail quotidien aidant, on arrive à être le maître de ces formes, de ces fantômes de la vie que nous autres mimes nous dessinons avec nos gestes sur la rétine de nos spectateurs. Tout à fait comme un peintre ou un sculpteur. Mais ceux-là, plus heureux, laissent la matière qu'ils ont transfigurée, en témoignage de leurs labeurs, tandis que nous, le rideau tombe, rien ne reste. Crois-tu, Bathylle, qu'il soit sans intérêt pour nos successeurs, de pouvoir interposer entre leur geste et l'oubli éternel, le témoignage longuement durable d'un film, lequel ingénieusement décompose, pour recomposer à volonté devant une lanterne magique, cette fugitive peinture ?

Bathylle : Sans doute, cela n'est pas sans intérêt documentaire, et j'ajoute que le cinéma pourrait et devrait être un salutaire instrument d'étude dans toute école d'art théâtral. Mais là n'est pas la question. On veut faire du ciné une forme propre d'art,

1270 Pour cubistétaire, histrion dansant la tête renversée vers le bas.

concurrente à la nôtre, ayant son répertoire, ses classiques, son public distinct. C'est idiot et absurde, je le crains, mais cela est. Eh bien, toi qui n'as pu réussir à dégeler ta salle, l'unique fois que tu quittas les Funambules pour une autre scène, tu voudrais réussir et plaire dans des conditions si nouvelles, et faire quelque chose de bien d'un si ingrat instrument ? Saltimbanque génial, créateur d'un type immortel mais unique, il te fallait ton public en manches de chemise, l'odeur des chandelles et des pelures d'oranges, les gosses qui piaillaient et que ton apparition soudaine faisait taire. Il te fallait aussi ton répertoire accoutumé, les masques qui te donnaient la réplique, ces pauvres fées que ta fantaisie illuminait. Mais songe que ces gens fatigués, en vestons noirs ou jaquettes, commerçants, petits employés, ouvriers endimanchés, tous un peu abrutis par leurs préoccupations telluriques et une vie de plus en plus dure, qui se pressent au cinéma, veulent d'autres spectacles.

Deburau : Précisément, ils veulent les mêmes. On ne les leur donne pas toujours parce que les éditeurs ne voient pas toujours juste et qu'ils tâtonnent. [...]

Bathylle : Soit, cher Gaspard. Je t'accorde que beaucoup de films d'aujourd'hui ressemblent, comme un néant peut ressembler à un autre néant, aux pièces où tu créas jadis ta propre gloire. Mais y joueras-tu en Pierrot ? Ta souquenille blanche aux vastes manches, ton immense pantalon aux plis virevoltants autour de tes jambes, cela est-il photogénique, comme ils disent ? Je ne te vois pas trop tourner dans ce costume, et il fait tellement partie de ta personnalité que je ne te vois pas sans lui.

Deburau : Il est vrai qu'aux Champs Élysées je ne le quitte guère. C'est mon habit de fantôme, et c'est ainsi que je suis resté dans la mémoire des hommes. Il faisait sa partie dans le quatuor classique, avec les défroques charmantes d'Arlequin, de Cassandre et de Polichinelle. Mais en réalité, j'ai joué aussi avec des costumes bien divers, depuis le képi à la Bugeaud¹²⁷¹ et le treillis du tourlourou¹²⁷² jusqu'à un certain habit de soirée vert pomme complété d'un pantalon à la cosaque. Ce qui fait Pierrot, ce n'est pas l'habit, c'est le masque.

Bathylle : C'est bien là que je t'attendais. Tu fus comme moi-même, comme presque tous les grands mimes, un acteur masqué, le blanc de ta figure n'ayant d'autre usage que d'en rendre insensible le modelé, mettant ainsi dans toute sa valeur les deux souverains instruments de mimique, ces yeux de diamant noir enchassés dans du velours, et cette bouche, si fine chez toi, rétrécie par le masque et ironiquement tordue. Pour tourner, il faudrait te dégrimer, mon pauvre Pierrot. Ton blanc d'Espagne n'aurait pas cours à l'écran.

Deburau : Il est vrai qu'il aurait le défaut de faire apparaître d'innombrables cassures, invisibles aux chandelles, mais qu'exagèrerait la lumière brutale du soleil ou de l'arc électrique. Je me ferais un maquillage approprié, comme Charlot, qui y réussit parfaitement. On supporte très bien sa face blanche, que dis-je ! On crie au miracle. On annonce que quelque chose commence. Simplement, quelque chose continue, la tradition de la pantomime classique, Pierrot transposé et parfaitement adapté au cinéma. Pierrot blanc, mais avec la moustache à l'américaine en plus. Deux petits traits pour les sourcils, comme je faisais, tac, tac, un autre sous le nez, et voilà. Avec cela, son jeu est admirable de finesse, de fantaisie dans l'observation, d'inattendu dans le naturel. Il représente à la perfection le type moderne du clown anglo-américain. Il est un mime de race, et même d'éducation, ayant comme moi-même passé [*sic*] tout d'abord par la dure école du cirque. C'est ce qui fait sa supériorité sur les acteurs de café-concert qu'on a tenté de lui opposer dans le genre comique. Ceux-là sont célèbres,

1271 Thomas Robert Bugeaud, marquis de La Piconnerie, duc d'Isly, maréchal de France (1784-1849). L'Armée d'Afrique lui a consacré une chanson militaire intitulée *La Casquette du père Bugeaud*.

1272 Nom ancien et populaire désignant un fantassin.

soit, mais ils gesticulent trop. On voit qu'ils se retiennent pour ne pas parler, on attend que leur mimique s'achève en couplet de vaudeville.

Bathylle : Il est vrai que tu eus été, toi, un Charlot vraiment français, par conséquent plus universel [!], plus classique, plus humain que celui d'aujourd'hui – qui l'est pourtant extrêmement. Le Cinéma a manqué à ta gloire. Mais je vois bien maintenant pourquoi nous ne sommes point d'accord : nous ne parlons pas du même objet. C'est qu'il y a deux pantomimes, l'une populaire, fille de la *commedia dell'arte*, qui fut la tienne. L'autre, celle de l'Antiquité, sœur du ballet et des danses sacrées, où la courbe du geste épouse exactement le rythme musical, comme la couleur épouse le dessin dans les peintures des anciens maîtres ; c'est la pantomime classique, celle que représente exactement aujourd'hui l'admirable Séverin¹²⁷³. Celle-là ajoute plus d'art à la nature, et il me semble que cet élément de technique, qui l'enferme dans des limites étroites mais lui donne un si puissant charme à tous les yeux artistes, n'est point transportable au cinéma.

Deburau : Je le crois aussi, dans l'état actuel du ciné. Mais les machines inventées par les hommes se perfectionnent sans cesse, et je crois très réalisable, prochainement, une synchronie parfaite entre la partie musicale et le film¹²⁷⁴. Il restera à assouplir le rendu du geste, encore trop saccadé, et à adapter le décor. Il ne viendrait à personne l'idée de jouer une pantomime classique dans un cadre naturel, même très beau. Mais dans le cadre d'un jardin à la française par exemple ? Un Batist, un G. Delaw¹²⁷⁵, un Joseph Hémard¹²⁷⁶, bien d'autres encore ne sauraient-ils composer des maquettes de cinéma pleines de féeries de rêve ou de cocasserie, réalisables même en plein air, en plein soleil, par d'habiles jardiniers et architectes ? En tout cas, si je ne vois guère la possibilité immédiate de monter de cette digne manière une pantomime de Séverin, par contre je verrais très bien à l'écran Séverin lui-même, et il n'en serait pas diminué.

Bathylle : Ce que tu dis n'a pas de bon sens. Ses gestes, si précis et si charmants à la scène, sembleraient vides et ennuyeux à l'écran, au moins tant qu'on n'y réaliserait pas l'ambiance nécessaire.

Deburau : Sans doute ; mais par contre, bien des détails du jeu de cet incomparable mime, qui échappent au public, seraient visibles, à l'écran. Il ne fait pas toujours des mouvements et des gestes, il sait aussi être immobile et concentrer toute sa pensée dans ses yeux, dans les beaux yeux de velours sombre de son admirable masque de Pierrot.

Bathylle : Est-ce qu'il y aurait un public pour admirer cela ?

Deburau : Mais oui ! As-tu vu Sessue Hayakawa¹²⁷⁷ ?

Bathylle : Ce mime qui vient des Îles du pays des Sères ?

1273 Cette opposition diffère totalement de celle d'ordinaire faite entre les deux pantomimes « classique » et « moderne ». Séverin se revendique d'ailleurs tout autant des mimes antiques que de Deburau.

1274 Pourtant, l'auteur refuse d'imaginer l'introduction d'une captation sonore !

1275 Georges Delaw, Henri-Georges Deleau de son vrai nom, peintre, décorateur et illustrateur français (1871-1938). Habitant la Butte Montmartre, il fréquentait assidûment le Lapin Agile. Il collabora à des journaux satiriques comme *Le Rire* ou *La Baïonnette*. Parmi les livres qu'il a illustrés, on peut citer les *Chansons d'humour* de Vincent Hyspa, chansonnier avec qui Farina s'était lié d'amitié.

1276 Illustrateur français (1880-1961). Auteur de nombreux dessins historiques, il a aussi illustré de nombreux classiques de la littérature, et créé plusieurs décors et costumes pour des spectacles d'opérettes ou de revues. Après la Première Guerre mondiale, il succède à Poulbot comme directeur des Humoristes. Aux côtés de Robert Lortac, il participe à l'aventure des premiers dessins animés.

1277 Acteur, producteur et réalisateur japonais (1889-1973). Il rencontre un grand succès en France avec le film *Forfaiture* (*The Cheat*) de Cecil B. de Mille. Cf. Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 172.

Deburau : Oui, et qui exprime si puissamment, sous son masque tragique et sobre, semblable à certains masques antiques, toute la passion profonde et concentrée de sa race, son âme de tigre, cruelle et dominatrice, et cette maîtrise cornélienne de soi. De même que pour le jeu de Séverin, le grand public ne sent pas complètement tout ce qu'il y a dans ce regard, mais il comprend qu'il se passe là quelque chose de grand et de fort, et il applaudit. D'un trait presque imperceptible et sûr, il fait sentir confusément aux foules, des conflits d'âme humaine avec une couleur propre à l'Extrême-Orient, très loin de ce qu'elles ont accoutumé de comprendre et de sentir. Quel régal pour des artistes ! Cette façon de jouer en dedans risquerait fort d'être perdue à la scène. Il faudrait, pour qu'elle ne le fût point, des spectateurs attentifs munis de fortes jumelles marines. Or, elle est en soi admirablement scénique, et louons-nous que cette invention, que tu veux méconnaître, nous permette de jouir de si excellentes choses et de les apprécier pleinement.

Bathylle : Ma foi, tu me rends curieux de voir ce Japonais. Je t'avoue que les titres, les affiches bariolées et infâmes, le goût bas des intrigues et des scénarios qu'il m'a été donné de voir les deux ou trois fois que j'ai été au cinéma, et l'horreur indicible que me cause la laideur des costumes modernes et la platitude des acteurs qui les ont tournés, m'avaient poussé peut-être à trop de partialité. Tout ce réalisme qu'on prend pour le naturel est si facile et si pauvre ! Mais faire de la vie concentrée, magnifiée, fût-ce en ses plus humbles manifestations, faire de la vie éternelle sous le signe de la Beauté, ce qui est notre rôle à nous autres mimes et saltateurs, cela, même dans la réalisation incomplète et somme toute encore inférieure de l'écran, et bien oui, ce peut être encore de l'art.

Deburau : Nous voici d'accord, cher et grand ami. À la scène ni sur l'écran nous ne désirons voir des gestes réels, mais des gestes vrais et beaux, qui subliment *[sic]* le réel. [...]

Bathylle : Me voici convaincu, mon cher Gaspard. Rentrons donc chez Pluton, et nous prions Hermès Psychopompe, qui est en même temps un commerçant habile et le dieu des commanditaires, de nous installer là-bas un théâtre de prises de vues, muni de tous les perfectionnements présents et futurs. Nous projetterons sur l'écran les ombres de nos ombres...

Deburau : Et les ombres applaudiront¹²⁷⁸.

Là encore, Farina prend Charlot comme parfait exemple de la filiation qui existe entre pantomime et cinématographe : « Deburau, c'est Charlot¹²⁷⁹. Charlot, c'est le plus grand des

1278 CFM (19), p. 125 à 139 : manuscrit autographe de J. Hilly non daté, co-signé par Farina.

1279 Dans l'un des ouvrages de sa bibliothèque consacrés à Charlie Chaplin, Farina compare aussi Charlot et Pierrot : « Charlot fait plus *penser* plus profond. L'un un masque l'autre un être humain Charlot aussi est Pierrot avec moins de turbulence il n'a pas la *tradition* qui veut que Pierrot soit long – mince, mais son masque convient parfaitement à celui-là aux jeux de physionomie simples comme la vie. En définitif, plus *intérieur* » (c'est lui qui souligne). Rofa 306 : J. Geralde, *Essai sur Charlie Chaplin*, Lyon, Éditions de l'Élan, 1931. En revanche, Séverin, lui, oppose les deux personnages dans ses *Souvenirs* : « Lorsqu'on compare Charlot à notre Pierrot, cela n'est pas encore juste. Charlot mourra avec Chaplin [...]. Pierrot, par la poésie, la littérature, la peinture, le théâtre, sera immortel. Pierrot a créé un costume qui ne ressemble à aucun autre, qui est à lui et ne peut aller qu'à lui, qui n'est d'aucune époque et qui sera de tous les temps. [...] Charlot est caricatural, pas Pierrot. Qu'un peintre peigne Pierrot, qu'un sculpteur le modèle ; ils en feront une œuvre d'art, tandis qu'ils ne feront sortir de Charlot qu'un jouet d'enfant, un bibelot de bazar. Ceci soit dit sans vouloir diminuer le mérite de la création de Charlie Chaplin, qui est bien sienne, et de son génie d'acteur, qui est réellement admirable. Mais Charlot traversera le ciel de l'art comme une météore ; Pierrot est l'astre dont la lumière ne s'éteindra jamais ». Séverin, *L'Homme blanc, souvenirs d'un Pierrot*, Paris, Plon, 1929, p.

mimes¹²⁸⁰ », affirme-t-il dans un article cité plus haut. Pour Ariane Martinez, cette comparaison est trompeuse. Selon elle, « les mimes français ont sacré [Charlot] héritier de Pierrot, sans prendre la mesure de ce qui séparait leur art du sien », car « les techniques corporelles de Chaplin diffèrent fortement de celles d'un Séverin, d'un Georges Wague et même d'un Deburau¹²⁸¹ ». Leur approche respective du silence reposerait en outre sur deux principes bien distincts :

Pour Chaplin, loin d'être un langage parallèle à la parole, loin d'être une simple mise en valeur de l'expression, le silence est avant tout un générateur de rythme, un rythme corporel libéré de celui de la parole. Cette réflexion est totalement absente du discours pantomimique français, dominé par la promotion de la gesticulation manuelle et/ou de l'attitude posée. Il y a là une différence culturelle, déjà relevée à l'époque des Hanlon-Lees, et que Louis Delluc ne manqua pas de rappeler dans son ouvrage sur Charlot :

« La farce anglaise a d'abord un rythme incroyable et surtout elle s'impose par la synthèse. Tout est dosé, ramassé, concentré. Tout frappe avec une sûreté de coup de poing derrière lequel il y a un boxeur de grand style [...]. Rien de la ligne nette et tendre des arabesques latines ou des fioritures dont la pantomime méditerranéenne ne se débarrassera pas avec Deburau, Rouffe, Thalès, Séverin. »

Pour autant, Chaplin ne se contente pas de reproduire la tradition pantomimique qu'il a apprise dans les music-halls anglais ; il la dépasse et parvient à inventer un jeu nettement distinct de celui des mimes, tant anglais que français¹²⁸².

Pourtant Chaplin revendique bien la parenté qui relie son travail à celui des mimes aux côtés desquels il a commencé à jouer. Dans l'un des ouvrages sur l'acteur que Farina possède dans sa bibliothèque, *l'Essai sur Charlie Chaplin* de J. Geralde, le passage suivant est marqué d'une accolade :

Charlie travailla longtemps dans la troupe de pantomime de Karno. C'est là qu'il connut vers 1910-1911 Max Linder, Blaise Cendrars, l'éditeur Simon Kra, et Grock, « le roi du rire ». Charlot était alors spécialisé dans les rôles d'hommes ivres. [...] Chaplin lui-même [disait] dans un article récent :

« Je dois le succès, j'en suis sûr, à mes dons de mime. Je ne suis pas venu du drame sévère au cinéma comme certaines vedettes d'aujourd'hui. Sauf une apparition sur une scène de Londres dans le rôle de Billy, garçon de bureau de Sherlock Holmes, je ne m'étais entraîné que dans la fameuse troupe de Fred Karno. Les spectacles de Karno

246-247, cité par Christophe Gauthier, « Maurice Farina : le mime pour mémoire », dans *Mémoire en éveil, archives en création : le point de vue du théâtre et du cinéma*, actes du colloque organisé par le Centre de recherches et de documentation des arts du spectacle et l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine à Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Abbaye d'Ardenne, du 13 au 15 mars 2003, ouvrage collectif coordonné par Gérard-Denis Farcy et Vincent Amiel, *l'Entretiens*, 2006, p. 135.

1280 CFM (19), p. 88.

1281 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 173.

1282 *Ibid.* Ariane Martinez cite Louis Delluc, *Charlot* (1921), dans *Écrits cinématographiques I, Le Cinéma des cinéastes*, Paris, Cinémathèque française, p. 86-87.

respectaient toutes les traditions de la pantomime. Acrobaties et clowneries, rire tragique et secourable [*sic*], mélancolie, sketches, danses et jongleries sobrement mêlées traduisaient ce comique anglais sans rival. Ce n'étaient que voleurs de bicyclettes, joueurs de billard, ivrognes rentrant chez soi [*sic*], leçons de boxe dans les coulisses d'un music-hall, illusionnistes qui ratent leurs effets, chanteurs qui s'apprêtent à chanter et n'y parviennent pas. On exécutait chaque tour avec cette impassibilité qui ne manque jamais de provoquer le rire. Chaque coup portait aussi sûrement qu'un poing de grand boxeur. Chaque stratagème atteignait l'auditoire comme un coup de canon... »

Et Chaplin de conclure (on ne saurait trop insister sur cette conclusion) : « Il ne pouvait y avoir de meilleure école pour un mime de l'écran, car l'essence du cinéma est le silence »¹²⁸³.

Charlie Chaplin utilise lui aussi la métaphore du coup de poing du boxeur pour désigner le genre de la farce anglaise. Outre cette parenté qu'il revendique, cet extrait montre aussi combien Chaplin aborde la caméra en tant que mime, puisqu'il fait partie de ceux pour qui l'introduction de la parole serait une trahison du genre cinématographique. Il se range donc du côté de ceux qui, à l'instar de Farina, expriment leur incompréhension la plus totale face à l'imitation du dialogue, présente chez tous ces acteurs remuant leurs lèvres. On sait d'ailleurs qu'à partir des années 1930, Chaplin s'opposera vivement au parlant en utilisant les éléments sonores de manière ironique et détournée dans *Les Lumières de la ville*, puis dans *Les Temps modernes*. En outre, le fonds Farina indique que si la réflexion autour du rythme corporel est « totalement absente du discours pantomimique français », elle n'est peut-être pas complètement absente de la pratique des mimes de l'époque. D'abord, dans une lettre qu'André Pigelet a adressée à Farina le 15 juillet 1925, on s'aperçoit que la vitesse est parfois source d'inspiration :

Mon cher Farina, je viens de voir Heuzé qui m'a raconté votre entrevue avec Darius Milhaud. Je te soumetts un sujet de sketch qui aurait au moins l'avantage de sortir les musiciens « des bars et des jazz » puisqu'ils croient avoir épuisé le sujet avec *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Cela pourrait s'appeler la « Fée de la Route » (le titre d'ailleurs peut être changé et je ne t'expose le sujet que très succinctement).

1. Personnages figurant les anciens véhicules, maîtres de la route il y a vingt ans (charrois, paille etc.)

2. Ils sont chassés par l'auto : personnage relativement immobile autour duquel tournent et dansent d'autres personnages représentant le paysage qui défile, plaines, champs, montagnes, mer, cascades etc.

3. La vie peu à peu s'épuise, avec l'essence ; l'auto languit. [...]

4. Alors la nuit tombe : des phares s'allument comme des yeux en demi-cercle dans l'ombre. Au centre s'élève la Borne d'Essence, à l'intérieur de laquelle peu à peu

1283 Rofa 306 : J. Geralde, *Essai sur Charlie Chaplin*, Lyon, Éditions de l'Élan, 1931.

apparaît dans sa prison de cristal, le fluide magique. [...] Après sa danse, l'Essence sort enfin, distribuée de la Borne, et s'unit avec fougue à l'Étincelle. Les moteurs ronronnent, les ombres fantasques passent vertigineusement dans la nuit trouée par les projecteurs et tout se termine dans une sarabande conduite par le démon de la Vitesse. Voilà, à ta disposition pour le développement de ce thème¹²⁸⁴.

Le scénario n'aboutira pas ; mais quelques semaines plus tard, le même André Pigelet écrit un nouveau livret, cette fois en collaboration avec le peintre Edmond Heuzé. Il s'agit d'une farce intitulée *Un Monsieur qui se dégonfle !*, que Farina choisit d'intégrer au spectacle qu'il monte en octobre, sur la scène du Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. Notre mime y joue aux côtés du clown Chocolat, de la danseuse Renée Divrac et d'autres figurants. Le compositeur Henri Sauguet¹²⁸⁵ est sollicité pour en écrire la partition, et voici ce qu'il écrit à Farina le 24 août 1925 :

Cher Monsieur, pardonnez-moi de ne vous avoir pas tout de suite répondu. [...] J'ai à peine travaillé à notre pantomime. Jusqu'à présent ce que j'ai fait ne me plaît pas beaucoup. Je compte cette semaine ne faire qu'y travailler pour l'avancer le plus possible. J'espère bien y parvenir. En tout cas je m'excite de mon mieux sur ce sujet. Je pense partir me reposer trois ou quatre semaines à Toulouse à partir du 1er septembre. Là-bas je finirai ma partition¹²⁸⁶.

Mais le 29 septembre 1925, notre mime reçoit la lettre suivante :

Votre lettre me rejoint à Paris où je suis revenu. Je suis bien étonné que vous n'ayiez pas reçu (je m'en aperçois par votre demande) la lettre que je vous ai adressée à mon arrivée à Toulouse [...] pour vous dire que, préférant que la musique de *L'Homme qui se dégonfle*¹²⁸⁷ soit uniquement adaptée à la Pantomime, je préférerais garder le peu de chose que j'avais écrit pour une autre occasion et je vous suggérerais de remplacer par le *Ragtime de Parade*¹²⁸⁸ d'Erik Satie la musique que je ne fournissais pas (le *Ragtime de Parade* me paraissant tout à fait convenir par son rythme, au début de la pantomime, plus que ce que j'avais moi-même écrit). L'éditeur en est Rouart et Leroy et ils ont le matériel pour petit orchestre (je crois même avec arrangement) en location. Je suis navré que cette lettre ne vous soit pas parvenue car je semble être bien malvenu de vous écrire cela à quelques jours de votre première¹²⁸⁹.

Cependant, une lettre écrite par Farina le 14 octobre ainsi qu'un article paru le 1er novembre¹²⁹⁰ désignent bien Henri Sauguet comme compositeur : notre mime a sans doute réussi à le faire changer d'avis. Outre un thème des plus burlesques (à force de s'épuiser dans

1284 CFM (15), p. 109.

1285 Pseudonyme d'Henri-Pierre Poupard (1901-1989).

1286 CFM (15), p. 135.

1287 On trouve les deux titres dans les documents de Farina.

1288 Ballet en un acte de Léonide Massine sur une musique d'Erik Satie, adapté d'un poème de Jean Cocteau et dont Pablo Picasso a réalisé les décors et les costumes. Il fut créé par la troupe des Ballets russes le 18 mai 1917 au Théâtre du Châtelet.

1289 CFM (15), p. 136.

1290 CFM (15), p. 94-95 et 212.

un dancing, un homme se dégonfle petit à petit jusqu'à trouver la mort), cette farce d'André Pigelet et d'Edmond Heuzé semble donner à voir un vrai travail de rythme, « un rythme corporel libéré de celui de la parole¹²⁹¹ ». C'est ce que suggèrent les commentaires de plusieurs journalistes :

La scène est dans un de ces grands bars célébrés par Jean Cocteau. Là, des habitués tournoient au son d'un enragé jazz-band, cependant qu'un nègre, à demi saoul, bouscule les couples, renverse les chaises, lampe les consommations, etc. Surgit alors un gros insulaire, un fantoche au ventre énorme, gonflé de whisky, sorte de pneu bibendum. Il se hisse sur un tabouret et regarde la scène d'un œil hagard. Autour de lui, une troublante girl, une luronne habillée en garçon, fait des grâces, pirouettes, esquisse des pas endiablés, puis elle l'invite à danser. Il refuse d'abord, mais elle le saisit, et entraîné dans une sarabande furibonde, le gros homme se dégonfle lentement, s'affaisse à terre comme une loque sous les yeux de la girl triomphante et méprisante à la fois. C'est rapide, un peu fou, hallucinant et cocasse¹²⁹².

Le clou du programme est sans contredit *Un Monsieur qui se dégonfle*, une farce savoureuse... un sketch original, baroque, imprévu, d'un modernisme extrême et qui a fait rire aux éclats. Un bar, où dansent de jeunes femmes. Un gros monsieur, égaré dans ce lieu de plaisir. Une petite bonne femme, spirituellement travestie, qui l'aperçoit, l'oblige à danser, le dégonfle, jusqu'au moment où épuisé, il tombe sans connaissance. De l'humour, un mouvement endiablé, l'atmosphère fiévreuse des boîtes de nuit¹²⁹³.

Et nous avons eu [...] pour finir une farce d'une baroque mais réjouissante clownerie. À vrai dire, ceci est moins une pantomime qu'un numéro de cirque ; mais il est bref, saisissant, cocasse et hallucinant à souhait¹²⁹⁴.

Et c'est le projet qu'affichait Farina dans son texte inséré au programme du Théâtre :

Enfin, à *L'Homme qui se dégonfle*, de MM. Heuzé et Pigelet, d'une si efficace bouffonnerie dans le décor de M. Perez Sucre, Mlle Renée Divrac apporte, parmi les rythmes du jazz, sa verve endiablée¹²⁹⁵.

Enfin, dans son article intitulé « La Pantomime n'est pas un art mineur. Une heure avec le mime Farina », Jean-Pierre Liausu compare ouvertement sa technique à celle de Charlie Chaplin :

L'an dernier, assistant aux Funambules que le mime Farina inscrivit au répertoire du Théâtre des Arts Décoratifs, je fus frappé par l'étroite parenté qui unit la manière de cet artiste et celle de Charlot¹²⁹⁶.

1291 Cf. Ariane Martinez dans le passage cité quelques pages plus haut.

1292 CFM (15), p. 89 : article d'Edmond Sée paru le 7 octobre 1925 dans *L'Œuvre*.

1293 CFM (15), p. 86 : article de Maxime Girard paru le 8 octobre 1925 dans *Le Figaro*.

1294 CFM (15), p. 88 : article d'Edmond Sée paru en octobre 1925 dans *Le Journal littéraire*.

1295 CFM (15), p. 69.

1296 CFM (19), p. 84.

Chapitre X

... dont Farina porte le flambeau

La voix de Farina

À travers une collection au contenu si contrasté, si hétéroclite, on a bien du mal à discerner l'opinion personnelle de notre mime concernant les questions que son art peut soulever. Sa volonté d'avoir une documentation des plus exhaustives brouille son propre point de vue. Ses prises de parole sont en outre assez rares. Et Farina ne s'y positionne jamais en théoricien, mais en érudit. L'article qu'il fait paraître dans *Comœdia* en juillet 1920 débute ainsi : « On a beaucoup écrit sur la pantomime : on a maintes fois disserté sur l'importance qu'il convient de donner à ce genre de spectacle dans l'ordre dramatique¹²⁹⁷ ». Mais ensuite, loin d'exprimer ses idées, Farina retrace en détail l'histoire du genre depuis l'Antiquité, citant de nombreuses sources qui, pour la plupart, proviennent de sa bibliothèque. Cinq ans plus tard, il écrit un petit texte publicitaire présentant les spectacles qu'il monte, avec sa troupe, sur la scène du Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. Le style de ce texte, assez lourd, parfois abscons, suggère qu'il n'avait pas pour habitude de s'exprimer fréquemment par écrit. Citons quelques passages de son manuscrit, puis de la version qui fut finalement publiée sur le programme du Théâtre :

En trois tableaux populaires, parmi des décors très suggestifs du peintre Edmond Heuzé, avec une très importante partition de Marchand [...], *La Boscotte*, très pittoresquement et dramatiquement personnifiée par Farina, constituera, assure-t-on, une œuvre d'une rare qualité. [...] Et ce sera une œuvre d'ironie et d'émotion vraie par les moyens les plus simples. [...] *Le Tour de cartes* de G. M. Cominetti avec une musique importante de L. Bouserez [...] est un drame funambulesque, étrange et farouche qui sera aussi une révélation. [...] *La Flûte et l'Éléphant*¹²⁹⁸, d'Heuzé et de Pigelet, ne sera pas une nouveauté moins attachante ni moins hardie quoique sous un aspect tout différent. À côté de Farina, qui consentira à y être largement hilare et bouffon, [...] Mlle Renée Divrac y fera une création [...] d'une poésie extrêmement fantastique, et l'on affirme que cette très charmante comédienne n'aura pas la moindre part du succès assuré à cet ouvrage d'un modernisme joyeux et suraigu¹²⁹⁹.

1297 CFM (20), p. 3.

1298 Farina désigne ici, sous un autre titre, la farce *Un Monsieur qui se dégonfle*.

1299 CFM (15), p. 57 à 64.

Notre Théâtre des Funambules se devait de monter d'autre part, *Tour de Cartes*, l'ouvrage si dramatique dans sa fantasmagorie passionnée de Gian Maria Cominetti [...]. À tous merci encore. En avant encore et toujours, pour les Arts Décoratifs modernes, pour la Pantomime décorative moderne et française¹³⁰⁰ !

En 1923, Farina caresse le projet de publier un ouvrage qui rassemblerait toutes ses idées sur la pantomime. Or pour le rédiger, il s'adresse à son ami écrivain Léon Baranger. Le 23 août, ce dernier lui écrit ces mots : « sachez que je tiens le plan de l'ouvrage sur la mimique. Il est noté au brouillon. Après Brinvilliers je le mettrai au net et vous le soumettrai. Une fois revu et corrigé par vous, je crois que ce ne sera pas mal et ce sera je l'espère assez nouveau pour nos contemporains¹³⁰¹ ». Malheureusement, le livre n'a jamais vu le jour. Le plan général dactylographié, que Farina a conservé parmi ses archives, indique seulement les grandes thématiques qu'il devait aborder, et donne assez peu de précisions sur ses prises de parti¹³⁰².

À ces lacunes s'ajoute une autre difficulté. De même qu'il se contredit au sujet des liens qui unissent la pantomime et le cinématographe, Farina affiche parfois une position ambivalente à propos du débat logocentriste. Lorsque le journal *Comœdia* lance l'idée d'élire un « prince des mimes », Farina accorde son vote à Séverin : « Après Gaspard Debureau (1796-1848), Charles son fils (1829-1873)¹³⁰³, plus près de nous Paul Legrand et enfin Louis Rouffe, je ne verrais, à mon avis, qu'un seul artiste ayant droit à ce titre de “Prince des Mimes”, à l'heure actuelle : j'ai nommé Séverin¹³⁰⁴ », écrit-il dans une lettre publiée le 6 février 1911 par la rédaction. En 1920, il est choisi pour jouer aux côtés de Séverin dans *'Chand d'habits* à l'Olympia. Au sujet de cette représentation, Nozière écrit dans *L'Avenir* du 15 février 1920 :

Séverin et Farina ont joué cette scène avec une extraordinaire intensité. Farina est terrible, décomposé, démoniaque. Séverin nous fait sentir avec maîtrise la peur, l'angoisse de Pierrot. [...] Ces deux mimes ont conservé toutes les traditions. Il en est qui nous paraissent un peu fanées. Mais ce n'est pas désagréable. On n'a pas l'impression de se trouver devant un spectacle démodé. C'est plutôt un spectacle ancien et de style. Seule Miss Cynthia Goode, danseuse rousse aux yeux inquiétants, aux lèvres offertes, apporte en ces tableaux une note moderne : elle imite Spinelli. Elle ne semble pas d'accord avec Séverin et Farina, nobles disciples de l'école marseillaise¹³⁰⁵.

1300 CFM (15), p. 69.

1301 CFM (13), p. 140.

1302 CFM (13), p. 140 à 155.

1303 On retrouve ici son souci de la précision documentaire et de l'exactitude historique !

1304 CFM (9), p. 3.

1305 CFM (17), p. 37.

Durant sa carrière, notre mime montrera toujours un attachement sans faille à la tradition. « Fidèle aux plus pures traditions d'un art grec et latin, d'un art où se sont illustrés des êtres vibrants et fervents comme les Deburau, et dont se réclament nos plus illustres comédiens, je poursuivrai ma tâche inlassablement¹³⁰⁶ », écrit-il au directeur de *La Revue musicale*, Henry Prunières, le 9 novembre 1925. Pourtant, à plusieurs reprises, Farina revendique aussi son modernisme, contredisant donc Séverin et Thalès, pour qui, on l'a vu, la pantomime moderne « n'existe pas¹³⁰⁷ ». Dans la version manuscrite du texte qu'il destine au programme du Théâtre de l'Exposition internationale des Arts décoratifs, mentionné plus haut, il émet le souhait de fonder un « théâtre français moderne consacré à la pantomime française moderne¹³⁰⁸ ». Le texte publicitaire qu'il rédige quelques temps après l'Exposition à destination de plusieurs directeurs de théâtres l'indique encore : « Le mime Farina a une troupe susceptible de donner, avec son concours, et sous sa direction, une série de spectacles extrêmement originaux et d'une conception très moderne¹³⁰⁹ ». Il ne s'agit pas d'une simple formule de réclame : les commentaires de la presse vont aussi dans ce sens. « Le spectacle des Funambules [...] s'est mis au goût du jour le plus moderne¹³¹⁰ », écrit Albert Moulin dans *Le Journal officiel*. « Le succès de la soirée a été pour *Un Monsieur qui se dégonfle*, farce [...] où l'on eut l'heureuse surprise de voir Mlle Renée Divrac [...] traduire avec esprit un gigolo¹³¹¹ moderne, très moderne, en veston de satin noir¹³¹² », commente à son tour Louis Schneider dans *Le Gaulois*. Farina ne vise pas la modernité uniquement dans l'interprétation ou dans la mise en scène, mais bien dans l'ensemble de sa production scénique. Au sujet de Georges Marchand, jeune compositeur choisi pour écrire la partition de *La Boscotte*, Henry Prunières écrit ces mots : « L'auteur ne craint pas de parler la langue harmonique d'aujourd'hui, il manie avec une audace non exempte de présomption les combinaisons bitonales auxquelles se plaisent les jeunes¹³¹³ ». Ainsi, plusieurs proches de Farina rangent ce dernier parmi les adversaires de Séverin. Dans son ouvrage *Au Music-hall*, Gustave Fréjaville s'attache à décrire le « grand débat de principe sur les moyens et les fins de la pantomime, dans lequel Séverin a

1306 CFM (15), p. 99.

1307 CFM (9), p. 10 à 14 : article anonyme rapportant les propos de Thalès dans *Comœdia* le 21 mars 1911.

1308 CFM (15), p. 57 à 64.

1309 CFM (15) : tapuscrit inséré dans un petit livret éditant la conférence prononcée par H-M. Magne au Conservatoire national des Arts et Métiers au sujet de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925.

1310 CFM (15), p. 96 : article paru en octobre 1925.

1311 La danseuse est travestie en homme, et la scène a lieu dans une boîte de nuit.

1312 CFM (15), p. 86 : article paru le 7 octobre 1925.

1313 CFM (15), p. 97-98.

ouvertement pris parti pour la tradition tandis que le mime Farina [...] peut être rangé [...] dans le camp opposé¹³¹⁴ ». La critique souligne parfois la même disparité. Au sujet des représentations de *'Chand d'habits*, certains journalistes insistent sur les divergences d'interprétation des deux mimes, contredisant ainsi l'article de Nozière que nous avons cité : « Farina fut l'un des protagonistes de *'Chand d'habits* en 1920, avec Séverin, grand mime d'école classique auquel il opposa le contraste de son jeu modernisé¹³¹⁵ ». Pour Louis Schneider, Farina, de même qu'un Georges Wague, « s'est attaché à rénover l'art de la pantomime en donnant une valeur inhabituelle à l'expression du visage plutôt qu'au geste, truchement de l'ancienne tradition¹³¹⁶ ». Citons encore un article de Marthe Maldidier, paru dans *Le Rappel* du 2 septembre 1929 :

Séverin, plus âgé, plus traditionnel, plus maître de lui, plus étudié, est le type du mime classique. Il réclame l'attention soutenue du spectateur qu'il intéresse, vivement d'ailleurs. Farina, plus jeune, plus ardent, plus souple, plus varié, apparaît plus fantaisiste et plus moderne, plus fougueux et plus simple. Plus près du grand public, plus à sa portée, il imprime le texte qu'il mime dans l'esprit de chacun, sans que la salle ait à faire un seul effort de compréhension¹³¹⁷.

La collection nous montre d'ailleurs que Farina est loin d'être en accord avec toutes les idées de Séverin. Pour ce dernier, l'École anglaise de pantomime, « faite surtout de contorsions et de gigue épileptique », ne s'est « élevée très haut que deux fois seulement, grâce au génie du grand mime Paul Martinetti ». Il s'empresse d'ajouter : « toutefois, pour être juste, il faudrait reconnaître que Martinetti, devenu mime anglais par on ne sait quelles circonstances, est certainement d'essence latine et que son génie n'est pas sans avoir fait de nombreux emprunts aux Écoles française et italienne ». À l'inverse, Farina fait montre d'une grande admiration pour les mimes anglais, que ce soit dans sa collection ou dans l'ouvrage autobiographique qu'il fait paraître dans les années 1930¹³¹⁸, dans lequel les frères Hanlon-Lees tiennent une place de choix. Enfin, à plusieurs reprises, il s'oppose ouvertement à la théorie logocentriste. Dans le plan général de l'ouvrage sur la pantomime que Léon Baranger devait écrire, on lit le paragraphe suivant (c'est l'un des rares passages où les idées de Farina se trouvent suffisamment développées) :

1314 Rofa 200 : Gustave Fréjaville, *Au Music-hall*, Paris, Éditions du Monde nouveau, 1923.

1315 CFM (19) : Alfred Barrol, dans *Les Funambules, Farina et la pantomime*, s.l.n.d. [vers 1930], p. 2.

1316 CFM (15), p. 86 : article paru le 7 octobre 1925 dans *Le Gaulois*.

1317 CFM (15), p. 85.

1318 CFM (19) : *Les Funambules, Farina et la pantomime*, s.l.n.d. [vers 1930]. L'ouvrage reproduit des articles, des textes et des illustrations provenant de ses archives.

C'est une erreur d'imposer [...] au jeu l'emploi d'une langue factice de gestes, qui prétend renforcer une mimique insuffisante à son devoir ou à sa tâche, mais qui exige un apprentissage pour pouvoir être elle-même comprise. Le jeu ainsi pratiqué n'est plus un verbe de l'attitude, c'est un esperanto gesticulaire qui entraîne la paresse du modelage suppléé par des mouvements sémaphoriques. [...] Mais alors si on traite des sujets qui exigent une telle complication conventionnelle pour être intelligibles, les sujets sont mauvais pour la pantomime et ressortissent au théâtre, car alors parler est beaucoup plus simple¹³¹⁹.

Dans la marge, plusieurs photographies devaient opposer, face à face, le jeu des disciples de l'école de Marseille à celui de Farina. Elles confrontaient leurs gestes respectifs pour traduire les expressions suivantes : « elle est belle », « je t'aime », « je l'aime », « son père est riche », « je suis pauvre », « donnez-moi de l'argent », « j'ai faim » ; puis suivaient « quelques attitudes de gestes moins élémentaires ». Dans l'interview qu'il accorde au journaliste Jean-Pierre Liausu en 1926, Farina tient encore ces propos :

L'art mimique, c'est cela : les reflets intelligents d'une pensée dans un regard. Le geste demeure secondaire, il précise, il indique, il est "accessoire". "La pantomime est une science qui s'apprend", aime à répéter Séverin. Il a raison, mais la pantomime dont il parle est celle de Marseille, fille des traditions mimiques gréco-latines, aujourd'hui périmées. Son code étroit de conventions, ses gestes rituels désignant tel ou tel sentiment ou telle ou telle chose par tel ou tel mouvement sont maintenant défunts. Elle eut son heure de célébrité. À autre chose ! N'allez pas imaginer que je n'apprécie pas Séverin ; il fut mon maître, j'ai pour lui une très profonde affection. Mais j'ai beaucoup réfléchi sur la nature de mon art, j'ai évolué¹³²⁰.

Cet article porte à conclure que Farina a tout simplement « viré de bord » au cours de sa carrière. Pourtant, un an seulement avant cette interview, il se déclarait encore « fidèle aux plus pures traditions d'un art grec et latin¹³²¹ ». Il semble étonnant qu'il ait radicalement modifié son jugement en si peu de temps. En outre, dans un article paru le 14 janvier 1933, on peut lire les mots suivants : « Séverin est mort, mais Farina, son élève, vit toujours dans le culte de son maître et de son art¹³²² ». L'article est tiré de *L'Opinion du Sud-Est*, journal publié à Cannes ; or Farina vit alors à Mandelieu-la-Napoule, dans les Alpes-Maritimes. Il est signé M. D. ; or notre mime a écrit le nom du journaliste sur le feuillet : « M. Derché ». Nous avons donc plusieurs raisons de croire qu'il a personnellement rencontré le journaliste avant cette parution. Il serait suprenant que ce dernier ait tenu des propos entrant en totale contradiction

1319 CFM (13), p. 140 à 155.

1320 CFM (19), p. 96 : article paru le 2 octobre 1926 dans *Le Plaisir de vivre*.

1321 CFM (15), p. 99.

1322 CFM (18) : article inséré dans le *Bulletin du Bicentenaire de Jean-Honoré Fragonard à Grasse*, Cannes, Société Fragonard, 1933.

avec ce que Farina lui avait exprimé. Par ailleurs, si notre mime s'était vraiment rallié aux opposants de Séverin, il se serait sans doute rapproché de Georges Wague. Pourtant, sa correspondance nous indique que leurs rapports ne font que se détériorer au fur et à mesure des années. Ils avaient d'abord eu quelques échanges cordiaux. En mars 1902, Georges Wague lui propose son aide :

Mon ami Milo de Meyer à qui j'avais parlé de vous pour ce que je vous ai dit me demande si vous allez venir le voir ! Si vous devez le faire, faites-le de suite. Si non, mettez-moi un mot. Vous savez en outre que je joue *L'Homme aux poupées* avec Ch. Wiehe à la Renaissance et que j'ai de ce côté des propositions pour l'hiver prochain¹³²³.

Puis en avril 1910, il demande gentiment à Farina de lui réserver deux places pour la « Matinée en faveur de la Rénovation de la Pantomime » organisée au Théâtre de l'Athénée¹³²⁴. Mais un an plus tard, le comédien Gaston Vernaud adresse à notre mime les mots suivants : « Ci-joint encore un article¹³²⁵ de ton ami, l'excellent mime Georges Wague, au sujet de Willette. Il aurait besoin que tu lui tires un peu les oreilles, je crois. Il s'occuperait peut-être des choses qui le regardent. C'est égal, il a l'air de tuber¹³²⁶ un peu¹³²⁷ ». En plus de railler l'attitude de Wague, Vernaud, dont Farina est alors très proche, adopte un ton quelque peu ironique en évoquant « l'amitié » des deux mimes. Enfin, le 4 janvier 1916, Farina reçoit cette lettre de Jean Sartène, l'auteur de *La Griffé* : « Oui, Wague est professeur au Conservatoire !!!!!!! Un lèche-cul pareil devait arriver à cela. Nous en sommes tous indignés et lui préparons dans la presse des bonnes écrivures, lorsque le moment sera venu – ne crains rien – Fourdrain¹³²⁸ est avec nous, Willy¹³²⁹ et Pierre Veber¹³³⁰ – et d'autres¹³³¹ ». Dans la querelle des Anciens et des Modernes qui oppose les mimes, il est donc impossible de ranger définitivement Farina dans l'un des deux partis. Et l'ambivalence des positions qu'il a pu tenir ne peut pas être attribuée à une simple évolution chronologique.

1323 CFM (1), p. 38.

1324 CFM (16), p. 47 et 84.

1325 Nous n'avons malheureusement pas retrouvé l'article en question.

1326 Boudier, en argot de l'époque.

1327 CFM (16), p. 263 : lettre datée du 24 août 1911.

1328 Félix Fourdrain a composé la musique de *La Griffé*.

1329 Cette information nous semble douteuse. Colette a non seulement collaboré avec Georges Wague durant de nombreuses années, mais elle s'est aussi prononcée pour sa nomination dans un article de *L'Intransigeant* paru le 28 mai 1914 : « Il faut [que cette classe] soit dirigée par un mime, par un artiste doué de ce talent spécial de "la vie" scénique. Ah ! Si Georges Wague... ». Le journaliste poursuit ainsi : « Colette n'acheva pas sa phrase, mais son regard exprima sa pensée. Elle aussi comme Willette professe pour Georges Wague une admiration profonde ». CFM (8).

1330 Sur Pierre Veber : voir note 637 p. 150.

1331 CFM (14), p. 82.

Au-dessus du débat

La documentation que Farina a rassemblée dans sa collection nous oblige parfois à relativiser les propos que tient Georges Wague au sujet de la pantomime moderne. Certaines incohérences apparaissent en effet dans son discours. Wague reproche aux mimes logocentristes d'associer un geste à chaque mot ; il se targue de révolutionner l'approche de la pantomime en traduisant directement les sentiments du rôle par des gestes. Mais il finit par associer une expression à chaque sentiment, établissant un répertoire tout aussi conventionnel que cet « alphabet gestuel » qu'il dénonce. On rencontre ainsi plusieurs articles illustrés d'une série photographique de poses qu'il a prises pour montrer les expressions qui, selon lui, correspondent à tel ou tel état d'âme : la méfiance, la colère, le doute¹³³²... Sa démarche rappelle dès lors certains traités de physiognomonie, comme *L'Art mimique* de Charles Aubert, ou *Le Geste* de Charles Hacks. Dans *La Pantomime moderne*, conférence prononcée à l'Université populaire puis publiée en 1913, Georges Wague cite d'ailleurs ces deux ouvrages comme étant, parmi le « peu de travaux sérieux et intéressants » qui existe sur son art, « les deux seuls qui pourraient offrir quelque intérêt¹³³³ ». Pourtant, Ariane Martinez souligne l'approche logocentriste de ces deux auteurs :

Le désir dont témoignent Hacks et Aubert de fonder une « grammaire du geste », destinée à unifier toutes les pratiques pantomimiques, révèle un certain souci de normativité. [...] Hacks conçoit [l'art mimique] comme « une sorte de langage mimé » [...]. Tout en insistant sur la naturalité et l'universalité du geste, Hacks et Aubert ne cessent de le comparer à une langue, et plus particulièrement à la langue française, ce qui les conduit à de curieuses palinodies. [...] Comme la langue, le geste réclame l'apprentissage d'un lexique, celui des « gestes-mots »¹³³⁴.

En postulant que chaque émotion est traduisible par une expression, Georges Wague tombe dans la même aporie que les mimes logocentristes qui prétendent trouver, pour chaque mot, un geste immédiatement intelligible. Il dénonce le caractère obscur et hermétique d'une gestuelle qui nécessite chez le public une « éducation préalable¹³³⁵ ». Mais « l'interprétation

1332 CFM (4), p. 137 : article de Pierre Souvestre et Marcel Allain paru le 1er avril 1909 dans *Comœdia illustré*.

1333 CFM (9), p. 25 à 44.

1334 Ariane Martinez, *La pantomime, théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 131, citant Charles Hacks, *Le Geste*, Paris, librairie Marpon et Flammarion, [1892], p. 216.

1335 Cf. supra p. 252.

d'une mimique peut s'avérer extrêmement polysémique¹³³⁶ ». Ariane Martinez relève l'ambivalence de certains croquis qui illustrent le traité de Charles Aubert : telle figure « peut aussi bien être l'évocation d'un bâillement que d'un éclat de rire », et telle autre, « représentant selon Aubert un homme “pâmé de plaisir”, pourrait aussi représenter une douleur extrême, voire une agonie¹³³⁷ » !

En plus de mettre au jour ces incohérences, la documentation de Farina nous montre que les nomenclatures avec lesquelles les mimes s'opposent entre eux portent parfois à confusion, et que leur désaccord n'est pas toujours clairement perçu par le public. Bien souvent, la presse s'emmêle les pinceaux. Dans un article des *Hommes du jour*, paru en janvier 1914, Gabriel Reuillard écrit : « Les mimes modernes, Séverin et Georges Wague entre autres, ont voulu réagir¹³³⁸ ». Dans *Le Courrier Musical* du 1er novembre 1925, on lit encore ces mots : « Georges Wague, l'un des rares fidèles à la pantomime classique, eut un mot délicieux. Enseignant l'art du geste aux midinettes cultivées par M. Gustave Charpentier, il disait : “je leur apprend au moins l'art de se taire”¹³³⁹ ». Plusieurs documents laissent à penser que les « classiques » et les « modernes » n'étaient pas si opposés dans leur travail qu'ils l'affichaient dans leur discours. Comme on l'a vu plus haut, Thalès est un fervent représentant de l'école traditionnelle de Marseille. À son propos, Séverin affirme d'ailleurs : « Il appartient, je dois le dire, à la pure École française¹³⁴⁰ ». Or en 1909 au Théâtre Marigny, Thalès joue aux côtés de Georges Wague dans un mimodrame-ballet intitulé *La Belle Mexicaine*. Il serait étonnant que les deux aient eu un jeu réellement discordant au sein d'une même pièce. Le journaliste Edmond Le Roy insiste en outre sur la modernité du premier : « Thalès a été un mime de tout premier ordre, qui emploie, au lieu des signes conventionnels dont on abuse dans la pantomime classique, le langage autrement expressif de l'attitude et des jeux de physionomie. M. Wague a été superbe et de haute tenue¹³⁴¹ ». De manière générale, les chroniqueurs émettent souvent les mêmes compliments à l'égard de Séverin et de Wague :

Mais j'ai vu d'autres mimes soucieux de se dégager des formules périmées et pour lesquels toute vie qui veut se transmettre tend à emprunter un mode d'expression humaine sensible à tous sans apprentissage spécial. Ceux-là, comme la plupart des autres artistes, rejetaient loin d'eux l'enseignement d'école¹³⁴² et s'appliquaient à

1336 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 136.

1337 *Ibid.*

1338 CFM (8), p. 1.

1339 CFM (15), p. 94-95.

1340 CFM (3), p. 17 à 20 : article paru le 3 août 1908 dans *Comœdia*.

1341 CFM (4), p. 134 : article paru le 3 septembre 1909 dans *Le Journal*.

1342 Lorsqu'il revendique la nécessité de passer par une école pour apprendre l'art du mime, Séverin n'omet

extraire des minutes éblouies [*sic*] ce qu'elles contiennent de synthétique qui les rend particulièrement reconnaissables entre toutes. Parmi ceux-là, Séverin et Georges Wague doivent être classés les premiers. Ce sont certainement ceux qui ont le plus fait pour donner à la pantomime un langage véridique, si je puis dire, accessible du premier coup à tous les hommes de tous les temps. Le jeu multiple des passions s'imprime de lui-même, mobile et passager, sur leurs visages tourmentés et la vie, d'eux à nous, se transmet sans effort¹³⁴³.

Tandis que l'action se déroule, Séverin la « commente » si je puis dire, grâce à quelques gestes rythmiques, larges, souples, qui en dégagent toute la poétique horreur, comme nonchalamment. Mais remarquez-le bien, aucun de ces gestes ne correspond directement à une phrase, à un texte précis, formulé ! [...] L'artiste ne gesticule pas des mots, il rêve (et nous fait rêver) autour d'un sentiment, d'une passion, d'une idée. [...] Tenez, au dernier acte de '*Chand d'habits*, Pierrot, contraint d'aller sur le terrain [...] voit non sans déplaisir le médecin qui aiguise un bistouri dont il se servira peut-être tout à l'heure ; et Pierrot s'inquiète, s'apeure, et demande à l'autre : « Que faites-vous là ? », ou : « Pourquoi faites-vous cela ? ». Un mime ordinaire, médiocre, prononçant au-dedans de lui-même les trois mots, ne manquerait pas 1° de désigner du doigt l'instrument de torture, 2° puis il regarderait [*sic*] le morticole, 3° hocherait la tête de bas en haut pour nous faire comprendre qu'il l'interroge : « Ça.. cet outil.. pourquoi ? ». Séverin, lui, jette à peine un coup d'œil de côté sur l'opérateur, [...] esquisse une légère contraction de la mâchoire, et d'un seul geste, d'un geste unique, mais si ample, [...] « pose l'interrogation ». Cela suffit ! Nous avons compris ! Je choisis cet exemple parmi bien d'autres. [...] Pour une fois du moins, l'empressement du public récompense un grand artiste de sa fidélité à un art qu'il est aujourd'hui le seul à comprendre, à défendre et à servir magnifiquement¹³⁴⁴.

La presse nous montre aussi que malgré leur vif affrontement, ces deux mimes expriment parfois des idées semblables. En 1907, après avoir assisté à une représentation de *Plaisir d'Amour*, pantomime-ballet de Catulle Mendès et Émile Bonnamy, un journaliste rapporte les propos de Séverin, qui y tient le rôle principal : « Ce n'est pas vrai de dire que la pantomime est une comédie ou un drame dont il faut penser les paroles avant de les traduire par le geste ; ici, le geste, les jeux de physionomie doivent être l'expression directe du sentiment lui-même et non la simple exagération du mouvement qui souligne d'ordinaire les mots¹³⁴⁵ ». Dans sa conférence sur la « pantomime moderne » en 1913, Georges Wague tient précisément le même discours. En outre, pour ce dernier, « le minimum de geste correspond au maximum d'expression¹³⁴⁶ ». Or dans le long article qu'il fait paraître dans *Comœdia* le 3 août 1908, Séverin se désole ainsi : « Que de brutales gesticulations, que de féroces grimaces

jamais de préciser qu'un véritable artiste doit pouvoir s'approprier l'enseignement qu'il a reçu.

1343 CFM (8), p. 1 : article de Gabriel Reuillard, paru en janvier 1914 dans *Les Hommes du jour*

1344 CFM (17), p. [37] : article d'Edmond Sée paru le 2 mars 1920 dans *Comœdia*.

1345 CFM (2), p. 210 : article paru le 8 septembre 1907 dans *Le Journal*.

1346 Article de Georges Wague paru le 9 juillet 1933 dans *Excelsior*, cité par Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 148.

On trouve une autre formulation de la même idée dans un article de François Vallié, paru dans *Le Petit Parisien* : CFM (8), p. 99-100.

sans raisons, qui manquent le but ou l'outrepassent, qui ne disent rien, ou si peu, ne font comprendre que ce qu'il est impossible de ne pas comprendre¹³⁴⁷ ! ». Bien vite, on est amené à penser que cette opposition que Georges Wague a créée – lui le premier¹³⁴⁸ – entre son jeu « moderne » et celui des « classiques » est dénuée de fondement réel. Et c'est justement ce que laisse entendre Farina qui, rappelons-le, revendique à la fois son respect des traditions et son modernisme, dans un commentaire qu'il a écrit à côté de l'article du *Courrier Musical* cité plus haut, où Wague est qualifié de « l'un des rares fidèles à la pantomime classique » : « Décidément c'est une insulte au mime moderne Georges Wague “l'un des rares fidèles à la pantomime *classique*” ! Élève de Séverin¹³⁴⁹... Quel bonheur pour moi et quel malheur pour lui, enfin tout cela mon cher Monsieur¹³⁵⁰ nous a été bien mal soufflé ! M. F.¹³⁵¹ » (c'est lui qui souligne). Le ton ironique de ce commentaire porte à croire que Farina considère cette opposition bien trop superficielle pour être convaincante.

Nous pouvons émettre l'hypothèse qu'à l'origine de cette querelle logocentriste se trouve une sorte de malentendu. Georges Wague, « mime d'instinct », dénigre l'enseignement scolaire parce qu'il se méfie des gestes ritualisés et arbitraires d'une technique trop figée. Mais lorsque Thalès dit de Séverin qu'il « a raison d'être fier de [leur] école », lorsqu'il affirme que la seule pantomime est « celle qu'il faut connaître à fond, pour pouvoir exprimer tous les sentiments¹³⁵² », il évoque l'apprentissage par lequel le mime doit passer pour trouver la justesse du mouvement. « Car on peut être naturel et mimer faux, mais dès qu'on mime vrai, on reste naturel même dans la fantaisie la plus indisciplinée¹³⁵³ », explique Farina dans son entretien avec le journaliste Jean-Pierre Liausu. Or la recherche du « vrai » nécessite un long travail. C'est d'ailleurs cette « notion des mouvements justes¹³⁵⁴ » que Georges Wague, on l'a vu, apprend à ses élèves du Conservatoire : sa nomination à la tête d'une classe de pantomime montre bien qu'il finit par admettre l'utilité de l'enseignement en matière de mimique. Ainsi, les mimes d'école que sont Thalès et Séverin, tous deux élèves de Rouffe, ne défendent pas la

1347 CFM (3), p. 17 à 20.

1348 L'origine de la querelle remonte à l'article d'E. Rouzier-Dorcières rapportant les propos de Georges Wague dans *Comœdia*, le 4 janvier 1908 ; à cet article, Séverin répond dans le même journal, le 3 août de la même année. Dans sa documentation, Farina a placé ces deux articles l'un à la suite de l'autre : CFM (3), p. 13 à 20.

1349 Le journaliste se trompe aussi en désignant Farina comme l'élève de Séverin, alors qu'il eut pour professeur Lucien Gothi.

1350 Farina s'adresse bien sûr au journaliste, qu'il appelle d'ailleurs « Ch. Tenroc le rigolo », dans une note à côté de son commentaire.

1351 CFM (15), p. 94-95.

1352 CFM (9), p. 10 à 14 : article paru le 21 mars 1911 dans *Comœdia*.

1353 CFM (19), p. 96 : article paru le 2 octobre 1926 dans *Le Plaisir de vivre*.

1354 CFM (8), p. 94 : article signé Roger Ducos tiré de *La Rampe* du 7 février 1918.

transmission sclérosée d'une série de gestes conventionnels et préconçus : les « moulins à gestes » ne sont pas de « véritables mimes¹³⁵⁵ ». Mais ils insistent sur la nécessité d'apprendre à bien manier les gestes que leurs aînés ont « étudiés et approfondis » pour les rendre clairs et limpides : s'il n'en a pas une bonne maîtrise, le mime ne se fait pas comprendre du public ; alors « tout cela ne tient pas debout et sonne terriblement creux¹³⁵⁶ ». Dans son ouvrage *Au Music-hall*, Gustave Fréjaville défend la même idée :

Mais la langue mimique fixée par Rouffe est le fruit d'une longue expérience. Chacun de ses éléments traduit en gestes, non pas précisément un mot, mais l'idée dont ce mot lui-même n'est que la traduction parlée [...]. La phrase mimique est composée de gestes élémentaires, comme la phrase musicale est composée de notes ou d'accords. L'important est de jouer juste et de produire l'effet recherché¹³⁵⁷.

Dans un article des *Hommes du jour*, Gabriel Reuillard donne sa propre description des « mimes conventionnels », qu'il oppose aussi bien à Séverin qu'à Georges Wague :

Ils ressemblaient, sur le plateau, avec leurs visages impassibles, leurs gestes compassés, à des pantins dont un homme extérieur tient et meut les ficelles. Si souples et si gracieux qu'ils aient été, leurs mouvements se détachaient ou se rapprochaient d'un corps dont le cœur semblait arrêté. Automates de bois ou de carton pliés à certains gestes précis et réguliers, ils traduisaient d'une façon mécanique des sentiments grossiers dont l'âme humaine était absente. Ils vivaient dans une atmosphère de passion créée par la musique comme s'ils avaient été insensibles à la facilité ou à l'hostilité qui en secourait ou en empêchait l'accomplissement. Ils ne faisaient pas corps en un mot avec le drame qu'ils étaient chargés d'extérioriser¹³⁵⁸.

Ces mimes avaient donc tout simplement un jeu mécanique et faux, à contre-courant de ce que Séverin et Wague recherchaient tous deux. Il ne s'agit pas ici de nier les différences d'école, car elles ont bien existé, mais de relativiser leur antagonisme. Les « classiques » et les « modernes » avaient sans doute des techniques bien différentes, mais pour parvenir aux mêmes fins. Si comme de nombreux autres commentateurs, Gustave Fréjaville se fait le relais de la querelle et montre les disparités des deux écoles (lui garde le vocable d'« opposition »), il montre que les mimes des deux mouvances pouvaient aussi bien se faire comprendre du public, et l'émouvoir :

Voyez le mime Farina, quand il dresse devant Pierrot perclus d'horreur le cadavre plus qu'à moitié pourri de sa victime¹³⁵⁹. Admirez ces regards verdâtres, ce rictus

1355 CFM (3), p. 17 à 20 : article de Séverin paru le 3 août 1908 dans *Comœdia*.

1356 *Ibid.* Nous avons retranscrit plus haut une grande partie de cet article : cf. supra p. 254-255.

1357 Rofa 200 : Gustave Fréjaville, *Au Music-hall*, Paris, Éditions du Monde nouveau, 1923.

1358 CFM (8), p. 1 : article paru en janvier 1914.

1359 Il décrit une représentation de *'Chand d'habits* de Catulle Mendès, pantomime dans laquelle Farina joue le

macabre, ces lambeaux moisés, ces mouvements raides où l'on ne sent plus l'action des muscles : cette composition d'un romantisme terrifiant s'oppose avec la plus heureuse audace à l'art classique de Séverin. Cette distribution intelligente, tout en servant à merveille l'œuvre représentée, nous démontre qu'au-dessus des doctrines et des écoles, l'Art sait toujours reconnaître les siens¹³⁶⁰.

Selon Ariane Martinez, l'autobiographie de Séverin est une pure « défense et illustration de la pantomime logocentriste ». Nous penchons plutôt pour l'opinion de Frédérique Lansac, qui émet dans l'ouvrage *Pantomime et théâtre du corps* l'idée suivante :

Choisi par Catulle Mendès, [Séverin] est un mime de l'école marseillaise, dans la lignée des Deburau, et surtout de son maître Louis Rouffe. Ce dernier, élève de Charles Deburau, voulait enseigner une « grammaire mimique » où les gestes seraient le corps de la parole. [...]. Cela n'empêche pas Séverin de vouloir créer à son tour ce que l'on pourrait nommer un « Pierrot moderne » - différent de ceux de Deburau et Legrand mais aussi de celui de Georges Wague, héraut de la pantomime moderne, privilégiant l'instinct et reniant tout langage mimique proprement dit. Dans ses souvenirs, Séverin, « l'homme blanc », avoue pourtant avoir voulu se démarquer de l'enseignement de son maître Louis Rouffe : les « gestes-mots » de ce dernier, qui parlaient en silence, mais le plus souvent aux seuls initiés, doivent être remplacés par des attitudes vraies, simples, universelles qui reflètent le plus profond de l'âme. Pour lui, il s'agit de rechercher un contact plus direct avec la pensée, grâce à un jeu ni tout à fait codé (comme Rouffe), ni tout à fait « instinctif » (comme Wague), mais plutôt suggestif et évocateur : la pantomime doit « projeter dans [le] cerveau [du spectateur] des idées et des images », afin que chaque spectateur les interprète à sa façon. Le glissement qui s'opère ici est essentiel : la référence est bien l'image, et non plus le langage que le corps est censé suppléer¹³⁶¹.

Il nous faut donc être prudents face aux déclarations que sont amenés à faire les propagandistes de ces deux camps, dans le vif du débat. Thalès, pour qui l'école est un passage obligé, félicite l'instinct inné de la pantomime que possède selon lui notre mime : « À Farina. À l'impeccable Polichinelle de *La Ruse de Pierrette*, au mime qui sans professeur et sans conseils est arrivé à faire des compositions parfaites, témoignage de ma grande sympathie. Son ami Pierrot¹³⁶² ! ».

C'est sans doute cette posture de « héraut de la pantomime moderne » prise par Georges Wague qui a irrité notre mime, et qui explique l'hostilité que l'on observe dans sa correspondance comme dans les quelques commentaires qu'il a écrits à son égard. Farina

rôle du Marchand puis de son spectre, qui réapparaît sous les yeux de Pierrot après que ce dernier l'a assassiné.

1360 Gustave Fréjaville, *op. cit.*

1361 Frédérique Lansac, « 'Chand d'habits ! De 1832 à 1922, une pantomime spectrale ? », dans *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors texte*, ouvrage collectif paru sous la direction d'Arnaud Rykner, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 59, citant Séverin, *L'Homme blanc, souvenirs d'un Pierrot*, introduction et notes de Gustave Fréjaville, Paris, Librairie Plon, 1929, p. 244.

1362 CFM (17), p. 177.

devait être agacé de le voir claironner avoir révolutionné la pantomime, alors que l'antagonisme qu'il affichait vis-à-vis des mimes « classiques » était dénué de réel fondement. Notre mime a conservé de nombreuses coupures de presse annonçant les nominations de Wague à divers postes : dans sa documentation, ce dernier apparaît quelque peu carriériste. Rappelons que Jean Sartène le qualifie de « lèche-cul¹³⁶³ ». Dans ce contexte, on a du mal à ne pas songer à lui en lisant les mots que J.-F. Spoden, autre ami de Farina, fait paraître dans *La Maison Française* :

[...] [l]es productions monumentales [de l'Art théâtral], toujours debout en dépit des siècles et des fluctuations du génie de l'homme, constituent un véritable défi de Beauté, de Vérité et d'Esprit au moderne « crétinisme » de ceux qui sont toujours en quête de manifestations d'art nouveau et non de nouvelles manifestations d'art et qui – fût-ce au détriment de l'Art – ne sont en réalité assoiffés que de se manifester eux-mêmes¹³⁶⁴.

D'autant que Georges Wague – nous l'avons dit – tombe parfois dans le même écueil que les logocentristes, en voulant associer un geste à chaque sentiment. Après avoir assisté à une représentation de *La Lime* en 1924, voici comment André Levinson décrit dans *Comœdia* le « soliloque mimique de M. Wague » :

Mais quand le forçat¹³⁶⁵ implore par une gesticulation forcée [!] et touffue l'aide de la danseuse, nous croyons voir quelqu'un qui aurait subitement perdu le don de la parole ; et quand il renchérit, l'ennui seul en résulte. C'est que la pantomime naturaliste est un contre-sens. C'est que les contingences de la vie usuelle se laissent parfaitement résoudre en paroles. Je ne parle pas ici des maladresses du livret, où tout thème (les amants s'enlacent, quelqu'un frappe) se reproduit trois fois au moins avec une monotonie navrante. J'entrevois une erreur de principe. Confier une action à des personnages muets et la situer à Toulon, sous l'Empire, quelle gageure ! Par quels mouvements scéniques veut-on obtenir cette localisation ? Et en quoi sert-elle l'effet ? La pantomime ne peut se jouer que dans la région des émotions essentiellement et grandement humaines. Le geste muet généralise et transpose les choses ; il n'a que deux domaines propres : le sublime et le ridicule, l'héroïque et le burlesque. Le mime arbore volontiers un masque conventionnel et stable : Pierrot, depuis Deburau, Charlot, peut-être, depuis Chaplin. Son geste revêt la plénitude que ne saurait avoir le geste accompagnant la parole ; et pour conserver cette plénitude, il doit être rare, espacé, net. [...] Le mystère et la bouffonnerie, voilà les deux espèces sous lesquelles s'affirme le génie mimique. Dans *La Lime*, la pantomime est envahie par la mauvaise comédie. M. Wague a voulu faire du vraisemblable à tout prix en usant de moyens invraisemblables par définition¹³⁶⁶.

1363 CFM (14), p. 82 : lettre datée du 4 janvier 1916.

1364 CFM (8), p. 122 : article paru en 1919 dans le premier numéro de la Nouvelle Série de *La Maison Française*.

1365 Wague y joue un prisonnier politique.

1366 CFM (13), p. 110 : article paru le 4 février 1924.

Farina a la même conception de son art qu'André Levinson. Au cours de l'interview qu'il accorde à Jean-Pierre Liausu en 1926, notre mime s'oppose donc à l'idée de Georges Wague selon laquelle « l'expression mimée » n'a pas de « limites¹³⁶⁷ » :

Notre première qualité, c'est de nous faire comprendre vite et clairement. [...] Ah ! Pas de grands gestes ! Nos lèvres, nos yeux, nos épaules, en diront plus long¹³⁶⁸. Réservons les gestes pour l'action même du mimodrame (boire, manger, ouvrir des portes, frapper, retenir...) mais que notre visage seul exprime nos sentiments. J'entends d'ici le reproche : « cet art est limité ». Oui, il est limité, mais il n'est limité que parce qu'il est impropre au fait – divers – encore qu'il y aille fort bien – et que le mime se sent évidemment plus à l'aise dans l'expression des sentiments les plus généraux, ceux qui sont de nature à toucher le plus directement la foule. Est-ce un mal ? La poésie dispose-t-elle d'un clavier plus étendu ? Peut être non¹³⁶⁹ !

Dans l'article sur l'histoire de la pantomime qu'il avait fait paraître dans *Comœdia* en juillet 1920, Farina donnait déjà le même avis :

Qu'est-ce que la pantomime ? Son nom est formé de deux mots grecs : PAN, qui signifie tout, et MIMOS, qui signifie imiter, contrefaire ; donc c'est l'art de tout exprimer par les gestes. Art synthétique d'abord, étant privé de l'instrument de l'analyse, l'expression des idées précises lui est interdite ; il ne se meut à son aise que dans l'expression des idées générales. Donc il ne peut montrer à nos yeux un amoureux, un vieillard, une jeune fille spécialement déterminés, mais l'éternel amoureux, l'éternel vieillard, l'éternel féminin. À ce point de vue, la pantomime, considérée en elle-même, est un art plus profond qu'il ne semble au premier abord¹³⁷⁰.

Le mime se borne à « l'expression des sentiments les plus généraux », « des idées générales » : il ne peut pas « tout exprimer ». Le préfixe « pan- » pourrait dès lors porter à confusion, et dénaturer la pensée de Farina : « Pantomime moderne ?... Pantomime et *mime* tout court c'est mieux¹³⁷¹ », souligne-t-il à côté de l'argument d'un mimodrame. Dans le *Paradoxe sur l'art du mime* qu'il écrit en collaboration avec J. Hilly, dont nous avons déjà cité un long passage à propos du cinématographe¹³⁷², Farina prête encore ces mots à Jean-Gaspard Deburau :

1367 Cf. supra p. 222.

1368 Jusqu'ici, Farina est bien sûr en accord avec la devise de Wague, pour qui « le minimum de gestes correspond au maximum d'expression ». Mais l'article d'André Levinson nous montre bien les difficultés que le mime rencontre pour aboutir à ce dépouillement.

1369 CFM (19), p. 99 : article de Jean-Pierre Liausu intitulé « La Pantomime n'est pas un art mineur. Une heure avec le mime Farina », paru le 2 octobre 1926 dans *Le Plaisir de Vivre*.

1370 CFM (20), p. 3 : première partie de l'article de Farina, parue le 19 juillet 1920 dans *Comœdia*.

1371 CFM (1), p. 9-10 : argument de *Robert Macaire*, pièce reprise en 1901 par les frères Martinetti au Casino de Paris.

1372 Cf. supra p. 271-275.

Deux bras qui se tendent, et puis se ramènent sur le cœur, embrassant une forme vide, peuvent définir tous les degrés du désir, de l'amour sublime et déçu jusques et y compris l'avarice sordide du chand d'habits [*sic*] qui meurt en serrant ses fringues sur son cœur ; une pupille qui se dilate ou se contracte exprime toute l'épouvante, ou toute la haine, ou toute la jalousie, dont une âme humaine est capable. Un sourire en coin, ou des lèvres qui se retroussent en montrant des dents de jeune chien, et voilà toute l'ironie et toute la joie du monde. Nos moyens d'expression les plus puissants, les plus formidables, sont aussi peu nombreux que les couleurs du prisme ou que les notes de la gamme, et il n'y en a pas d'autres, que ce soit pour la scène ou pour l'écran, par quoi nous puissions révéler l'art aux foules, Bathylle¹³⁷³.

D'autre part, en se proclamant le « héraut de la pantomime moderne », Wague non seulement renie la tradition, mais s'oppose aussi ouvertement au maître incontesté de la pantomime blanche Jean-Gaspard Deburau. Dans *La Rampe* du 21 juin 1908, on lit ces mots : « La pantomime avec Georges Wague est un art complètement nouveau, ne rappelant en rien l'ancien jeu des Deburau¹³⁷⁴ ». Lors de sa conférence intitulée *La Pantomime moderne*, Wague rapporte ainsi les propos qu'a tenus Adolphe Willette au sujet des pantomimes représentées sur la scène de l'ancien Théâtre des Funambules :

Willette a donc fait sur Pierrot une conférence, où il nous oblige à remarquer l'infériorité des scénarios de pantomimes de cette époque. J'extrait de cette conférence ces quelques lignes. Willette vient de lire le scénario d'une de ces pantomimes, intitulée *Pierrot et la Baleine*, et il ajoute : « De là, peut-être, la puérité invraisemblable des scénarios des pantomimes qui ont fait le succès du Théâtre des Funambules. Certes, je ne puis douter, à cause d'une tradition respectable, que le succès de ce théâtre populaire ne fût dû au grand talent de ces mimes illustres, mais j'ai le sentiment que le public de ces spectacles funambulesques devait y mettre beaucoup du sien. Je le répète, l'autorité des critiques de l'époque est une garantie trop sûre pour que je puisse mettre en doute le talent de Deburau père et fils, mais, s'ils retombaient de la lune en ce monde, il leur faudrait aujourd'hui interpréter des pantomimes d'un thème moins enfantin ». J'espère que Willette, dans son appréciation, s'est montré très indulgent. *Non seulement les pantomimes qu'ils interprétaient, mais la forme même de leur art nous oblige à affirmer que ce n'était véritablement qu'un art naissant, un embryon d'art*¹³⁷⁵.

Pour Farina qui, comme la plupart des autres mimes, voue un véritable culte à Deburau - « Ô maître, vivre dans votre ombre, souffrir par vos souffrances, quel honneur¹³⁷⁶ », écrit-il en marge d'un portrait dessiné par Edmond Heuzé, Georges Wague va sans doute trop loin.

1373 CFM (19), p. 125 à 139 : manuscrit autographe de J. Hilly non daté, co-signé par Farina.

1374 CFM (4), p. 223 : article de Lorrain Picard.

1375 CFM (9), p. 25 à 44 : Georges Wague, *La Pantomime moderne*, conférence prononcée le 19 janvier 1913 dans la salle de l'Université Populaire, Paris, Éditions de l'Université Populaire, 1913. C'est nous qui soulignons.

1376 Rofa 330 : dessin d'Edmond Heuzé représentant Jean-Gaspard Deburau daté de 1923, inséré dans l'ouvrage de Sacha Guitry, *Deburau, comédie en vers libres*, Paris, E. Fasquelle, s.d.

D'autant qu'il s'agit plutôt d'une posture que d'un véritable désintérêt pour la tradition : son biographe Tristan Rémy évoque les longues soirées qu'il a passées à recueillir le savoir de Félicia Mallet, que plusieurs considéraient comme la dernière dépositaire de la pantomime blanche¹³⁷⁷.

Si notre mime professe autant son souci de modernité que son respect des connaissances passées, c'est que pour lui, être un mime moderne ne signifie pas tourner le dos à la tradition, mais en connaître la force et les atouts, pour pouvoir l'adapter aux préoccupations contemporaines et lui offrir les avantages de la technique moderne. Cette ambition se résume à elle seule dans le nom qu'il donne à sa troupe en 1925 : Les Funambules modernes. « Il faut suivre les grandes traditions en y joignant le véritable esprit moderne¹³⁷⁸ », écrit-il le 9 novembre 1925 au directeur des Beaux-Arts Paul Léon. « Il est évident que la pantomime, art essentiellement latin et français, peut fournir des spectacles où les traditions les plus heureuses peuvent être jointes à l'effort des artistes vraiment épris de modernisme¹³⁷⁹ », affirme encore son collaborateur Albert Keim dans une lettre adressée au même Paul Léon. Sur un tapuscrit faisant la liste des costumes et des accessoires nécessaires à la représentation de diverses pantomimes qu'il envisageait avec sa troupe, Farina indique d'ailleurs à propos du *Songe d'Or* : « Pantomime de Charles Nodier créée aux Funambules vers 1832 et que je voulais reprendre avec une mise en scène moderne, lumières, décors etc. etc.¹³⁸⁰ ». En outre, dans l'ouvrage de Charles Magnin intitulé *Les Origines du théâtre antique et du théâtre moderne*, qu'il a acquis en 1921, Farina a marqué d'une accolade le passage suivant : « Je reconnais et je proclame la grande loi de la spontanéité, d'où surgit dans les arts l'élément original et dans la société le progrès ; mais à côté de cette loi, il en existe une autre, la loi de tradition. Dans tout ce que crée l'homme il entre nécessairement une portion du passé¹³⁸¹ ». Dès lors, on comprend cette réflexion dont nous avons déjà cité un passage, que notre mime écrit en 1933 au sujet d'une représentation de *Robert Macaire* à laquelle il avait assisté au Casino de Paris en 1901, : « Ah les faiseurs de marque moderne, ils auraient bien dû en venir prendre de la graine. Pantomime moderne ?... Pantomime et *mime* tout court c'est mieux¹³⁸² ».

1377 C'est l'opinion de Séverin et de Willette. Georges Wague, à l'inverse, la proclame « créatrice de la pantomime moderne » dans sa conférence.

1378 CFM (15), p. 205 : double de la lettre, recopiée par Farina.

1379 CFM (15), p. 213 : lettre datée du 28 octobre 1925.

1380 CFM (19), p. 5 : tapuscrit non daté.

1381 Rofa 63 : Charles Magnin, *Les Origines du théâtre antique et du théâtre moderne...depuis le I^{er} jusqu'au XVI^e siècle*, Paris, Aug. Eudes, s.d.

1382 CFM (1), p. 9-10.

À cet égard, la documentation que Farina s'est employé à réunir peut parfois directement refléter sa pensée. Au sujet du spectacle de Pantomime futuriste donné au Théâtre de la Madeleine en 1927 par la troupe italienne de Maria Ricotti¹³⁸³ et Enrico Prampolini¹³⁸⁴, notre mime a uniquement conservé les articles dont les journalistes relativisent ce terme de « futuriste ». Leur ton est souvent ironique. Mais que leurs commentaires soient positifs ou négatifs, tous s'accordent à dire que ces représentations n'ont rien de révolutionnaire :

Je me demandais seulement, avant cette représentation, si les futuristes d'aujourd'hui sont les mêmes qui l'étaient déjà aux environs de 1911, et comment alors des futuristes de ces temps révolus peuvent l'être restés dans notre présent. Ce sont bien les mêmes : mais tranquillisez-vous ! Chaque fois qu'ils obtiennent une réussite, ils ne sont plus aussi futuristes qu'ils voudraient le croire. Hélas comme le temps passe ! Pour un peu, ils seraient même maintenant des passéistes. C'est que ce qu'il y avait d'acceptable dans leurs intentions d'hier se retrouve maintenant dans notre music-hall, dans notre art décoratif. Il leur arrive même d'être dépassés¹³⁸⁵.

On doit un hommage collectif aux animateurs de la Pantomime futuriste. Leur spectacle est l'un des mieux réglés qu'il nous ait été donné de voir cette saison ; sa somptuosité, sa diversité séduisent. Et cependant, il nous étonnerait fort que le public juge à sa valeur un tel effort. À quoi cela tient-il ? D'abord à l'absence totale d'une véritable nouveauté. Tout patronné qu'il est par Marinetti, ce futurisme date d'un quart de siècle ; nous avons applaudi et sifflé dans cet ordre cents innovations, dont plusieurs aujourd'hui prennent place parmi les plus classiques acquisitions de la scène et s'acheminent déjà vers de tranquilles destins¹³⁸⁶.

Donc, les futuristes ont pris, hier, possession du Théâtre de la Madeleine, et [...] nous offrent un spectacle de pantomime moderne. [...] Le premier numéro : *La Naissance d'Hermaphrodite*, nous montre des seigneurs, des dames, vêtus d'habits et de robes fastueux (costumes de la Renaissance italienne), et qui semblent deviser le plus galamment du monde, aux sons d'une musique harmonieuse. [...] Après *La Naissance d'Hermaphrodite*, une aimable ballerine, Mme Arnéva, danse l'agonie d'une rose. Ce n'est pas futuriste pour un sou, mais c'est fort gracieux et dans les bonnes traditions¹³⁸⁷.

Les innovations futuristes donnent un peu l'impression d'être conjuguées au futur antérieur. Tout cela n'avait rien de stupéfiant, de scandaleux, d'effarant, de révoltant ! Nous en avons vu bien d'autres ! Et que ces bruiteurs futuristes semblent sages, depuis qu'on a entendu les jazz ! Les costumes étaient convenables, sans faste excessif. Les

1383 Nièce de la danseuse étoile Marietta Ricotti. Durant l'Entre-deux-guerres, Maria Ricotti participe à plusieurs représentations de la Maison de l'Œuvre de Lugué-Poë. En 1921, le peintre hollandais Kees Van Dongen réalise son portrait dans *L'Enjôleuse*, une pantomime reprise lors des représentations de Pantomime futuriste. La toile faisait partie de l'exposition « Van Dongen, fauve, anarchiste et mondain » qui s'est tenue du 25 mars au 17 juillet 2011 au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

1384 Peintre, sculpteur et designer italien du mouvement futuriste (1894-1956).

1385 CFM (17), p. 117 : article de Georges Le Cardonnell paru le 12 juin 1927 dans *Le Journal*.

1386 CFM (17), p. 118-119 : article de Jean-Pierre Liausu paru le 15 mai 1927 dans *Comœdia*.

1387 CFM (17), p. 120 : article d'Edmond Sée paru le 13 mai 1927 dans *L'Œuvre*.

décors offraient de belles draperies à la Véronèse ou de grandes surfaces aux teintes unies et discordantes. Certaines audaces des Arts décoratifs ont de beaucoup dépassé ces triangles et ces arcs de cercle, ces projections et ces symboles. Nous avons assisté à un duo entre un ventilateur et une hélice d'avion que, de la coulisse, on maniait par des ficelles un peu trop apparentes. C'était très gentil, cette hardiesse¹³⁸⁸.

Ce qui manque le plus à ce spectacle, c'est précisément, je le crains, ce que le public s'attend à y trouver. On lui annonce des instruments de musique singuliers. M. Marinetti en personne vient, avant le lever du rideau, attirer son attention sur les tentatives d'un art nouveau : il est tout prêt, ce public, à leur accorder d'avance, comme telles, sinon toute sa sympathie, du moins toute son impartialité. Or, que voit-il, qu'entend-il ? Comme spectacle, la plupart des tableaux qui défilent sous ses yeux n'ont rien de contraire, loin de là, à l'esthétique d'usage courant dans l'exploitation théâtrale ; quant aux autres, on a vu, avec de plus luxueux moyens de réalisation, aux Ballets Russes, aux Ballets Suédois, voire à la Chauve-Souris, quelque chose d'approchant en mieux, ou si vous préférez, en pire¹³⁸⁹.

Lors de l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925, les frères Auguste et Gustave Perret se voient chargés de bâtir un théâtre provisoire. De concert avec un troisième architecte, André Granet, ils décident de construire une scène tripartite. Pour le directeur de l'Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques, Robert Brussel, cette scène « offre des caractéristiques entièrement nouvelles et présente un dispositif qui n'a encore été employé nulle part », car « nul n'avait songé, jusqu'ici, à instituer des scènes latérales donnant satisfaction aux conditions de vraisemblance d'un spectacle, dans le temps et dans l'espace¹³⁹⁰ ». Mais à côté des articles revendiquant la modernité de cette invention, Farina a conservé un article de *Comœdia* qui reproduit la maquette anonyme d'une triple scène à ouverture pour un décor de l'Opéra de Paris au XVIII^e siècle. L'illustration est ainsi légendée : « À l'Exposition du musée de l'Opéra. Une scène à triple ouverture ; décor français anonyme du XVIII^e siècle. Rien de nouveau sous le soleil ! Le Théâtre de l'Exposition des Arts décoratifs possède une scène triple. Il y a deux cents ans un décorateur français avait déjà eu la même idée¹³⁹¹ ». Une véritable « querelle » autour de l'attribution de cette invention voit alors le jour. Yvanhoé Rambosson, secrétaire général du Comité d'admission de l'Exposition internationale, lui consacre cet article dans *Comœdia* :

À qui revient l'idée de la scène tripartite ? Nos articles sur la question de la scène tripartite semblent avoir particulièrement intéressé nos lecteurs si nous en jugeons par les nombreuses correspondances qui nous arrivent sur ce sujet. Beaucoup nous

1388 CFM (17), p. 121 : article de Paul Reboux paru le 13 mai 1927 dans *Paris Soir*.

1389 CFM (17), p. 122 : article de Gustave Bret paru le 13 mai 1927 dans *L'Intransigeant*.

1390 CFM (15), p. 77 : article de Robert Brussel paru le 19 avril 1925 dans *Les Annales*.

1391 CFM (15), p. 79 : article anonyme paru le 6 juin 1925 dans *Comœdia*.

apportent un précieux complément de documentation. M. Alfred Mortier, notamment, dont l'érudition en matière théâtrale est grande, nous fait parvenir, avec un croquis que nous reproduisons, la lettre suivante [...] : « Voulez-vous me permettre d'apporter ma modeste contribution à la querelle [...]. Le plus ancien décor vraiment tripartite (ou triparti) que je connaisse, est l'œuvre d'Antoine de San Gallo, qui est le contemporain de Raphaël, de Bramante, et du célèbre décorateur Balthazar Peruzzi. Il consiste en un croquis manuscrit, jusqu'à présent inédit, se trouvant à la Bibliothèque des Offices à Florence, et qui vient d'être découvert par un rédacteur de la revue théâtrale anglaise *The Mask*. Ce croquis est d'un intérêt capital ; il date du premier tiers du XVI^e siècle, et peut-être même de la première décennie. Quand on compulse un peu les vieux papiers et les bouquins poussiéreux, on ne peut s'empêcher de sourire en présence de la violence et de l'aigreur avec laquelle certaines gens d'à présent revendiquent leurs soi-disant inventions. En cette matière, la prudence est de règle, car il est rare qu'on n'ait pas quelque prédécesseur¹³⁹². [...] »

Farina connaît bien Alfred Mortier : ce dernier l'avait choisi pour créer le mimodrame *L'Ombre rouge*¹³⁹³ dont il est l'auteur ; en 1934, il lui dédicace sa biographie de Ruzzante¹³⁹⁴ en ces termes : « à mon ami le grand mime Farina, au profond artiste de l'art muet, de cette pantomime riche d'un silence plus merveilleux qu'aucune parole, avec ma fidèle admiration¹³⁹⁵ ».

Connaître la tradition, c'est aussi pouvoir s'en libérer. « Inspirons-nous de notre tradition, non pour la copier servilement ou se formaliser d'après elle, mais pour faire aussi bien, pour être grand¹³⁹⁶ », écrit le peintre divisionniste Giuseppe Cominetti dans *Les Deux Masques* en 1917. Les commentaires émis par la presse concernant les représentations auxquelles Farina prête son concours contiennent souvent l'idée qu'il faut toujours passer par un rigoureux apprentissage des techniques traditionnelles avant de pouvoir s'en détacher et s'en libérer. Au sujet du Grand Gala de Danses classique et rythmique donné au Casino de la Forêt du Touquet par la troupe de l'Opéra de Paris, que notre mime intègre en 1923, on lit dans *Comœdia* :

Le classicisme porte en soi, qu'on le veuille ou non, une somme de qualités, de connaissances, d'énergies qui sont précisément ce que les arts modernes ont voulu négliger pour permettre une accession plus rapide des artistes à la renommée [...]. Il faut pour être un « futuriste » digne d'attirer l'attention, avoir été un classique impeccable. Les seuls travaux d'avant-garde qui aient eu quelque influence ont été accomplis par des maîtres qui avaient commencé par connaître et pratiquer la tradition

1392 CFM (15), p. 80 : article paru le 24 juillet 1925.

1393 Farina n'a pas pu répondre à cette attente, à cause d'un précédent engagement.

1394 Angelo Beolco, dit Ruzzante, écrivain, dramaturge et acteur italien (c. 1500-1542).

1395 Rofa 150 : Alfred Mortier, *Un dramaturge populaire de la Renaissance italienne, Ruzzante (1502-1542)*, Paris, J. Peyronnet, 1925-1926.

1396 CFM (8), p. 17 : article intitulé « Parlons encore de la Pantomime ».

avec une conscience et une technique impeccables. Pour oublier, il faut avoir appris¹³⁹⁷ !

Durant l'été 1923, Farina participe aux Ballets humoristiques montés par la danseuse Tera Guinoh au Théâtre Michel. Il y donne en interlude ses *Chansons mimées* : ces ballets « constituent une sorte de revue composée de sketches, danses et pantomimes¹³⁹⁸ ». Dans sa collection, notre mime a conservé plusieurs photographies représentant la danseuse, ainsi qu'un numéro hors série de *L'Art et la Vie* qui lui est consacré, dans lequel J.-L. Plan tient ces propos :

Tera Guinoh peut incarner les êtres les plus disparates et demeurer malgré tout l'étoile du ballet classique. En outre, elle est adepte de la « rythmique », sans toutefois courir le risque de tomber dans la lourdeur, très souvent l'apanage de cette méthode par trop exclusive, lorsque cette dernière prétend ne rien devoir à l'école traditionnelle du ballet. L'art de Tera Guinoh est arrivé à cette plénitude en dépassant, précisément, le stade du ballet¹³⁹⁹.

Dans un petit texte écrit au sujet du mime Paul Legrand, Théodore de Banville, lui, va jusqu'à affirmer que « plus la comédie s'attache aux figures et aux costumes traditionnels, plus elle reste libre et plus elle peut oser¹⁴⁰⁰ ». Farina témoigne justement d'un attachement indéfectible à la figure de Pierrot : « afin de ne pas être infidèle à une tradition utile, j'ai tenu à reparaître, dans trois *Chansons mimées*, sous les traits du Pierrot Blanc et Noir¹⁴⁰¹ », écrit-il dans le texte de présentation des spectacles de sa troupe, lors de l'Exposition internationale des Arts décoratifs. Georges Wague, à l'inverse, estime que la pantomime devrait s'en détacher :

Avant la création du Cercle Funambulesque, et même pendant les premières années de son existence, on ne concevait pas la pantomime sans le personnage de Pierrot. Il suffit de jeter un coup d'œil sur le remarquable travail chronologique de Georges Frappier, et rien qu'à la lecture des titres, on remarque toujours la présence de Pierrot : *Pierrot pendu – Pierrot malade – La Fête de Pierrot – Pauvre Pierrot – Pierrot surpris – La Tentation de Pierrot – L'Héritage de Pierrot – Pierrot et son chat*, etc., etc. Toujours Pierrot, Pierrot. Puis une évolution se produit : le personnage de Pierrot devient plus rare, et nous sommes forcés de reconnaître qu'il tend à disparaître petit à petit ; il a été remplacé par les héros de la vie courante, de pays différents, soit fictifs, soit réels, personnages moins conventionnels, plus humains. Cette évolution marque bien, même dans le choix des personnages de la pantomime, le besoin qu'elle a, et qui

1397 CFM (14), p. 21 : article anonyme paru le 27 juillet 1923.

1398 CFM (14), p. 47 : billet-prospectus pour le spectacle en question.

1399 CFM (14), p. 47 : cahier hors série publié à Genève en mars 1920.

1400 CFM (1), p. 35 : texte imprimé non daté de provenance inconnue.

1401 CFM (15), p. 69 : programme des représentations des Funambules données en octobre 1925.

se manifeste dans le goût du public, de sortir des sentiers battus et de toutes ces vieilles erreurs conventionnelles. [...] Un des arguments sérieux qui plaident en faveur du personnage de Pierrot, c'est le maquillage de la figure en blanc, qui fait mieux ressortir les traits et les finesses du jeu de physionomie. Ceci était très vrai sous le règne de l'éclairage des scènes par le gaz, voire la lampe à huile et la chandelle, mais depuis que l'électricité, cette fée chère aux metteurs en scène, est venue bouleverser tout cet art, l'argument ne tient plus. [...] En tout cas, le personnage de Pierrot ne peut représenter qu'une fiction, un être irréel, qui tienne du conte ou de la fable. Ainsi, dans *L'Enfant Prodigue*, où tous les personnages sont de la famille de Pierrot, il s'explique et se justifie, car on ne présente pas une famille déterminée, mais la synthèse de la *famille*. De même, dans *Pierrot marie ses filles*, que vous venez de voir représenter tout à l'heure, le personnage de Pierrot représente le *père*, et non pas un père quelconque. [...] Dans les pantomimes marseillaises, Pierrot est toujours resté le protagoniste, sans aucune raison, d'ailleurs. Le rôle important se maquille la figure en blanc et s'appelle Pierrot. Il n'est plus Pierrot, il est un grand seigneur, un apache, un moine, un grand capitaine¹⁴⁰².

Selon lui, Pierrot pourrait donc représenter la synthèse du « père » en général, mais non celle du « seigneur », de « l'apache », du « moine » ou du « grand capitaine » ! Pourtant, les grandes typologies humaines que les livrets des pantomimes établissent sont bien physiques, psychologiques ou sociales, autant que professionnelles ou culturelles. Et la famille de *L'Enfant prodigue* n'est pas moins « déterminée » par le contexte d'une fiction que les personnages des autres pantomimes : un père se désole du départ de son fils, qui a fui la maison paternelle aux bras de sa bien-aimée ; puis au retour de son enfant, il pardonne à ce dernier, qui décide de s'engager dans l'armée. Si le personnage de Pierrot a perduré pendant un siècle, c'est qu'il « s'accommode de tous les rôles, s'accomplit dans toutes les vocations, s'illustre dans toutes les situations sans être spécifiquement lié à aucune¹⁴⁰³ ». Ainsi, Gustave Fréjaville réprovoque sur ce point l'argumentation des « modernes » :

Les mimes modernistes font à la pantomime classique plusieurs reproches. Elle se cantonne, disent-ils, dans un petit nombre de formules figées. Ses types, fixés par la tradition, ne peuvent se soustraire à des conventions tyranniques ; Pierrot, qui mène toujours le jeu, est un caractère invariable, comme ses frères aînés les masques italiens [...]. Les premiers de ces reproches tombent d'eux-mêmes au seul examen du riche répertoire de la pantomime française. La fixité des types n'est qu'une illusion. Sous des apparences immuables, combien de fois Pierrot a-t-il changé d'âme ? L'homme au blanc visage, c'est l'homme, tout simplement¹⁴⁰⁴.

Si Pierrot peut recevoir toutes les âmes, c'est bien parce qu'il est « l'homme en général »,

1402 CFM (9), p. 25 à 44 : Georges Wague, *La Pantomime moderne*, conférence prononcée le 19 janvier 1913 dans la salle de l'Université Populaire, Paris, Éditions de l'Université Populaire, 1913.

1403 Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Paris, Librairie Séguier, 1990, p. 13.

1404 Rofa 200 : Gustave Fréjaville, *Au Music-hall*, Paris, Éditions du Monde nouveau, 1923.

« l'homme nu », comme le dit Edmond Sée :

Il y a deux sortes de pantomimes : la pantomime classique, à laquelle demeure fidèle Séverin, avec l'éternel Pierrot, synthétisant « l'homme en général », l'homme sincère, simpliste, dépouillé, l'homme nu pourrait-on dire, et, nous exposant de bonne foi, cyniquement, ses instincts, ses désirs, ses ruses, ses tristesses nostalgiques. Et puis il y a la pantomime moderne, celle-là même que M. Cocteau¹⁴⁰⁵ remet en honneur, et où Pierrot cède la place à des personnages réalistes, ou fantaisistes, ou clownesques, ou cauchemardesques, un peu ; et qui autorise toutes les inventions, toutes les trouvailles de mise en scène, toutes les libertés. L'autre soir, au théâtre de l'Exposition, Farina nous a offert un spectacle où, précisément, il s'efforçait de concilier les deux genres, avec un rare éclectisme et d'une étonnante souplesse¹⁴⁰⁶ !

Pour ce journaliste, le critère de délimitation entre pantomime classique et pantomime moderne ne réside donc pas dans le jeu des mimes, ni dans leur conception de l'art du geste, mais dans leur choix de répertoire et dans l'esthétique de leur mise en scène. En 1912, Léon Uhl, qui fait partie de l'entourage proche de Farina, faisait déjà la même réponse à Georges Wague :

En relisant le numéro du *Music-Hall* paru en septembre dernier, je demeure perplexe devant les théories énoncées par Monsieur Georges Wague. D'après le créateur de *La Chair* il y aurait deux genres de pantomimes bien distinctes, l'école classique et l'école moderne. Que faut-il entendre par là ? *Qu'est-ce que la pantomime classique ? Qu'est-ce que la pantomime moderne ?* D'après moi l'unique différence doit être celle qui sépare le théâtre classique du théâtre romantique ou naturaliste ; autrement dit j'appellerai pantomimes classiques celles qui emploient les acteurs traditionnels de la « Commedia dell'Arte » : Pierrot, Arlequin, Colombine et Cassandre, et pantomimes modernes, toutes les autres pièces mimées dont les héros ne sont plus ces personnages conventionnels. Mais Monsieur Wague se place à un autre point de vue et alors je ne le comprends plus. Le mime moderne, le vrai mime, dit-il, cherche et réussit à exprimer des sentiments et des pensées intimes, alors que le mime classique se borne à figurer par son langage mimé chaque mot du vocabulaire. Pour dire « parlez bas » par exemple, il fera voltiger ses doigts sur sa bouche pour symboliser « parler », puis, se baissant à la hauteur d'un petit chien, il mimera « bas ». C'est ridicule, proclamez-vous, cher monsieur, et je suis pleinement de votre avis ; mais croyez-vous qu'un mime (qu'il soit classique ou moderne) se rendra grotesque à ce point par des gestes incohérents et surtout en mimant une phrase qui n'a pas sa raison d'être dans une pièce où, par destin, les acteurs ne parlent ni haut, ni bas ? Votre sincérité artistique vous a fait sortir des limites de la logique ; pour rendre palpable votre raisonnement vous avez voulu un exemple, vous l'avez mal choisi, avouez-le. Quel que soit le personnage qu'il incarne, le mime (qu'il s'appelle Deburau, Séverin, Farina ou Georges Wague) doit être appelé à exprimer des sentiments intimes et à transcrire par gestes des dialogues, c'est le but de la pantomime et c'est sa seule raison d'exister. [...] Regardez ces causeurs du salon mondain, regardez ces deux apaches projetant un « beau coup à faire », ou bien ces dames de la Halle s'engueulant

1405 Edmond Sée peut faire allusion à *Parade* (1917), au *Bœuf sur le toit* (1919), ou aux *Mariés de la tour Eiffel* (1921).

1406 CFM (15), p. 88 : article paru en octobre 1925 dans *Le Journal Littéraire*.

copieusement : le sentiment de chacune des paroles s'imprime sur le visage et se traduit par un geste qui fait partie d'un *idiome à la fois conventionnel et irraisonné* [...]. Eloignez-vous ; vous n'entendez plus les paroles et, cependant, vous comprenez toujours le sujet de la conversation, parce qu'il reste les mouvements, les regards, les contractions des muscles du visage ; parce que, *sans le savoir*, ceux que vous observez jouent une pantomime dont vous êtes le spectateur. C'est cette vision de l'existence qu'il faut porter au théâtre et, chaque fois qu'un mime perdra ce principe de vue, il sera dans l'erreur, sans qu'il puisse pour se défendre invoquer des raisons d'école. [...] Quand Séverin dans *Conscience* exprime : « passe-moi ton grim pant » en faisant le geste de monter à l'échelle, il se trompe ! Grim pant veut dire pantalon, rien du terme grimper ne reste dans la valeur du mot d'argot et c'est une faute de le mimer ainsi. [...] Par contre lorsque le même artiste, écoutant la montre qu'il vient de voler, cligne des yeux en suivant le tic-tac du mécanisme, je dis que c'est la seule façon de faire comprendre au public qu'elle marche. Une autre erreur, plus commune, est celle de l'artiste qui mime une phrase qu'il ne dirait pas en parlant, cette faute est celle de Thalès dans son mimodrame *L'Opium*. La femme du personnage qu'il représente vient de prendre le thé avec son amant. Thalès rentre et aperçoit les deux tasses. Un geste de stupéfaction et un mouvement de colère suffisaient ; Thalès alourdit son jeu en désignant les tasses et en comptant deux sur ses doigts. Un tout jeune comédien, René Rocher dans une pièce célèbre par son insuccès (je veux parler de *L'Enfant du Siècle*) a montré beaucoup plus d'habileté scénique dans la même situation. Il venait jusqu'à la table, regardait les tasses avec effroi, puis, doutant encore, en prenait une ; il comprenait alors, en la trouvant tiède, qu'elle venait de servir et s'écroulait en sanglotant sur une chaise. Malgré la jeunesse et l'inexpérience de l'acteur, cette trouvaille est celle d'un grand artiste. Et que pensez-vous, Monsieur Wague, de ce mime qui dit « je vais ouvrir cette porte » et qui va l'ouvrir au lieu d'accomplir simplement ce dernier geste ? Un mauvais plaisant me soutenait que vous aviez réédité cette erreur en jouant *La Chair*, je n'ai pas voulu le croire, cette hérésie me semblant trop grossière. [...] La vie avec ses désespoirs, ses luttes, ses élans, voilà la seule école, elle n'est ni classique, ni moderne, parce qu'elle est éternelle, elle seule forme les grands artistes¹⁴⁰⁷.

Dans l'article qu'il consacre à l'histoire de la pantomime, en 1920, Farina évoque la même idée : « Cassandra, Arlequin, Colombine, Pierrot, sont des types généraux ; ils personnifient des vices, des qualités ou des états passionnels de l'homme. En ce sens, il est permis de dire que la pantomime est un art *classique* par excellence¹⁴⁰⁸ ».

Pour montrer tout l'éventail des ressources de son art, notre mime puise dans les deux répertoires et déploie des esthétiques contrastées. C'est ce qui explique l'éclectisme de ses spectacles, qu'Edmond Sée relevait plus haut, et que tous les journalistes s'accordent à souligner, non seulement à propos de ses propres apparitions scéniques, mais aussi de celles de chaque membre de sa troupe :

Une danseuse russe¹⁴⁰⁹, il va de soi, est tour à tour chasseresse et paon sur des

1407 CFM (20), p. 97 : article paru dans *Arts et Sciences*. C'est l'auteur qui souligne.

1408 CFM (20), p. 3 : première partie de l'article de Farina, parue le 19 juillet 1920 dans *Comœdia*.

1409 Norka Rouskaya.

quelconques accompagnements, puis tout à coup, exécute sans crier gare, la *Danse des Sept voiles*, de la Salomé de Richard Strauss ! Et par-dessus, éclatent les aigres discordances du Jazz fellow Harmonica band qui commandent un gambillement général¹⁴¹⁰.

De cette double inspiration Farina fait un véritable apostolat :

Mon cher ami, vous savez le but que je me suis tracé, cela depuis de longues années, et après notre conversation au sujet d'une rénovation d'un Théâtre de Pantomime dans notre capitale qui n'a plus existé depuis la disparition de l'ancien boulevard du Temple et la démolition du fameux Théâtre des Funambules en 1862 ainsi que la grande perte pour cet Art des deux grands mimes Deburau. Je crois donc *fermement* à la réussite de cette entreprise nouvelle à notre époque. Songez mon cher Traversi à la base solide de ce dit théâtre en tant que répertoire classique et moderne, le premier variable à l'infini qui celui-là s'adresserait à la masse du peuple. À côté de pantomimes je reprendrai (et cela chaque jour) les anciennes farces de la « Commedia dell'Arte », cette palette merveilleuse, ainsi que les vieilles parades, les petites opérettes d'Hervé¹⁴¹¹ [*sic*] etc. etc.. Que pensez-vous de mon idée¹⁴¹² ?

Dans son *Paradoxe sur l'art du mime*, Farina prête d'ailleurs ces mots à Bathylle et Deburau :

Bathylle : Mais songe que ces gens fatigués, en vestons noirs ou jaquettes, commerçants, petits employés, ouvriers endimanchés, tous un peu abrutis par leurs préoccupations telluriques et une vie de plus en plus dure, qui se pressent au cinéma, veulent d'autres spectacles.

Deburau : Précisément, ils veulent les mêmes. On ne les leur donne pas toujours parce que les éditeurs ne voient pas toujours juste et qu'ils tâtonnent. Mais ce qui a le plus de succès, c'est précisément ce qui ressemble le plus au répertoire des Funambules. La foule française n'a pas tellement changé.

Bathylle : Voilà un beau paradoxe !

Deburau : Non, c'est absolument exact. Il lui faut du merveilleux, et de l'amour, honnête, persécuté, et finalement récompensé. L'héroïne des grands feuilletons filmés, qui passe à travers tant de catastrophes dans lesquelles pas un de ses cheveux en fin de compte n'a été seulement défrisé, n'est-elle pas l'éternelle Colombine qu'Arlequin poursuit et obtient inévitablement ? Il n'a plus son bel habit à losanges, mais, cow-boy, homme d'affaires américain ou policier amateur, son cœur n'est guère plus complexe. Des fées le contrarient ou l'aident, sous les aspects variés de la science moderne, que personne ici ne connaît que par de petits manuels primaires, et qu'on mythologise, bonne et mauvaise fée tour à tour, Morgane et Carabosse, ou Ariel et la Fée des Lilas¹⁴¹³. L'explosion finale, qui remplace les feux de Bengale de mes apothéoses, n'est même pas une nouveauté. Frédérick Lemaître figura, en 1815, dans une pantomime des Funambules qui s'appelait je crois *Le Faux moine*, ou *Les Faux monnayeurs* (tout était déjà faux dans ce genre), ou l'héroïne est séquestrée par les bandits dans une

1410 CFM (15), p. 88 : article anonyme paru en octobre 1925 dans *Le Journal littéraire*.

1411 Louis-Auguste-Florimond Ronger, dit Hervé, compositeur, dramaturge, acteur, chanteur et metteur en scène français (1825-1892). Il fut l'ami et le rival de Jacques Offenbach.

1412 CFM (10), p. 137 : double d'une lettre adressée le 21 avril 1920 à l'écrivain et dramaturge Camillo Antona-Traversi, que Farina a recopiée de sa main.

1413 Fée marraine de *La Belle au bois dormant* de Tchaïkovsky.

caverne que le comte Adolphe, précurseur d'Arsène Lupin et de Nick Carter¹⁴¹⁴, mine et fait exploser. Le salpêtre préserve miraculeusement le héros et sa dame, et réduit les méchants en bouillie. Quel beau sujet de film ! On voyage beaucoup, dans ce pays de rêve¹⁴¹⁵.

Lorsqu'il défend que la formule traditionnelle de son art peut encore émouvoir le public contemporain, Farina ne se trompe pas. Plusieurs commentaires de la presse en attestent. Le journaliste Edmond Sée lui accorde même sa préférence :

Mais tout de même, c'est quand Farina poudré à frimas, dolent, fantochard et nostalgiquement humain, ressuscite en chantant à la lune le bon Pierrot classique de l'autre pantomime, qu'il donne le mieux sa mesure et que nous le préférons¹⁴¹⁶ !

En se plaçant au-dessus des querelles d'école, Farina espère pouvoir d'autant mieux servir son art. Certes, il participe aux votes organisés par *Comœdia* pour décerner le titre de « Prince des mimes ». Mais à côté d'un article consacré à l'élection, il ironise ainsi : « Comme au temps de Bathylle et Pylade, rien n'a changé¹⁴¹⁷ ». Dans son ouvrage *Mimes et Pierrots*, Paul Hugounet évoque les conséquences de l'affrontement qui opposa ces deux mimes dans l'Antiquité :

Après avoir été applaudis sur le même théâtre, chacun se prétendit chef d'école, ce qui prouve combien la concorde est difficile entre gens de théâtre et donne de curieux antécédents aux démêlés Coquelin-Hading¹⁴¹⁸. [...] Rome se trouva partagée entre deux courants. D'un côté les Pyladii, de l'autre les Bathyllii. Ces derniers, plus nombreux, l'emportèrent, réclamant et la fermeture du théâtre qu'avait ouvert Pylade en concurrence de celui de Bathylle, et l'exil du directeur¹⁴¹⁹.

1414 Détective de fiction apparu dans la littérature américaine. Sur son adaptation à l'écran, citons Michel Serceau : « Un premier film, anonyme, intitulé *Un émule de Nick Carter*, est signalé en 1906. Le premier fascicule venait d'arriver en France. En 1908, la firme française Éclair décide de porter à l'écran les aventures de ce personnage. Deux films vont naître : *Nick Carter, le roi des détectives* et *Le revenant* (Victorin Jasset, 1908). Le personnage avait déjà une vingtaine d'années d'existence. Le cinéma français était néanmoins en avance sur le cinéma américain. Cet exemple illustre le rôle qu'a joué le cinéma européen. D'autant plus que Victorin Jasset, scénariste en même temps que réalisateur, n'a pas été un simple adaptateur. L'homme au chapeau de cow-boy et au veston des fascicules, "qui succédait aux variantes de Buffalo Bill", devenant un homme aux cheveux gominés, plaqués à l'arrière, vêtu d'un smoking, Victorin Jasset a fait plus qu'acclimater le personnage ; il l'a transformé, il a contribué à créer un type ». Michel Serceau, *Le mythe, le miroir et le divan : pour lire le cinéma*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 172, citant Stefano Benvenuti et Gianni Rizzoni, *Le roman criminel*, Arnaldo Mondadori, 1979, L'Atalante, 1982.

1415 CFM (19), p. 125 à 139 : manuscrit autographe de J. Hilly non daté, co-signé par Farina.

1416 CFM (15), p. 88 : article paru en octobre 1925 dans *Le Journal Littéraire*.

1417 CFM (9), p. 1.

1418 Benoît-Constant Coquelin, dit Coquelin aîné (1841-1909), créateur du rôle de Cyrano de Bergerac, partit en tournée en Amérique avec l'actrice française Jane Hading (1859-1940), mais nous n'avons pas trouvé d'information précise sur l'origine de leur discorde.

1419 Rofa 203 : Paul Hugounet, *Mimes et Pierrots, notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Fischbacher, 1889.

Après avoir opposé ses propres arguments à ceux de Georges Wague dans l'article mentionné plus haut, Léon Uhl vante ainsi l'attitude de son ami Farina :

Tandis que j'écris ces lignes, je revois la façon avec laquelle Farina qui est pour moi le Mime avec un grand M, joue *La Glu* de Jean Richepin. [...] Le spectateur le plus sceptique ne peut retenir ses larmes quand le grand artiste par son attitude, très simple je vous assure, exprime le vers : «T'es-tu fait mal, ma¹⁴²⁰ pauvre enfant ? » Et cependant Farina [...] ne s'érige pas en chef d'école ; il n'a pas le temps de s'arrêter à ces petits détails ; il n'a qu'un but, arriver à la perfection qu'il n'atteint jamais, d'après lui : c'est la seule tâche qui doit séduire un artiste¹⁴²¹.

En 1917, le peintre Giuseppe Cominetti appelle de ses vœux une « union des forces » de tous les mimes :

Pour la pantomime dramatique, si je connais moins d'auteurs [...] j'en sais toutefois un petit nombre de remarquablement consciencieux et qui firent preuve de talent notoire dans leurs interprétations. Séverin, Jacquinet, Farina, dans le champ plus synthétique ; Thalès, Paul Franck, Georges Wague, dans un ordre d'idées plus conventionnel. Mais au lieu de se perdre à lutter pour le seul triomphe de leur méthode personnelle, je voudrais les voir délaisser enfin les deux routes où ils se cantonnent pour n'en suivre qu'une : celle du Beau. Il suffirait qu'ils ouvrirent un peu les yeux, presque tous étant devenus impresarii à leur tour ; qu'ils fassent taire les petites rivalités, unis enfin pour le succès de la bonne cause¹⁴²².

Le pari semble loin d'être gagné. En réponse à son article, il reçoit cette lettre de Georges Wague :

Monsieur, j'ai lu avec beaucoup d'intérêt votre travail sur la pantomime et je trouve que vous avez tout à fait raison surtout quand vous préconisez de grouper tous les efforts au lieu de les laisser se perdre dans des tentatives personnelles. Je veux cependant relever une chose qui est certainement de votre part une erreur involontaire. C'est quand vous me classez parmi les mimes conventionnels avec Séverin et Jacquinet. Or j'ai passé 35 ans à défendre les idées contraires soit en conférences, soit en articles et en pratique. Veuillez agréer l'assurance de mes sentiments respectueux¹⁴²³.

1420 Farina a corrigé "mon".

1421 CFM (20), p. 97 : article paru en 1912 dans *Arts et Sciences*.

1422 CFM (8), p. 17 : article intitulé "Parlons encore de la Pantomime" paru dans *Les Deux Masques*.

1423 CFM (8), p. 17 : carte postale de Georges Wague adressée à Giuseppe Cominetti le 15 décembre 1917.

La mimésis au cœur de tous les arts

En 1920, Farina obtient le rôle principal dans *L'Antre des Gnomes*, légende fantastique en un tableau de Georges Casella chorégraphiée par Robert Quinault. Cette « histoire hoffmannesque » met en scène une fée qui habite dans une grotte enchantée et transforme en gnomes les malheureux voyageurs s'étant aventurés dans son refuge, attirés par sa beauté. Farina incarne l'un de ces voyageurs et le public assiste à sa transformation. Pour ce spectacle, le compositeur Gabriel Grovlez¹⁴²⁴ a choisi d'orchestrer quatre *Préludes* pour piano de Claude Debussy : *Ondine*, *Général Lavine – excentric*, *La Danse de Puck*, et *Minstrels*. Dans sa collection, à côté des coupures de presse commentant les représentations qui ont lieu à l'Olympia, notre mime a conservé la fin d'un article écrit par le musicologue André Cœuroy¹⁴²⁵. Cet article est consacré au registre du fantastique dans la musique de Debussy. Il a sans doute relevé l'attention de Farina pour cette thématique précise, puisque la musique de *L'Antre des Gnomes* était destinée à renforcer l'atmosphère proprement fantastique du spectacle, qui rappelait à certains « les ballets de Jean Lorrain par son côté romantico-hoffmannesque¹⁴²⁶ ». Mais à la relecture, cet article se dote d'un second intérêt, bien moins circonstanciel. Le texte d'André Cœuroy n'a aucun rapport explicite avec la pantomime ; et pourtant, si l'on songe aux débats qui se cristallisent autour de l'art du geste, il résonne comme une métaphore filée :

La musique *ne vise alors qu'à la suggestion pure. Elle y réussit parce qu'elle ne veut rien décrire, rien imiter* et parce que brille, au cœur du musicien, un rayon menu de crédulité naïve et inconsciente au fantastique qu'il évoque. *C'est pour avoir manqué de cette simplicité d'âme que Glazounov¹⁴²⁷ est retombé dans la convention frelatée* quand il a voulu, en sa symphonie à programme *Au Moyen-Âge*, dépeindre un vieux château où logent deux amants et un macabre ménétrier qui n'est autre que la Mort en mascarade romantique. C'est aussi pour avoir manqué de cette foi naïve que nos musiciens de la dernière génération ont commis l'erreur de croire qu'ils pouvaient

1424 Compositeur et chef d'orchestre français (1879-1944). Après avoir étudié au Conservatoire national de musique sous la direction de Gabriel Fauré, Grovlez a enseigné de nombreuses années à la Schola Cantorum de Paris.

1425 Jean Belime, dit André Cœuroy, musicologue et critique français spécialiste du romantisme (1891-1976). Il fut longtemps rédacteur en chef de *La Revue musicale* qu'il avait fondée en 1920 avec Henry Prunières. De 1929 à 1939, il dirigea la section musicale de la Société des Nations. Il enseigna à l'Université de Harvard. Notons qu'il a traduit de l'allemand un ouvrage de Heinrich Strobel consacré à Debussy.

1426 CFM (10), p. 17 : article anonyme paru le 5 juillet 1920 dans *L'Éclair*.

1427 Alexandre Glazounov, compositeur que l'on peut considérer comme le dernier des romantiques russes (1865-1936).

« faire du fantastique » par un simple effort de volonté et par d'habiles agencements de sons. [...] Seul, Debussy a compris et traduit le fantastique, parce qu'il exprimait là un aspect réel et profond de son tempérament. Dès les premières notes de *Pelléas*, le motif de la forêt *rend sensible* le frigus opacum et l'horreur taciturne des frondaisons désertes. [...] Tantôt il semble que la voûte sourdement résonne ; tantôt des bruits lointains, comme de cloches feutrées, *évoquent* l'épaisseur des murailles où verdit le salpêtre. Longtemps Debussy travailla au *Diable dans le beffroi* et à *La Chute de la Maison Usher* ; et peut-être, sur ce dernier conte, eût-il écrit son chef-d'œuvre. Poë a réalisé ce prodige d'accumuler les plus grossiers subterfuges du romantisme et de rester vivant et prenant et vrai : *au lieu de prononcer les mots de l'horreur, par lesquels les romantiques croyaient avoir assez fait pour être horribles, il a su, sans les prononcer, les imposer à l'esprit par le choix des détails évocateurs* et la marche pressée des événements. Pour ce conte génial, la musique de Debussy était celle qu'il eût fallu, la moins romantique qu'on pût rêver, *celle qui dédaigna toujours de saisir directement la partie saillante des phénomènes et de la développer en l'amplifiant, celle qui détesta les grands gestes et les grands cris et qui, avec un soin aigu, multiplia les touches fugaces et la foule des impressions connexes qu'elle rassemblait avec l'art le plus secret*¹⁴²⁸.

Tout l'art du mime vise à cette « *suggestion pure* ». Dans *Comœdia* en mars 1920, Edmond Sée qualifie la pantomime d'un « art avant tout évocateur¹⁴²⁹ ». Si Farina admire tant Charlie Chaplin, c'est parce que « tout dans son jeu sobre et dans la variété de ses regards tend à suggérer¹⁴³⁰ ». Pour Edmond Sée, à nouveau, Séverin « ne traduit pas, il évoque¹⁴³¹ ». Car pour un mime, la question cruciale est de réussir à ne pas tomber dans l'écueil d'explicitement un sentiment par une expression trop directement significative, ou par un geste trop illustratif. Il « *ne veut rien décrire* » : « art synthétique d'abord, étant privé de l'instrument de l'analyse, l'expression des idées précises lui est interdite¹⁴³² ». À l'époque du Cercle Funambulesque, Paul Margueritte manifestait l'ambition de « jeter à l'eau tous les gestes rondouillards, tous les gestes qui *racontent*, et ne garder que les gestes de sentiments, les gestes de passion¹⁴³³ ». Dans son allocution sur le cirque, enfin, Edmond Heuzé, dont on sait les longues journées passées aux côtés de Farina, à débattre sur « les traditions et la vie », « l'art et la nature », la « volonté et [l']instinct », mentionne « la règle : “suggérer, non dire¹⁴³⁴” ». Pour appliquer cette règle, les mimes doivent éviter une gestuelle trop codifiée. Selon André Cœuroy, si

1428 CFM (10), p. 21-22 : article non daté, de provenance inconnue. C'est nous qui soulignons.

1429 CFM (17), p. [37] : article paru le 2 mars 1920.

1430 CFM (19), p. 96 : article de Jean-Pierre Liausu rapportant les propos de Farina, paru le 2 octobre 1926 dans *Le Plaisir de vivre*.

1431 CFM (17), p. [37] : article paru le 2 mars 1920 dans *Comœdia*.

1432 CFM (20), p. 3 : première partie de l'article de Farina, parue le 19 juillet 1920 dans *Comœdia*.

1433 Edmond de Goncourt, mardi 17 avril 1888, dans *Journal, Mémoires de la vie littéraire 1887-1896*, Tome III, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 115, cité par Ariane Martinez, *La pantomime, théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 129-130.

1434 CFM (13), p. 134 à 139 : manuscrit autographe [de Léon Baranger] rapportant le discours d'Heuzé, en partie reproduit p. 163.

Glaznouof est « *retombé dans la convention frelatée* », « *c'est pour avoir manqué de [...] simplicité d'âme* ». Pour Farina, les mimes aussi tombent dans la convention lorsqu'ils oublient de se restreindre à l'expression des sentiments généraux de l'âme humaine : ils doivent accepter que leur art est « limité », qu'il est « impropre au fait », et se borner à « l'expression des sentiments les plus généraux, ceux qui sont de nature à toucher le plus directement la foule¹⁴³⁵ ». Car « quand il ne reproduit pas les accidents de la vie, quand il s'astreint à la simplification », alors seulement, « le geste ne raconte plus, il suggère, et sa signification est multiple, infinie¹⁴³⁶ ». C'est cette considération qui pousse Séverin à « se démarquer de l'enseignement de son maître Louis Rouffe : les “gestes-mots” de ce dernier [...] doivent être remplacés par des attitudes vraies, simples, universelles qui reflètent le plus profond de l'âme¹⁴³⁷ » et qui, seules, permettent un « jeu [...] suggestif et évocateur¹⁴³⁸ ». Pour illustrer la puissance d'évocation du compositeur, André Cœuroy se lance dans une longue description de tout ce que Debussy, sans le montrer, « *rend sensible* » : « le frigus opacum et l'horreur taciturne des frondaisons désertes [...], l'épaisseur des murailles où verdit le salpêtre »... On se souvient de la chanteuse espagnole Raquel Meller, grande mime selon André Antoine, Aurélien Lugné-Poë et Colette¹⁴³⁹, et dont ils admirent tous trois le pouvoir suggestif de la mimique et des gestes : « L'évocation est telle que dans cette salle parisienne, j'ai respiré la senteur amère des buis du Jardin de Jeanne la Folle¹⁴⁴⁰ ». Le grand mime sera celui qui « *sans les prononcer* », c'est-à-dire, dans son cas, sans les traduire directement par « gestes-mots », saura « *imposer à l'esprit* » les sentiments qu'il cherche à exprimer, « *par le choix des détails évocateurs* ». Pour André Cœuroy, la musique de Debussy « *dédaigna toujours de saisir directement la partie saillante des phénomènes et de la développer en l'amplifiant* ». Farina admire aussi Chaplin parce qu'il « ne vise pas la représentation des apparences¹⁴⁴¹ ». Le mime veut « extérioriser l'être intime¹⁴⁴² » : son geste ne peut être « la

1435 CFM (19), p. 99 : article de Jean-Pierre Liausu intitulé « La Pantomime n'est pas un art mineur. Une heure avec le mime Farina », paru le 2 octobre 1926 dans *Le Plaisir de Vivre*.

1436 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 103, citant Alfred Vallette, « Pelléas et Mélisande [Debussy !] et la critique officielle », dans *Mercure de France*, juillet 1893, p. 240.

1437 Frédérique Lansac, « 'Chand d'habits ! De 1832 à 1922, une pantomime spectrale ? », dans *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors texte*, ouvrage collectif paru sous la direction d'Arnaud Rykner, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 59.

1438 *Ibid.*

1439 Cf. supra p. 185.

1440 CFM (10), p. 112 : petit fascicule reproduisant diverses coupures de presse concernant Raquel Meller. La citation provient d'un article d'André Antoine.

1441 CFM (19), p. 96 : article de Jean-Pierre Liausu rapportant les propos de Farina, paru le 2 octobre 1926 dans *Le Plaisir de vivre*.

1442 CFM (9), p. 25 à 44 : Georges Wague, *La Pantomime moderne*, conférence prononcée le 19 janvier 1913 dans la salle de l'Université Populaire, Paris, Éditions de l'Université Populaire, 1913.

simple exagération du mouvement qui souligne d'ordinaire les mots¹⁴⁴³ ». Et la « mise en mots » elle-même peut être considérée comme cette « partie saillante des phénomènes », puisque le langage transforme l'impression en expression. En voulant « traduire seulement mais scrupuleusement des sentiments », au lieu de « traduire des mots¹⁴⁴⁴ », le mime tente de puiser à la source de ses émotions, pour donner à voir sa « pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique¹⁴⁴⁵ ». Enfin, dans une description consacrée à l'apparition scénique de Farina dans le rôle du spectre du Marchand d'habits de Catulle Mendès¹⁴⁴⁶, à l'Olympia en 1920, Frédérique Lansac donne un bel écho aux « touches fugaces » et à « la foule des impressions connexes » que contient la musique Debussy :

Le mime Farina qui interprète le spectre exploite à fond les potentialités de celui-ci, comme le suggèrent les illustrations de l'époque¹⁴⁴⁷. Un critique, Marc Henry, écrit alors à son propos dans *L'Aurore nouvelle*, qu'il est une « image sans épaisseur », un « fantôme sans corps qui traîne sur lui l'horreur de la décomposition ». Un tel corps et un tel visage, dont les contours sont brouillés, oscillent ainsi entre absence et présence, produisant dans l'esprit du spectateur une image d'autant plus prégnante qu'elle semble une projection inconsciente de ses propres angoisses. Du geste-mot palliant l'absence de discours, on est ainsi passé au corps-écran, dans le sens où l'écran, pour reprendre les termes de S. Lojkine, est ce qui « occulte l'innommable et le désigne quand même, indirectement, en suggérant par l'image ce qu'il y a derrière ». Du discours corporel des premiers Pierrots, le spectre du Marchand d'habits a aidé la pantomime à se transformer en une sous-conversation gestuelle nourrie de « mouvements indéfinissables, qui glissent rapidement aux limites de notre conscience¹⁴⁴⁸ ».

Pour Stéphane Mallarmé, le jeu du mime Paul Margueritte¹⁴⁴⁹ « se borne à *une allusion perpétuelle sans briser la glace* : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction¹⁴⁵⁰ ». C'est bien cet art de la suggestion qui séduit l'écrivain. Si le mime était trop illustratif, la magie cesserait d'opérer.

Dans d'autres textes de la collection de Farina, la même réflexion se trouve appliquée à la danse. Dans l'ouvrage sur la pantomime que Léon Baranger devait écrire pour

1443 CFM (2), p. 210 : article anonyme paru le 8 septembre 1907 dans *Le Journal*.

1444 CFM (4), p. 137 : article de Pierre Souvestre et Marcel Allain rapportant les propos de Georges Wague, paru le 1er avril 1909 dans *Comœdia illustré*.

1445 Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein, p. 59, cité par Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 47.

1446 Pantomime *'Chand d'habits* créée en 1896 au Théâtre Salon, ancêtre du Grand-Guignol. Cf. supra p. 97-98 et 157-158.

1447 L'auteur fait allusion à un dessin de J. Hilly : Collection Farina iconographie 9.

1448 Frédérique Lansac, *op. cit.*, p. 60, citant Stéphane Lojkine, *L'Écran de la représentation. Littérature et peinture du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 48, et Nathalie Sarraute, préface de *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 1153.

1449 Dans *Pierrot assassin de sa femme* (1882).

1450 Stéphane Mallarmé, *Mimique*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 310.

Farina et dont nous ne possédons qu'un plan préparatoire, il était question d'« insister d'une façon absolue sur l'erreur d'*illustrer* la musique¹⁴⁵¹ », et sur « l'utilité au contraire de la traduire non pas d'une façon anecdotique en marge de son exécution, mais en exprimant les sentiments profonds qu'elle peut inspirer¹⁴⁵² ». Dans le deuxième numéro d'un feuillet périodique de chorégraphie compilé par Carlo Zappia, paru le 25 avril 1925 et consacré à la danseuse canadienne Maud Allan, on lit ces mots :

Maud Allan fait mieux que d'évoquer : elle suggère ; elle nous ouvre des portes sur le rêve intérieur comme sur le drame extérieur, une simple pose de son corps souple suffit à nous ouvrir des horizons infinis. C'est l'art de la beauté absolue. [...] Elle ne fait rien de conventionnel : nul pas connu, consacré par des siècles ; tout est laissé à l'inspiration la plus élevée et la plus sûre, et c'est ce qui lui donne ce naturel et cette grâce ; c'est surtout ce qui lui permet d'incarner des idées et de n'être pas seulement une admirable virtuose d'agilité et de souplesse¹⁴⁵³.

Pour la danseuse Jeanne Ronsay¹⁴⁵⁴, toute la difficulté de son art est encore de « chercher à évoquer, à émouvoir sans rien raconter et sans rien représenter¹⁴⁵⁵ ». Cette considération s'applique encore à la peinture. Dans le fascicule présentant l'exposition de Constantin Ganesco – peintre avec lequel notre mime a quelques échanges au cours de sa carrière – du 23 janvier au 8 février 1925 à la Galerie Devambez, Louis Vauxcelles¹⁴⁵⁶ présente l'artiste en ces termes :

Ganesco ne précise pas, il suggère ; ses personnages n'offrent pas de contours arrêtés qui les déterminent, de physionomies qui les spécifient ; leurs tons possèdent la diaphanéité, le velouté de l'aile du papillon, la diaprure de l'oiseau des Îles, l'irisation des coquillages marins. Miracle d'un art qui effleure, glisse, caresse¹⁴⁵⁷.

La documentation de Farina lui permet donc de rattacher à son art les réflexions émises au sujet d'autres pratiques artistiques. En établissant ces passerelles, il nous montre que le mime touche au cœur de questions essentielles qui se posent pour toutes les formes de créations. Ainsi, sa collection révèle combien la *mimèsis* est au centre de toute problématique artistique,

1451 Une note entre parenthèses nous indique que Léon Baranger attribuait notamment cette erreur à la fameuse danseuse Isadora Duncan !

1452 CFM 370 (13), p. 140 à 155 : tapuscrit de Léon Baranger.

1453 CFM (15), p. 171.

1454 Danseuse née en 1890, dont les débuts furent fortement influencés par Isadora Duncan. Elle se spécialisa un temps dans le genre exotique, mais s'inspira aussi beaucoup des danses de la Grèce antique.

1455 Rofa 237 : recueil de différents textes sur la danse reliés ensemble par Farina, parmi lesquels l'extrait d'un texte de Jeanne Ronsay intitulé *La Danse, art moderne*, daté de 1921 (provenance inconnue).

1456 Critique d'art français qui donna leur nom au fauvisme puis au cubisme, surtout connu pour sa vigoureuse opposition aux différents courants d'avant-garde (1870-1945).

1457 CFM (15), p. 195.

et pourquoi la pantomime en est la pratique emblématique. Dans une lettre adressée à Farina en 1919, le peintre Maurice Asselin a cette formule heureuse : « J'espère vous voir un de ces jours avec Heuzé et dans quelques temps si vous voulez nous essaierons de *mimer le mime* sur la toile¹⁴⁵⁸ »... « Tout artiste créateur est un mime spécialisé¹⁴⁵⁹ », conclut Jean d'Udine. Pour certains, l'art mimique fait plus que pointer des questions essentielles, il y apporte même une réponse : « La Musique, la Peinture trouvent dans la Mimique, l'Absolu, recherche angoissante de tous les arts¹⁴⁶⁰ », s'enthousiasme le peintre Émilie Charmy. Dans l'œil du poète, la pantomime est presque un fantôme : « le poète rêve d'extérioriser tout la poésie des choses, en se dégageant de la chaîne du verbe. À quoi bon le verbe ? Un rayon de lune sur un coin de lac italien a-t-il besoin de se dire ? [...] Et la pantomime naît dans le désir du poète¹⁴⁶¹ ». Selon Stéphane Mallarmé, l'art mimique est bien « le genre situé plus près des principes qu'aucun¹⁴⁶² ». Sorte de degré zéro de la représentation, le travail du mime confère même à ce dernier le statut d'un artiste protéiforme qui peut, tour à tour, se faire sculpteur, peintre ou musicien : « Cher Monsieur Farina – et cher collègue – car vous êtes vous aussi sculpteur – et sculpteur émouvant¹⁴⁶³ », écrit Constantin Ganesco. « À celui qui sculpte dans sa chair avec son esprit-marteau, au mime Farina¹⁴⁶⁴ », inscrit La Garrigues en dédicace d'un portrait. Dans sa biographie de Charlie Chaplin, le réalisateur Louis Delluc¹⁴⁶⁵ – avec qui notre mime échangea une importante correspondance – exprime ainsi son admiration pour Charlot :

On a beaucoup parlé du masque de Charlie Chaplin. On s'est plu à l'apparenter aux meilleurs visages des stylistes japonais et d'aucuns se plaisent à évoquer pour lui telles expressions somptueusement savantes de Vélasquez, telles figures dépouillées et hardies d'Albert Dürer, ou telles précises esquisses des primitifs flamands. Ce n'est jamais absurde... car ce qui nous frappe dans les plus récentes présentations de ce masque, c'est son aspect nettement pictural. Ô peinture animée, te voilà près de ta réalisation. [...] Charlie n'est pas « l'homme qui a perdu son peintre¹⁴⁶⁶ ». Il est son peintre propre. Il est l'œuvre et l'auteur à la fois. Il fait cette chose qui n'est possible qu'au cinéma... c'est à dire : peindre, modeler, sculpter à même sa propre chair et son

1458 CFM (19), p. 7.

1459 Pseudonyme d'Albert Cozanet, avocat, critique d'art, musicologue, compositeur et poète ayant notamment étudié les rapports entre la couleur et le son (1870-1938). CFM (15), p. 176-177.

1460 CFM (8), p. 114 : lettre d'Émilie Charmy adressée à J. F. Spoden le 1er février 1919.

1461 CFM (17), p. [33-34] : article d'Alfred Gagnon non daté, de provenance inconnue.

1462 Stéphane Mallarmé, *Mimique*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 310.

1463 CFM (13), p. 185 : carte pneumatique non datée.

1464 CFM (6), p. 86 : photographie anonyme représentant un dessin signé Lupar représentant La Guarrigues, daté de 1913.

1465 Réalisateur, scénariste et critique français (1890-1924).

1466 Louis Delluc fait allusion à une nouvelle Paul Bourget intitulée *La Dame qui a perdu son peintre* (Paris, Plon-Nourrit et Cie, [1910]).

visage, une transposition d'art. [...] C'est pourquoi, au point de vue de l'image animée cet homme est le premier créateur complet, et en attendant mieux, le seul¹⁴⁶⁷.

Après avoir assisté à une représentation de ses *Chansons mimées*, André Geiger félicite Farina en ces termes : « Cher ami, merci pour les belles impressions d'Art de La Lune Rousse¹⁴⁶⁸. C'est une “symphonie humaine”¹⁴⁶⁹ que joue votre visage¹⁴⁷⁰ ». Lorsque nous avons évoqué la danseuse Maud Allan, nous avons montré que les critiques étaient nombreux à lui reconnaître un vrai talent de mime¹⁴⁷¹. Or ils insistent aussi sur l'alliance des arts qu'elle réussit à concrétiser durant ses spectacles :

Aucune artiste ne nous avait encore donné une représentation si vive de la poésie et de la sculpture. (*The Review*, New York City)

Elle nous donne l'esprit de la musique, de la peinture et de la poésie. (*The Sunday Times*, Johannesburg South Africa)

Chacun de ses doigts danse ; tout devient mouvement et rythme ; un poème en action¹⁴⁷². (*The Daily Mail*, London)

Son corps devient une musique – visible, poésie vivante du son, traduite en mouvement¹⁴⁷³. (*The Los Angeles Examiner*)

Ainsi les mimes conçoivent-ils toujours leur métier comme un art dont la particularité est justement – ultime paradoxe – de pouvoir être appliqué à d'autres arts. À la fin de sa conférence sur la Pantomime moderne, Georges Wague appelle de ses vœux la tenue d'une nouvelle séance, dédiée cette fois aux « à-côtés de la pantomime », à “son application aux arts en général¹⁴⁷⁴ ». Dans l'ouvrage que Léon Baranger devait écrire pour Farina, il était question d'aborder « la liaison entre [l]es trois voies » que sont « la pantomime proprement dite », « le ciné » et « le théâtre », et de « signaler qu'il n'y a pas d'incompatibilité entre la pantomime et ses applications¹⁴⁷⁵ ». Et lorsqu'il posait ses conditions pour le concours de mimes que *Comœdia* voulait organiser en 1911¹⁴⁷⁶, Séverin demandait un jury « composé de poètes, de

1467 Rofa 305 (1) : Louis Delluc, Charlie Chaplin, Paris, Maurice de Brunoff, 1921.

1468 Nom du cabaret dans lequel Farina s'est produit.

1469 André Geiger fait allusion au titre de la sculpture de Serge Yourievitch réalisée d'après les poses de Farina, mais la comparaison est bien révélatrice.

1470 CFM (11), p. 50 : carte-lettre non datée.

1471 Cf. supra p. 262.

1472 « Every finger dances ; everything becomes movement and rhythm ; a poem in action ».

1473 « Miss Allan's body becomes music – visible, living poetry of sound, translated into motion ».

1474 CFM (9), p. 25 à 44 : Georges Wague, *La Pantomime moderne*, conférence prononcée le 19 janvier 1913 dans la salle de l'Université Populaire, Paris, Éditions de l'Université Populaire, 1913.

1475 CFM (13), p. 140 à 155 : tapuscrit de Léon Baranger daté du 7 juin 1923.

1476 Cf. supra p. 255-257.

peintres, de littérateurs, de sculpteurs, de musiciens, d'acteurs¹⁴⁷⁷ ».

À cette époque, rappelons combien la *mimèsis* se trouvait d'ailleurs « mise à la question, travaillée de l'intérieur, autant dans le domaine pictural que dans le domaine scénique¹⁴⁷⁸ » :

En France, le mouvement cubiste ouvre la voie à la haine de l'imitation exacte. Dès 1912, Albert Gleizes et Jean Metzinger affirment que « La seule erreur possible en art c'est l'imitation », avant de préciser que, depuis Cézanne, « la peinture n'est pas – ou n'est plus – l'art d'imiter un objet par des lignes et des couleurs, mais de donner une conscience plastique à notre instinct ». Les cubistes ne contestent pas tant la *mimèsis* elle-même que l'acception réductrice revêtue par cette notion au cours de l'histoire. C'est bien l'imitation exacte qui est rejetée, et plus particulièrement l'imitation réaliste, stigmatisée sous la métaphore de la photographie, perçue comme l'anti-art par excellence, en ce qu'elle reproduit le réel sans le transformer. Les hommes de théâtre se saisissent bientôt de l'argumentation des peintres. Jean Cocteau l'affirme au moment de *Parade*¹⁴⁷⁹ : « Il n'y a pas, comme on croit, un seul réalisme qui consiste à photographier. Si c'est ça le réalisme, un Kodak suffit ». [...] Gordon Craig se plaint ainsi des acteurs qui « enregistre[nt] la vie à la manière d'un appareil photographique », et qui cherchent à en donner « un cliché », car c'est faire œuvre « d'imitateur et non d'artiste ». [...] S'ils ne rejettent pas la *mimèsis* comme fondement de leur art, les hommes de théâtre réclament néanmoins le droit à une imitation subjective, où l'œuvre appellerait un nouveau regard sur le réel. Les artistes deviennent de grands « déformateurs » voués à montrer les objets « non comme on les voit, mais comme on se les représente ». Ce qui se joue à ce moment-là, c'est la popularisation dans tous les milieux artistiques d'une « pensée tout à fait inouïe de la *mimèsis* », dont Philippe Lacoue-Labarthe a montré qu'elle prenait racine dès le XVIII^e siècle avec Diderot, se développant ensuite pour arriver à son apogée chez Nietzsche. Cette *mimèsis* artistique productrice (et non plus seulement reproductrice), active (et non plus seulement passive) se donne pour but de perfectionner ce que la nature ne peut accomplir. Elle procède en outre à une conversion du *pathos* en *ethos*, et repose sur le paradoxe suivant : « Plus j'imité, donc, plus c'est moi-même, de moi-même que je construis. La *mimèsis* authentique est l'intériorisation du modèle, c'est-à-dire une reconstruction »¹⁴⁸⁰.

C'est bien cette conception de la *mimèsis* que Farina défend lui aussi :

On s'est moqué de Gémier faisant traverser une scène à ses élèves, un seau à la main. Pourquoi ? Il les menait à la recherche du style, du style qui est l'art de la

1477 CFM (9), p. 5 à 7 : article de Montrachet paru le 27 février 1911 dans *Comœdia*.

1478 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 178.

1479 Ballet en un acte de Léonide Massine sur une musique d'Erik Satie, adapté d'un poème de Jean Cocteau et dont Pablo Picasso a réalisé les décors et les costumes. Il fut créé par la troupe des Ballets russes le 18 mai 1917 au Théâtre du Châtelet.

1480 Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 178-179, citant respectivement Albert Gleizes et Jean Metzinger, *Du « cubisme »*, Saint-Vincent-sur-Jabron, Éditions Présence / Henri Viaud, 1908, p. 40-41, Jean Cocteau, *Carnets de Rome concernant Parade*, Fonds Kochno, Bibliothèque de l'Opéra de Paris, dans Aschengreen, *Jean Cocteau and the Dance*, Copenhague, Gyldendal, 1986, p. 220, Edward Gordon Craig, « L'Acteur et la surmarionnette (1907) », *De l'Art au théâtre*, Paris, Circé, 1999, p. 85, Paul Claudel, *Mes Idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 75, P. Albert-Birot, « Dialogue nunique », août-septembre-octobre 1916, dans *Sic n* °8-9-10, non paginé, Guillaume Apollinaire, « Le futurisme », dans *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, 1991, p. 488, et Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Imitation des Modernes, Typographies II*, Paris, Éditions Galilée, 1986, p. 102.

transposition, de cet art complexe qui fait qu'un authentique garçon de café, même immobile, placé sur une scène, nous donnera l'impression d'un mauvais acteur tandis que sa copie stylisée sera plus vraie que la réalité¹⁴⁸¹.

Sauvegarder un patrimoine

Nous avons vu pourquoi Farina défendait si ardemment la tradition : « non pour la copier servilement ou se formaliser d'après elle¹⁴⁸² », mais pour en exploiter les ressources, et y puiser une partie de son inspiration. De la notion de tradition, on glisse naturellement à celle d'héritage. Mais avant de songer à la collection de notre mime, gardienne du patrimoine dont il se fait le dépositaire, il faut comprendre que ce lien si particulier au passé provient d'abord de la formation qu'il a reçue. La pantomime est un art en péril, menacé de disparition, et chaque élève-mime est pour son professeur un héritier précieux : « Mon cher Farina, quoi ? Vais-je assister au réveil du lion ? Allez-vous, enfin, donner raison à mon appréciation à votre égard : vous êtes le seul jeune mime que nous possédons, et votre jeune talent et vos aptitudes mimiques doivent être couronnées de succès !!!¹⁴⁸³ », écrit Lucien Gothi le 26 novembre 1903. Dès ses débuts, Farina est donc toujours présenté comme le digne successeur de ses aînés. Le petit poème publicitaire que Gothi rédige en 1902 pour présenter le spectacle qu'il organise au Théâtre de la Tour Eiffel¹⁴⁸⁴ contient les vers suivants :

La jeunesse accourt à la matinée
Pour Farina, ce cher ami Pierrot,
Dont la joyeuse mine enfarinée
Sait réjouir comme feu Deburau

[...]

Nous ferons rire autant que nous pourrons !
Et régénérant les Vieux Funambules,
Après la joie, un peu nous pleurerons¹⁴⁸⁵ !

1481 CFM (19), p. 99 : article de Jean-Pierre Liausu rapportant les propos de Farina, paru le 2 octobre 1926 dans *Le Plaisir de vivre*.

1482 CFM (8), p. 17 : article intitulé "Parlons encore de la Pantomime".

1483 CFM (1), p. 44.

1484 Le théâtre était situé au premier étage de la Tour.

1485 CFM (1), p. 14 : manuscrit autographe de Lucien Gothi.

Dans un article de *La Petite République socialiste*, en décembre 1903, Théodore Massiac s'enthousiasme ainsi :

Depuis longtemps, les Funambules de Deburau, de Paul Legrand, de Charles Deburau avaient disparu ; un jeune, un audacieux, un artiste de haute valeur, Farina au masque si mobile et si expressif, a conçu le dessein de les réveiller, et avec une volonté qui ne redoute aucun obstacle, il est en train d'y réussir. [...] Après les Deburau, les Paul Legrand, les Rouffe, les Barbarini, les Pissarello et ceux plus près de nous qui sont Guyon père, Séverin, d'autres encore, Farina se présente, vif, alerte, clignant l'œil, malicieux et ardent, Pierrot du vingtième siècle, pâle et fluet comme un jet d'eau selon le beau vers de Paul Arène¹⁴⁸⁶.

Au sujet d'un concert de charité auquel Farina a participé en décembre de la même année dans la salle des Fêtes de Colmet-Lépinay, à Montreuil, on lit encore ces mots : « Que dire du mime Farina, que c'est un artiste convaincu de son art, aussi cette seconde audition nous a-t-elle confirmé que Farina est un artiste qui marche de pair avec ses aînés, les Deburau et les Paul Legrand de légendaire mémoire¹⁴⁸⁷ ». Le respect des anciens a donc tenu une place primordiale chez Farina, dès ses premiers contacts avec son art. Il n'est pas étonnant qu'il ait entrepris si jeune sa collection¹⁴⁸⁸. À son sujet, on peut évoquer cette phrase du peintre Lucien Mainssieux, son ami, collectionneur lui aussi : « Mon besoin de collectionner ne vient pas d'un désir de possession dans le sens de propriété mais d'un besoin de me réfugier dans la contemplation quotidienne et intime de leçons et d'exemples venant de maîtres... et amis¹⁴⁸⁹ ». À de nombreuses reprises, la collection de Farina témoigne de l'importance qu'il accordait au souvenir de ses ancêtres artistiques, du besoin qu'il ressentait de se placer dans leur lignée. Dans la première liasse de ses archives, l'une de ses mises en page fonctionne comme une sorte d'arbre généalogique entre maîtres et élèves. On rencontre d'abord une héliogravure représentant Lucien Gothi, ainsi dédicacée : « À la pantomime Paul Legrand m'initia ; je l'inculquai dès lors au bon mime Farina. Paris, le 14 mars 1920, Lucien Gothi¹⁴⁹⁰ ». Puis sur le même feuillet, collées derrière l'héliogravure, on trouve une lithographie représentant Paul Legrand, une photographie représentant à nouveau Lucien Gothi, et enfin une photographie d'identité du tout jeune Farina. Le 5 août 1921, sur une lettre qu'il adresse à notre mime, Arsène Retors¹⁴⁹¹ dessine au crayon le portrait en buste de Jean-Gaspard Deburau dans sa

1486 CFM (1), p. 21.

1487 CFM (2), p. 119-120 : article signé Violoncelle paru le 26 décembre dans *L'Indépendant de Vincennes*.

1488 Cf. supra p. 117.

1489 Isabelle Experton et François Roussier, *Lucien Mainssieux : 1885-1958*, Grenoble, Didier-Richard, 1985.

1490 CFM (1), p. 31.

1491 Il s'agit d'un pseudonyme : cf. supra note 547 p. 130.

souquenille de Pierrot. En 1923, Judith Gérard réalise à l'encre un petit portrait de Farina dans la même tenue. Ces deux dessins se ressemblent : les deux mimes y sont représentés la tête légèrement de trois quart, un demi-sourire aux lèvres, le regard en coin, leur long cou enserré dans la collerette de leur costume (fig. 148 et 149). Farina a donc voulu qu'ils se fassent écho l'un à l'autre dans ses archives. Il a collé son propre portrait à l'intérieur de la lettre d'Arsène Retors¹⁴⁹². Par ce rapprochement évoquant la réincarnation perpétuelle de Pierrot, notre mime apparaît bien comme le successeur du grand Deburau. Enfin, en 1937, s'adonnant déjà depuis quelques années à la peinture, il réalise une petite toile regroupant sur châssis commun deux huiles sur carton : son autoportrait en médaillon, daté de 1937, et un portrait de Deburau, encore en médaillon, daté de 1939 (fig. 150)¹⁴⁹³. Deburau y paraît sous les mêmes traits que le dessin d'Arsène Retors. À son regard en coin répond celui de Farina : les deux semblent ainsi dialoguer en silence, d'un air complice.

Ainsi, en choisissant de se consacrer à la pantomime, Farina s'est d'emblée perçu comme l'héritier d'une tradition, comme un artiste s'inscrivant dans une filiation. Et tout au long de sa vie, il a continué à perpétuer le souvenir de ses aînés. Par l'entremise de sa collection, il entendait bien transmettre, à son tour, cet héritage. Mais il n'avait sans doute pas le même objectif que Séverin qui, lui, se présentait comme le légataire de « traditions claires et précises [transmises] de génération à génération, surtout depuis Gaspard Deburau qui les transmet à Charles son fils, lequel les apprit à Rouffe et Barbarini¹⁴⁹⁴ », Rouffe ayant fait, « entre autres élèves, Thalès¹⁴⁹⁵ » et Séverin lui-même. Ce dernier « postule donc que, malgré la perte de certains gestes mimiques au Moyen-Âge, “les principes [de l'art mimique] survécurent, transmis de génération en génération de mimes” », et se voit comme « le fils légitime d'un art qui aurait été enseigné à Rouffe par Deburau fils, initié à son tour par Deburau père, disciple d'un certain Jacomo... et ainsi de suite jusqu'aux origines du genre¹⁴⁹⁶ ». Farina, soucieux de la précision documentaire et de l'exactitude historique¹⁴⁹⁷, sait d'abord que ce postulat repose sur plusieurs erreurs. En effet, sous le pseudonyme de Jean Séry, son amie Madame Dangeville fait paraître dans la presse l'article suivant :

1492 CFM (10), p. 86.

1493 Collection Farina iconographie 18 et 18 bis.

1494 CFM (9), p. 15-16 : article reproduisant une lettre de Séverin, paru le 19 mars 1911 dans *Comœdia*.

1495 CFM (3), p. 17 à 20 : article paru le 3 août 1908 dans *Comœdia*.

1496 Ariane Martinez, *La pantomime, théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 146, citant l'autobiographie de Séverin, *L'Homme blanc, souvenirs d'un Pierrot*, Paris, Librairie Plon, p. 55.

1497 Cf. supra p. 121-122.

La pantomime s'enseigne peu ou point à travers les âges ; nous trouvons cependant l'excellent Rouffe qui l'enseigne librement à Marseille. Charles Deburau succéda à son père dont il ne prit aucune leçon, mais fut loin de l'égaliser, et tous les mimes célèbres n'ont pas, à vrai dire, laissé d'élèves proprement dits dont le nom soit resté. Bien que la brillante carrière de Séverin se décida devant le succès de Rouffe à Marseille, il ne peut être considéré comme l'élève de ce dernier. Et cependant, Séverin aime à déclarer pour fixer son approbation sur quelque camarade : « Un tel ? C'est un mime d'école. »¹⁴⁹⁸.

D'autre part, même s'il l'avait voulu, Farina n'aurait pas pu faire de sa collection le lieu de transmission d'une véritable science gestuelle. L'ampleur considérable des documents iconographiques qu'on y trouve pourrait sembler constituer un répertoire de gestes transmis à la postérité par le détour de l'image fixe. La photographie a bien immortalisé certains geste, puisque dans la collection, parmi une série de clichés représentant une actrice que nous n'avons malheureusement pas pu identifier, l'un nous la montre en tenue de Pierrot, faisant le même geste que celui de Charles Deburau sur la célèbre photographie de Félix Nadar, intitulée *Le mime Deburau : Pierrot écoutant*¹⁴⁹⁹. Mais l'exemple est isolé ; et les images ne peuvent évidemment pas véhiculer à elles seules les méthodes de la pratique pantomimique. On touche ici aux limites et à l'ambiguïté de la conservation des arts vivants. D'ailleurs, Farina n'a pas organisé cette iconographie comme un répertoire, mais comme un simple apport documentaire aux différentes thématiques abordées dans sa collection. Aussi, à travers elle, notre mime ne se positionne-t-il pas comme le propagateur d'une science, mais comme le dépositaire d'un patrimoine au sens large, constitué de témoignages, de pistes de réflexion et d'un corpus diversifié.

Rappelons que sa bibliothèque contient un très grand nombre d'anciens canevas de pantomimes, d'arlequinades et de ballets-féeries représentés tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles. Ces œuvres mettent en scène des « types » éternels, retravaillables à l'infini :

Rome [...] nous montre dans les compositions même de D. Laberius, de P. Syrus, de Cn. Mattius les personnages que l'usage va consacrer et qui seront les types et de la comédie italienne et du théâtre du XVII^e. Derrière des appellations romaines, nous découvrons l'Amoureux, le Financier, le Père noble, le Niais. La Renaissance nous les rendra ridicules ou pitoyables, émus des mêmes passions, chagrins des mêmes soucis, mais surtout débaptisés. Enfin, ne peut-on point retrouver dans le Mimi centunculus dont parle Apulée, l'habit au moins, sinon le personnage d'Arlequin¹⁵⁰⁰ ?

1498 CFM (9), p. 70 à 74 : article paru le 29 juillet 1911 dans *Le Rappel*.

1499 CFM (10), p. 47 : photographie anonyme non datée.

1500 Rofa 203 : Paul Hugounet, *Mimes et Pierrots, notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Fischbacher, 1889.

On a vu que Farina puisait sans cesse dans ces recueils. À plusieurs reprises, il exploite sa propre documentation. Le 29 juin 1903 paraît dans *Le Gil Blas* un article intitulé « Comment travaillaient les comédiens d'antan. Le célèbre acteur Lafontaine joua, à ses débuts dans *Kean*¹⁵⁰¹, à côté de Frédérick Lemaître qui le fit travailler¹⁵⁰² ». Le journaliste rapporte la situation dramatique que ce dernier donna comme exercice : « Maintenant vas-y !... Tu es un petit employé, marié depuis trois ans... C'est, ce soir, la fête de ta femme, que tu adores... En son absence tu lui as préparé un bouquet, une surprise, un bon petit souper... Tout à coup, en mettant le couvert, tu découvres une lettre qui t'apprend que tu es indignement trompé... Tâche de me faire pleurer avec ça ». À côté de cet article notre mime a placé dans ses archives le manuscrit de *Pierrot marié*, mimodrame de Georges Boyer et Pompilio Sudessi qu'il a créé en 1908 au Théâtre des Fantaisies parisiennes, et repris la même année au Casino de la Moullière de Besançon. Le mimodrame est conçu à partir d'un scénario identique¹⁵⁰³ ! L'idée n'étant pas très originale, on pourrait penser qu'il s'agit d'une coïncidence ; mais certains programmes comportent la mention « d'après Frédérick Lemaître¹⁵⁰⁴ ». Par ce rapprochement, Farina montre bien que son art ne nécessite pas toujours des sujets nouveaux et qu'il peut se nourrir des recettes du passé. Et cette documentation n'alimente pas seulement ses productions scéniques, mais l'ensemble de son activité artistique. Lorsqu'il tente d'acquérir un théâtre pour le consacrer à la pantomime, il se renseigne auprès de son professeur Lucien Gothi au sujet de l'organisation spatiale de l'ancien théâtre du boulevard du Temple :

Mon cher Farina, j'ai comme vous me l'avez demandé – le jour où il y en avait à peine ; alors que le Ciel, transformé en passoire, laissait échapper une pluie torrentielle ! – pensé à votre plan de l'Intérieur des Funambules ; mais c'est trop flou dans ma mémoire pour le dresser d'après mes souvenirs ; j'ai besoin de documents plus précis pour vous le donner¹⁵⁰⁵.

Cette documentation patiemment réunie, que Farina utilisait quotidiennement, était un précieux patrimoine dont chaque mime pouvait avoir besoin. Parmi les pages de la toute première liasse de sa collection mise en page sur feuillets, ce texte de Théodore de Banville sonne comme une introduction :

La vie [du mime] Paul Legrand, c'est cette observation ardente et infatigable qui l'occupe sans cesse, car il veut tout savoir avant de tout poétiser ! Ce sont ses veilles

1501 Pièce de théâtre d'Alexandre Dumas créée en 1836.

1502 CFM (3), p. 71 : article anonyme.

1503 CFM (3), p. 72 à 80.

1504 CFM (3), p. 60 ; CFM (4), p. 180.

1505 CFM (1), p. 46 : lettre de Lucien Gothi adressée à Farina le 26 août 1903.

dépensées sur Gherardi et sur les Italiens ; c'est son étude approfondie de Watteau, de Callot, de Gavarni, de Cruyshank ; c'est cette science minutieuse de toute la comédie européenne qu'il a fallu acquérir patiemment, pour dégager de tant de richesses et de tant de bibloterie ce pur diamant sans tache, le caractère et le personnage du Pierrot français¹⁵⁰⁶.

Nous avons montré combien Farina aimait partager sa passion avec ses proches et faire profiter ses amis de sa collection. Mais avant même de décider, quelques années avant sa mort¹⁵⁰⁷, de léguer cet ensemble à une institution patrimoniale, il se souciait déjà d'en faire bénéficier un plus large public. Rappelons qu'à l'époque, ceux qui voulaient se renseigner sur la pantomime ne disposait d'aucun lieu rassemblant une documentation à ce sujet : « je ne veux pas ici faire de l'érudition intempestive – d'ailleurs, où la prendre¹⁵⁰⁸ ? », s'interroge E. Rouzier-Dorcières dans *Comœdia* en 1908. Douze ans plus tard, Farina fait paraître dans le même journal un long article consacré à l'histoire de son art. Or sa collection y tient une place primordiale : de nombreux documents iconographiques qu'elle renferme s'y trouvent reproduits en illustration¹⁵⁰⁹. D'abord, deux gravures représentant des mimes romains qui proviennent des planches d'un ouvrage du XVIII^e siècle, *De Larvis scenicis et figuris comicis antiquorum romanorum*, qu'il a justement acquis la même année¹⁵¹⁰. Puis deux autres gravures : la première, intitulée *Scaramouche entrant au théâtre*, est le frontispice de l'un des deux exemplaires de *La Vie de Scaramouche* d'Angelo Constantini qu'il possède¹⁵¹¹, et la seconde, intitulée *Carlin Bertinazzi de la compagnie de Dominique*, fait partie des figures illustrant un ouvrage intitulé *Le Théâtre, mystères, tragédie, comédie et la musique, instruments, ballet, opéra, jusqu'en 1789*¹⁵¹². La deuxième partie de l'article reproduit ensuite les dessins de J. Hilly représentant Pierrot et Arlequin, que nous avons évoqués dans notre deuxième chapitre¹⁵¹³, et dont Farina possède les originaux¹⁵¹⁴, puis une gravure représentant la façade de l'ancien Théâtre des Funambules en 1862 qui est collée sur l'avant-page de titre

1506 CFM (1), p. 35.

1507 Dans notre premier chapitre, nous avons évoqué la difficulté de savoir précisément quand Farina a pris cette décision : cf. supra p. 32-33.

1508 CFM (3), p. 13 à 16 : article paru le 4 janvier 1908.

1509 CFM (20), p. 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 24, 28, 30, 32 et 38.

1510 Rofa 42 : Francisci Ficoroni, *De Larvis scenicis et figuris comicis antiquorum romanorum*, Rome, Angelus Rotilus, 1754, planches XVI et XXIX.

1511 Angelo Constantini, *La Vie de Scaramouche*, Paris, Claude Barbin, 1695. Cet exemplaire fut intercalé par un relieur selon les instructions de Farina dans un autre ouvrage : Emmanuel Gonzales, *Les Caravanes de Scaramouche*, Paris, Dentu, 1881 (Rofa 322). L'autre exemplaire est intact : Rofa 321.

1512 Rofa 13 : *Le Théâtre, mystères, tragédie, comédie et la musique, instruments, ballet, opéra, jusqu'en 1789*, Paris, Firmin Didot, 1894, figure 222, p. 290.

1513 Cf. supra p. 193-194 et fig. 133.

1514 CFM (17), p. 163.

d'un livre de Louis Péricaud consacré au même théâtre¹⁵¹⁵. La troisième partie de son article reproduit un croquis de Séverin réalisé par J. Hilly à l'Olympia, dont il possède l'original¹⁵¹⁶, et un portrait de Victor Courtès qui lui est dédié, que l'on retrouve dans la première liasse de ses archives¹⁵¹⁷. Enfin, la quatrième partie reproduit une lithographie de Delaunois d'après Auguste Bouquet représentant Jean-Gaspard Deburau derrière une balustrade, qu'il possède en double¹⁵¹⁸ et qu'on retrouve en frontispice du précieux exemplaire de *Histoire du théâtre à quatre sous* de Jules Janin, signé par l'auteur, qu'il a acquis en 1920¹⁵¹⁹, puis une peinture à l'huile réalisée de sa main en 1907¹⁵²⁰, représentant Arlequin, Pierrot et Polichinelle sur la scène des Funambules¹⁵²¹, et une lithographie d'Alexandre Lacauchie représentant Jean-Gaspard Deburau en Pierrot, une bouteille à la main, dont il possède un exemplaire imprimé chez les frères Rigo¹⁵²². Six ans plus tard, en 1926, Farina conçoit même un projet de publication : plusieurs lettres de sa correspondance en témoignent. En plus de diffuser auprès d'un plus grand nombre les trésors de sa collection, l'entreprise a bien sûr une visée lucrative. Albert Keim marche de pair avec lui :

Mon cher Farina, l'affaire de l'Histoire de la Pantomime me paraît fort sérieuse. J'en ai parlé avec Séguy¹⁵²³. Duchartre, auteur de *La Comédie italienne*¹⁵²⁴, s'est associé avec un grand imprimeur belge pour faire des publications de luxe à Paris, et ils ont déjà le succès. Ils demandent à avoir une liste possible des illustrations et à connaître certains documents essentiels. J'estime que nous aurons, chacun de nous, 2 500 ou 3 000, au tirage, puisque l'exemplaire vaudra au moins 100 fr. Donc il s'agit de réunir le plus tôt possible les documents les plus intéressants et les montrer avec la liste

1515 Rofa 342 : Louis Péricaud, *Le Théâtre des Funambules : ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes depuis sa fondation jusqu'à sa démolition*, Paris, Léon Sapin, 1897.

1516 Collection Farina iconographie 126. Notre mime a collé une reproduction photographique du même dessin quelques p. après son article : CFM (20), p. 49.

1517 CFM (1), p. 48 : illustration reproduisant une photographie représentant Victor Courtès, ainsi dédiée : « À l'ami Farina, artiste mime, un Pierrot d'occasion (L'Enfant prodigue), Courtès 1902 ».

1518 Collection Farina iconographie 129. L'autre exemplaire est aujourd'hui inséré dans un ouvrage que Farina a acquis plusieurs années après la parution de l'article : Pierre-Louis Duchartre, *La Comédie italienne...*, Paris, Librairie de France, 1924, p. 275 (Rofa 40).

1519 Rofa 332 : Jules Janin, Deburau, *Histoire du théâtre à quatre sous pour faire suite à l'histoire du théâtre français*, Paris, Charles Gosselin, 1833, exemplaire signé par l'auteur le 9 juin 1890. Le frontispice a été colorié à la gouache.

1520 La toile n'est pas datée, mais cette date est indiquée par Farina en légende d'un cliché photographique qui la reproduit, inséré dans un ouvrage de sa bibliothèque : Champfleury, *Souvenirs des Funambules*, Paris, Michel Lévy frères, 1859 (Rofa 339).

1521 Collection Farina iconographie 32.

1522 Collection Farina iconographie 198.

1523 Farina a conservé une lettre adressée à Albert Keim, signée E. A. Séguy : il s'agit donc d'Émile-Alain Séguy, répertorié dans le catalogue de la Bibliothèque nationale comme « designer de motifs décoratifs de style Art nouveau » (1877-1951). Il a réalisé les planches de plusieurs ouvrages d'arts décoratifs.

1524 Pierre-Louis Duchartre, *La Comédie italienne : l'improvisation, les canevas, vies, caractères, portraits, masques des illustres personnages de la Commedia dell'Arte*, Paris, Librairie de France, 1924. Farina possède un exemplaire de l'ouvrage : Rofa 40.

probable des illustrations¹⁵²⁵.

Mais le 22 juin, un journaliste du *Gaulois* adresse à un certain M. Lisbonne la lettre suivante :

Je voudrais bien pouvoir répondre oui à la proposition que vous fait M. Albert Keim au sujet de Deburau et la Pantomime dans notre collaboration. Je suis malheureusement en pourparlers depuis un mois avec un autre spécialiste et même avec quelqu'un de la famille Deburau pour mettre sur pied le projet du volume en question. Croyez cher M. Lisbonne à tous mes regrets¹⁵²⁶.

Les associés doivent s'adresser à quelqu'un d'autre. Le 4 octobre, Émile-Alain Séguy annonce à Albert Keim qu'il a trouvé « un éditeur probable¹⁵²⁷ ». Pourtant le projet restera lettre-morte.

Après s'être retiré des planches en 1928 pour les raisons de santé que nous avons déjà évoquées, Farina se consacre « à sa seule collection, sublimation d'un art désormais impraticable¹⁵²⁸ » : « Hélas, les gaz d'ypérite le reprenaient périodiquement, c'est à ce moment que voyant son chagrin de ne pouvoir d'une manière continue faire des représentations que je le maintient [*sic*] moralement en lui faisant compléter sa collection et faire lui-même tous les dessins documentaires que vous avez¹⁵²⁹ », écrit sa veuve en 1948. Des années 1930 jusqu'à sa mort en 1943, Farina parachève en effet sa collection en exécutant lui-même de nombreuses toiles d'après gravures ou dessins. Il reprend une pratique dont il avait d'abord été l'instigateur auprès de ses amis peintres : ces derniers ont réalisé pour lui plusieurs œuvres représentant des scènes de pantomimes jouées par Jean-Gaspard Deburau sur la scène des Funambules. En 1924, par exemple, Lucien Lapeyre¹⁵³⁰ peint trois tableaux qu'il dédicace à notre mime : une scène du *Mort-vivant*, qui nous montre Arlequin, Pierrot, Colombine et deux autres personnages de la *commedia dell'arte* sous un clair de lune (fig. 151), un portrait de Deburau dans *Ma Mère l'oie*, puis une scène d'une autre pantomime qui figure Deburau vêtu d'un large costume à carreaux, agrippé à une échelle (fig. 152)¹⁵³¹. Les légendes nous indiquent que ces

1525 CFM (17), p. 74 : lettre d'Albert Keim non datée.

1526 CFM (17), p. 176.

1527 CFM (17), p. 175.

1528 Christophe Gauthier, « Maurice Farina : le mime pour mémoire », dans *Mémoire en éveil, archives en création : le point de vue du théâtre et du cinéma*, actes du colloque organisé par le Centre de recherches et de documentation des arts du spectacle et l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine à Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, abbaye d'Ardenne, du 13 au 15 mars 2003, ouvrage collectif coordonné par Gérard-Denis Farcy et Vincent Amiel, l'Entretiens, 2006, p. 140.

1529 CFM (20), après les deux premières liasses : manuscrit autographe de Geneviève Bertin, dite Guina-Duret.

1530 Cf. supra p. 89.

1531 Collection Farina iconographie 68, 71 et 72.

trois peintures ont été effectuées d'après Auguste Bouquet. Mais seul le portrait de Deburau dans *Ma Mère l'oie* le fut d'après une lithographie que Farina possédait dans sa collection (fig. 153). C'est d'ailleurs au sujet de cette lithographie que Farina s'était renseigné auprès de son amie Judith Gérard¹⁵³² ; elle représente le célèbre mime assis devant une grande nappe sur laquelle est disposé un copieux repas. En 1926 et 1927, le peintre André Girard réalise à son tour deux huiles, représentant Deburau dans *Le Lutin femelle* et, à nouveau, dans *Le Mort vivant*¹⁵³³. Certaines toiles immortalisent encore certains moments forts de la biographie de l'artiste. Lucien Lapeyre en consacre une à la rencontre qui eut lieu sur la route de Saint-Cloud entre Napoléon Ier et Jean-Gaspard Deburau¹⁵³⁴. L'épisode est raconté par Jules Janin :

Deburau seul dans cette glorieuse famille, sans surnom et même sans nom, était toujours le plus obscur, le plus méconnu et le plus malheureux Artiste de l'Empire Français. Eh bien ! même dans cet abaissement si profond, Deburau eut un jour une révélation non équivoque de sa haute fortune à venir. Napoléon-le-Grand, cet homme qui avait deviné tant de choses : Austerlitz, Iéna, les *cinq Codes*, devina presque Deburau. La famille Deburau, à force de succès, avait obtenu l'entreprise des spectacles en plein vent aux jours de fêtes générales ; elle servait le gouvernement à sa manière, presque aussi activement qu'un Censeur Impérial. Un jour, un jour de victoire ! (il y en avait souvent trente comme cela dans le mois) l'Empereur allait à Saint-Cloud tout seul ; par hasard de sa voiture il aperçut sur la route un pauvre Paillasse tout en sueur, à pied, et qui se hâtait d'arriver. Cela parut plaisant à l'Empereur, qui pouvait avoir dans sa voiture un Gentilhomme du vieux régime et un Gentilhomme du nouveau régime à volonté, d'y faire monter tout simplement un Paillasse vulgaire, un Paillasse de grand chemin ; aussitôt pensé, aussitôt fait. Tout-à-coup la voiture impériale s'arrête aux pieds du Paillasse ; la portière s'ouvre, Deburau monte, il parle à l'Empereur face à face, presque aussi tremblant que s'il eût parlé à sa majesté son grand frère Nieuemsek¹⁵³⁵, le Roi du tapis. De quoi ils parlèrent, l'Empereur et le Gilles, vous vous en doutez sans peine ; ils parlèrent de l'Art Dramatique. Napoléon, génie universel ! Il parlait guerre au Soldat, science au Savant, poème au Poète [...]. Or cet Empereur si puissant avait tout donné à la France, excepté le repos et une bonne Tragédie. Vous savez toutes les misérables tragédies que l'Empire a produites. [...] L'Empereur, impuissant contre un pareil fléau et n'y sachant pas de remède, ne s'avouait cette misère-là que comme il s'avouait toutes les misères de son Royaume, confusément et sans jamais en convenir, même tout bas. Il voulut donc savoir l'opinion de son Paillasse sur le Théâtre moderne, et ce qu'il pensait des tragédies Orientales, Vénitiennes, Anglaises, Allemandes, Italiennes ; traductions de Shakspeare [*sic*], de Schiller, de Kotzebue, imitations blâfardes du Théâtre au dix-septième siècle, plagiats énervés, sans style et sans coloris, que Talma et Mlle Georges réchauffaient de leur mieux à force de beauté et de génie. [...] Il voulut donc savoir l'avis de son Gilles sur les grands Poètes de son règne. Le Gilles hésita d'abord, mais l'Empereur voulut une réponse. Alors Deburau lui fit cette réponse mémorable qui résume et qui juge admirablement toute la littérature de l'Empire : « Sire, ces messieurs

1532 Cf. p. 200.

1533 Collection Farina iconographie 44 et 45.

1534 Collection Farina iconographie 70.

1535 Grand frère de Jean-Gaspard Deburau, qui connut le succès bien avant lui (Jean-Gaspard Deburau naquit à Kolin en Bohême).

auraient été bien plus grands Poètes, si, au lieu d'écrire des Tragédies, ils s'étaient contentés de faire des Pantomimes ». Tout un cours de littérature est dans ce mot-là¹⁵³⁶.

Dans les dernières années de sa vie, Farina réalise treize peintures représentant son illustre aîné. Toutes sont des huiles, hormis un portrait en buste dessiné au fusain et rehaussé de gouache (fig. 154). Quatre d'entre elles sont de simples portraits, la plupart en médaillon¹⁵³⁷. Sur certaines, notre mime a imité la signature de Jean-Gaspard Deburau (fig. 155)¹⁵³⁸. Trois sont datées : 1939, 1940 et 1942. Neuf autres peintures, d'après Auguste Bouquet, le figurent dans des scènes de pantomimes, parmi lesquelles *Le Billet de 1 000 fr.*, *Le Bœuf enragé*, *Le Mort-vivant*, *Le Pacte infernal*, *Les Jolis soldats*, *Pierrot en Afrique* ou encore *Le Bâton* (fig. 156 à 159)¹⁵³⁹. L'une d'elles fut réalisée en 1911, mais la majorité date de l'année 1937. Même s'il est nettement prédominant, Jean-Gaspard Deburau n'est pas le seul mime dont Farina a honoré la mémoire par le biais de ses toiles : on trouve un portrait de son fils Charles Deburau, un portrait de Paul Legrand en médaillon¹⁵⁴⁰, un de Paul Martinetti, un autre de Louis Rouffe dans *Jean l'Écorcheur*, deux de Séverin, un de Thalès dans *Pierrot soldat*, et enfin une superbe série représentant Charlie Chaplin (fig. 160 à 167)¹⁵⁴¹. La plupart de ces portraits furent réalisés entre 1937 et 1939. D'autres œuvres de sa main représentent enfin les lieux importants de l'histoire de la pantomime : l'Hôtel de Bourgogne où se produisaient la troupe des Italiens et le célèbre trio de farceurs Turlupin, Gaultier-Garguille et Gros-Guillaume¹⁵⁴², et bien sûr le boulevard du Temple, auquel Farina a consacré sept compositions : une peinture à l'huile montrant les célèbres paradistes Bobèche et Galimafré lors d'un spectacle de la troupe de Madame Rose, un dessin à la mine de plomb rehaussé d'aquarelle intitulé *Vue du Boulevard du Temple en 1810*, un autre dessin représentant le Théâtre de Madame Saqui et celui du Petit-Lazari vers 1820, une huile reconstituant le Théâtre des Funambules, un dessin à la plume et lavis d'encre de Chine intitulé *Les*

1536 Rofa 332 : Jules Janin, *Deburau, histoire du théâtre à quatre sous pour faire suite à l'histoire du théâtre français*, Paris, Charles Gosselin, 1832, p. 61-66.

1537 Collection Farina iconographie 20, 21, 22 et 23.

1538 Farina possède un dessin anonyme à la mine de plomb daté de 1832, qui représente Jean-Gaspard Deburau de profil. Le dessin est collé sur une feuille de papier cartonné où est apposée la signature de Deburau, à l'encre. Elle semble d'origine. Farina a donc vraisemblablement imité sa signature à partir de ce document. Collection Farina iconographie 81.

1539 Collection Farina iconographie 5, 6, 8, 10, 12, 13, 14, 15 et 16.

1540 Farina imite aussi la signature de Paul Legrand sur cette toile. Il possède de lui trois autographes originaux : Collection Farina iconographie 134, 135 et 138.

1541 Collection Farina iconographie 17, 19, 24, 25, 26, 27, 124 et 125.

1542 Collection Farina iconographie 28 : dessin à la mine de plomb rehaussé d'aquarelle exécuté d'après Abraham Bosse.

Funambules pendant l'entracte d'après les documents de l'époque, un dessin à la plume et à l'encre représentant le Théâtre des Variétés, et enfin un dessin à la mine de plomb rehaussé d'aquarelle, intitulé *Quartier de Paris qui devint le boulevard du Temple brûlé en 1862*¹⁵⁴³.

Dans le petit texte biographique qu'elle consacre à son mari en 1948, Guina-Duret¹⁵⁴⁴ qualifie toutes ces œuvres de « dessins documentaires ». On voit bien que dans sa collection, Farina n'établit pas de distinction fondamentale entre les œuvres qu'il a lui-même réalisées et les documents d'époque qu'il a acquis. Dans le premier chapitre de notre étude, nous avons vu qu'il mêlait étroitement ses propres archives à sa collection, et que des originaux pouvaient y côtoyer des reproductions. C'est l'ensemble de ces divers éléments qui constitue le patrimoine qu'il entend léguer à la postérité. Toutefois, ceci ne doit pas occulter la grande importance qu'il a pu accorder à l'acquisition de pièces de valeur. Farina a tenu à doter sa collection de certains documents historiques très précieux, dont l'exemple le plus représentatif est le Règlement général du Théâtre des Funambules, imprimé en 1837¹⁵⁴⁵. Les nombreux ouvrages d'érudition qu'il possède donnent déjà des informations très détaillées sur les différentes clauses de ce règlement : notre mime a donc ressenti le besoin de conférer à sa collection le prestige de ce document original.

Nous ne pourrions jamais déterminer à quel moment il décida de léguer sa collection à une institution publique. Mais quelques éléments factuels, qui pourraient paraître anecdotiques, nous indiquent qu'il s'est souvent soucié du patrimoine de son pays. En février 1920, il prend part à une souscription publique destinée à favoriser l'acquisition du célèbre tableau de Courbet *L'Atelier du peintre*¹⁵⁴⁶ par la Réunion des Musées nationaux. La toile avait été conservée dans une collection particulière, puis achetée en 1919 par la Galerie Barbazanges. Grâce à la souscription, elle est intégrée aux collections du musée du Louvre. Farina a conservé le recépissé de la Galerie Barbazanges – il a donné la somme de cinq francs 50 – et la lettre de remerciement que lui a adressée le directeur des Musées Nationaux Jean Balluet d'Estournelles de Constant¹⁵⁴⁷. D'autre part, Farina se montre sensible aux différents hommages rendus par sa patrie à tous ceux qui ont marqué sa vie artistique. Le 26 avril 1921, son ami Eugène Manescau lui adresse les mots suivants :

1543 Collection Farina iconographie 29 à 35.

1544 Geneviève Bertin, dite Guina-Duret : voir note 71 p. 32.

1545 Collection Farina iconographie 101.

1546 Toile exécutée en 1855. Remarquons qu'un Arlequin figure parmi les nombreux personnages représentés.

Et Champfleury, grand ami de Courbet, y symbolise la Prose.

1547 CFM (19), p. 5 et 6 : la lettre est datée du 20 février 1920.

J'ai vu la tombe de Marcel Legay¹⁵⁴⁸ lamentable en effet ; mais refrenne ton indignation : les dalles posées sont provisoires, et dans 4 mois un superbe monument très artistique ornera la tombe du cher camarade disparu, rappelant au passant la mémoire du brave admirable que fut Marcel Legay¹⁵⁴⁹.

Outre plusieurs articles évoquant la possibilité d'accorder à Séverin la Croix de guerre et la Légion d'honneur¹⁵⁵⁰, notre mime a conservé cette coupure de presse parue trois ans après la mort de son aîné, le 14 janvier 1933 : « pour contribuer à faire élever un modeste buste au grand artiste que fut Séverin, le mime Farina va prochainement, sur une scène de notre ville, faire revivre la Pantomime dans une pièce de Willette demeurée inédite¹⁵⁵¹ ». À côté de l'article, Farina indique : « Au sujet du monument pour la tombe de Séverin à Sauveterre, Var ».

En plus de perpétuer « la mémoire d'un art auquel il convient, pour l'éternité, de conférer une plus grande légitimité¹⁵⁵² », la collection de Farina est aussi ce qui l'empêche de mourir dans l'oubli. Elle laissera de lui une empreinte indélébile, et le fait entrer dans la postérité.

1548 Joseph Arthur Jacques dit Marcel Legay, chansonnier français ayant vécu à Montmartre (1851-1915).

1549 CFM (10), p. 73.

1550 CFM (10), p. 128 à 132 : article de Robert Oudot paru dans *Comœdia* le 8 août 1921. CFM (10), entre les p. 132 et 133 : article de Gustave Fréjaville de provenance inconnue, daté de [1930].

1551 CFM (18) : article de M. Derché paru le 14 janvier 1933 dans *L'Opinion du Sud-Est*, inséré dans le *Bulletin du Bicentenaire de Jean-Honoré Fragonard à Grasse*, Cannes, Société Fragonard, 1933.

1552 Christophe Gauthier, *op. cit.*, p. 141.

Conclusion

« Son désir fut que cette collection soit donnée à son Pays¹⁵⁵³ », témoigne sa veuve en 1947. Et c'est elle-même qui réalise ce souhait : « Pendant l'Occupation j'ai risqué pour la garder et je fais un gros sacrifice pour réaliser son désir¹⁵⁵⁴ ». En effet, la collection suscite bien des convoitises : « Je ne veux entendre parler que de “l'État français”. Car les œuvres autonomes ne m'intéressent pas mais leurs demandes sont nombreuses¹⁵⁵⁵ ! ». Madeleine Horn-Monval, ancienne conservateur chargée du fonds, évoque les difficultés que Guina-Duret a dû traverser :

Des offres impressionnantes d'achat furent proposées – toutes repoussées, avec un désintéressement et une fermeté admirables par la veuve du célèbre mime. D'autres assauts, quelques mois avant la Libération, perquisitions, menaces de confiscation, surgirent avec violence et Mme Farina [*sic*] sut soustraire, par trois fois et au péril de sa vie, cette volumineuse collection au pillage ou à la destruction¹⁵⁵⁶.

Pour accueillir la collection de son mari, elle avait d'abord songé à l'Académie Goncourt. Le 29 juillet 1943, Jean Ajalbert¹⁵⁵⁷, membre de l'Académie, publie dans le journal *Panorama* cette lettre reçue de son ami Gustave Salé :

Nous venons d'enterrer, à Aups, M. Chevalier. Si son nom ne vous dit rien, son nom de théâtre vous dira davantage. C'était Farina, qui, avec Séverin, dans *'Chand d'habits*, de Mendès, fit courir tout Paris aux Folies-Bergère. Farina, depuis quarante ans, a collectionné tout ce qui a trait aux mimes et à la pantomime – articles de journaux, livres, affiches, tableaux, statues et statuettes. On peut dire que sa collection est unique, puisque nulle part, dans aucun musée, on ne peut trouver un document sérieux sur l'art si spécial des mimes. Farina n'avait qu'une idée : laisser cette collection à des gens dignes de la garder. Il m'en a parlé souvent. Je suis allé voir hier

1553 Lettre de Geneviève Bertin, dite Guina-Duret, adressée au conservateur de la bibliothèque de l'Arsenal le 28 juillet 1947, conservée dans le dossier du legs de la collection Farina.

1554 *Ibid.*

1555 Lettre de Geneviève Bertin, dite Guina-Duret, adressée au conservateur de la bibliothèque de l'Arsenal le 8 juillet 1947, conservée dans le dossier du legs de la collection Farina.

1556 Madeleine Horn-Monval, « Notes et informations. La collection Farina Bibliothèque de l'Arsenal (Fonds Auguste Rondel) », dans *Revue d'Histoire du théâtre*, 1948-1949, p. 82-84.

1557 Écrivain, critique d'art et avocat (1863-1947).

sa veuve, dont le plus vif et le plus cher désir est d'obéir aux volontés de son mari. Nous avons examiné ce qu'il est possible de faire et le résultat de notre conversation peut intéresser l'Académie Goncourt. C'est à elle qu'en définitive la veuve de Farina voulait laisser les collections de son mari. Qu'en pensez-vous ? Nous ne bougerons pas avant d'avoir reçu votre réponse¹⁵⁵⁸ ...

Jean Ajalbert lui répond dans la suite de l'article :

Brave Gustave Salé, toujours tout à tous ! et qui ne doute de rien, pas même de l'Académie Goncourt. Quelque peu illusionniste aussi, nous voyant, les Dix de chez Drouant, avec un hôtel fastueux où hospitaliser des collections qui s'ajouteraient à celles de Sacha Guitry, et ne pourraient manquer de réjouir l'auteur qui a écrit et joué une de ses meilleures pièces : Deburau. Hélas ! il y a loin d'Aups (de Toulon) à Plou-Tazlanec (de Paimpol) où réside notre vieux président, Rosny-le-Jeune. Je réponds à Gustave Salé qu'avant d'alerter mes collègues, il me faut l'engagement ferme de la donatrice. Le voici :

Monsieur,

Je suis heureuse de vous confirmer mon intention de donner à l'Académie Goncourt la collection Chevalier-Farina. Je veux respecter la volonté de ce bel et cher artiste que vous avez connu. Il a travaillé pendant toute sa vie à constituer une documentation sur les mimes et la pantomime et souhaitait que son effort de quarante années ne fût pas inutile. En confiant, si cela est possible, cette collection aux artistes et aux lettrés de l'Académie Goncourt, je réalise le vœu le plus cher de celui qui aimait tant le public et que le public aimait au moins autant. Je vous prie de croire, monsieur, à toute ma confiance dans les Dix de votre Compagnie et à toute ma sympathie. Geneviève Chevalier-Farina.

Cela n'avait pas traîné. [...] Ce sera, de mars à juin, toute une correspondance, à se renvoyer des balles, sans résultat. Tout de suite, J.-H. Rosny accepte, sous réserve statutaire d'en référer au bureau. Cela presse. Il n'y a que six mois pour le règlement d'une succession. Hélas, au bout de trois mois, rien ! Comme trop prévu, on laisse tomber ! La pantomime ! Un musée de la pantomime qui s'offre, de la construction, dans nos affres de ruine et de destruction... [...] Farina, dans le silence et la solitude de son exil campagnard, n'avait pas renoncé... Il continuait de vivre dans la pantomime, avec ses maîtres et ses émules. [...] Un musée de la pantomime qui s'offre, sans autres frais que le transporter dans quelque logis officiel. Va-t-on le laisser se disperser aux hasards des enchères provinciales, entre cent mains profanes ?

Prête-moi ta plume

Pour écrire un mot.

J'ai entendu la plainte, rédigé cet appel, que je voudrais voir repris par des confrères plus compétents et mieux qualifiés. Alors, pourrait-il être entendu d'un ministre-poète comme Abel Bonnard, des préposés aux Beaux-Arts de Paris, de Marseille où la pantomime a connu la faveur passionnée des foules, où [...] le masque enfariné, en souquenille blanche, petits et grands, on courait aux fêtes des carnivals de la paix... Entendez Pierrot qui chante pour Farina :

Ouvre-moi ta porte

Pour l'amour de Dieu.

1558 Nous avons trouvé cet article dans un exemplaire de l'ouvrage *Les Funambules, Farina et la pantomime*, s.l.n.d. [vers 1930], que possédait un libraire bordelais.

Guina-Duret s'adressa aussi aux conservateurs du Musée du Costume. Le 8 juillet 1947, elle écrit cette lettre au conservateur de la bibliothèque de l'Arsenal :

Je m'excuse de tarder à vous envoyer des listes, mais après deux réclamations à M. Toudouze (Président de l'histoire du Costume¹⁵⁵⁹ [*sic*]). Je viens par télégramme d'en faire une troisième. Je savais très bien que cette collection ne pouvait aller au « musée du costume » mais un ami commun avant son décès en avait parlé ; donc je lui ai fait parvenir, mais il me semble que je vais les ravoir. Si je ne reçois rien je refais ce travail pénible pour ma santé et je vous les fait parvenir dans les plus brefs délais avec quelques photos¹⁵⁶⁰.

Dans une deuxième lettre datée du 28 juillet, on apprend que c'est le président du Musée du Costume qui l'oriente vers l'Arsenal :

La collection ne comporte pas que des livres, il y a des tableaux (signés Heuzé, Charmy etc. etc.) des objets, des masques, photos, gravures, dessins, partitions etc. Croyant que vous ne preniez que des livres, je n'avais pas pensé à cet endroit quand Monsieur Toudouze « Président de l'histoire du Costume » m'a donné l'adresse.

La collection sera donc intégrée au fonds Rondel de la bibliothèque, puis l'ensemble déménagera au Département des Arts du spectacle lors de sa création en 1976.

« Le temple consacré à la pantomime sera ouvert et il ne vous restera plus, à vous, mon apôtre fervent, que d'y faire des adeptes nombreux¹⁵⁶¹ », écrivait un ami de Farina en décembre 1917. Et il ajoutait : « je sais que votre beau talent suffira largement à cette tâche quelque ardue qu'elle apparaisse ». Pour compléter notre travail, qui s'attache à montrer comment le collectionneur a érigé ce « temple » de la pantomime, il faudrait consacrer une étude approfondie à la façon dont l'artiste entreprenait sur les planches la défense de son art. Outre ses démarches institutionnelles – lorsqu'il se battait pour ouvrir un nouveau Théâtre des Funambules, qu'il cherchait à obtenir l'appui de personnalités officielles ou qu'il œuvrait à la

1559 Georges-Gustave Toudouze, Édouard Henri Georges de son vrai nom, romancier, dramaturge, historien et journaliste (1877-1972). Il était pensionnaire de l'Académie de France à Rome, membre de l'École française d'archéologie d'Athènes, et président de la Société d'Histoire du Costume. Il enseigna l'histoire du théâtre et du costume au Conservatoire national supérieur de Paris.

1560 Lettre de Geneviève Bertin, dite Guina-Duret, adressée au conservateur de la bibliothèque de l'Arsenal le 8 juillet 1947, conservée dans le dossier du legs de la collection Farina.

1561 CFM (8), p. 14 : lettre d'un expéditeur non identifié adressée à Farina le 18 décembre 1917.

mise en place d'un réseau international¹⁵⁶² – ses propres choix artistiques reflétaient son militantisme. Et bien souvent, cette lutte menée avec âpreté prenait le pas sur la question financière. Ses collaborateurs s'en désolaient :

« Mon pauvre ami Pierrot, vis donc de réalités, et non de rayons lunaires. [...] Tu verras, avec terreur, que ce n'est plus *La Griffé* mais bien *La Chimère* que tu vas jouer ! [...] À qui la faute si tu n'as pas gagné d'argent ? À toi ! À toi seul. [...] Pauvre toi ! Pauvre moi ! La tête dans les nuages, et les pieds dans la merde¹⁵⁶³ !!! »

En 1913, dans *La Griffé* de Jean Sartène, il est le seul acteur silencieux. Le vieillard paralytique qu'il interprète est présent sur scène durant toute la pièce. Sa fureur contenue terrorise les autres personnages : « le jeu muet devient le moteur de la parole¹⁵⁶⁴ ». En 1922, dans *Les Mille et une nuits*, il incarne un Silence¹⁵⁶⁵ des plus persuasifs : « un rôle de bouffon ou muet, terrible esprit du mal, à qui Allah rend la parole, afin de lui arracher la force que lui donnait le silence¹⁵⁶⁶ ». Certains de ses projets de créations sont une véritable mise en abyme de la spécificité du mime face aux autres arts. *La Sonate au clair de lune*¹⁵⁶⁷ met en scène une joute artistique entre la danseuse Ginetta, le pianiste Orlando, et un mime – sans prénom... Tous trois entendent prouver la supériorité de leur art sur les deux autres. Faisant mine d'abandonner la partie, le mime va se substituer furtivement au masque de Beethoven qui se trouve accroché au rideau. Le masque prend vie : les deux autres s'interrompent, s'affolent, et Orlando, apeuré, tue le mime d'un coup de revolver. Des trois artistes, seul le mime, victime expiatoire, a pu effacer la frontière qui sépare l'artifice de la réalité.

Pour analyser en détail les manifestations de son militantisme, et les saisir dans toute leur portée, il faudrait compléter les archives de Farina, souvent trop lacunaires, par des recherches dans d'autres fonds d'archives. C'est pourquoi nous avons circonscrit notre champ d'étude à sa collection, qui formait un corpus déjà riche et cohérent.

En rassemblant une si abondante documentation sur la pantomime et en s'assurant qu'elle rejoigne le patrimoine de son pays, Farina donne ses lettres de noblesse à un art que le XIX^e siècle avait justement exalté pour son aspect « ignoble¹⁵⁶⁸ » et son origine populaire, mais

1562 Cf. supra p. 90-91.

1563 CFM (17), p. [50] : lettre d'Eugène Manescau datée du 18 décembre 1920.

1564 Ariane Martinez, *La pantomime, théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 100 : au sujet de *Thérèse Raquin* d'Émile Zola.

1565 C'est le nom du personnage !

1566 CFM (12), p. 5 à 9 : prospectus consacré à la création des *Mille et une nuits* au Grand Théâtre de Bordeaux.

1567 CFM (12), p. 186 à 192 : tapuscrit du mimodrame.

1568 Rofa 331 : Jules Janin, *Deburau, histoire du théâtre à quatre sous pour faire suite à l'histoire du théâtre français*, Paris, Charles Gosselin, 1832.

que le xx^e siècle naissant avait parfois condamné pour son caractère incomplet, conventionnel et « désespérément stérile¹⁵⁶⁹ ». Il façonne une mémoire pour cet art en pleine crise, l'empêchant de disparaître dans l'oubli.

Notre mime ne prend pas la défense de son art par l'affirmation, mais par l'association et le questionnement. C'est pourquoi sa collection se présente comme une mosaïque de discours qui se confrontent et s'opposent les uns aux autres, et non comme une construction idéologique précise imposant une quelconque théorie de la pantomime¹⁵⁷⁰. En nous montrant l'ampleur des débats que son art peut susciter, Farina le valorise précisément parce qu'il pose question. Il transforme cette fragilité en force, et apporte une preuve tangible à ce que Théophile Gautier envisageait un siècle auparavant :

[...] à propos de quoi fera-t-on de l'esthétique et se livrera-t-on à des pensées philosophiques, si ce n'est à propos de pantomime¹⁵⁷¹ ?

1569 Isadora Duncan, *Ma Vie*, Paris, Gallimard, 1932, cité par Ariane Martinez dans *La pantomime, théâtre en mineur, 1880-1945*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 159.

1570 Dans son article intitulé « Maurice Farina : le mime pour mémoire », très belle analyse des liens qui unissent Farina à l'histoire de son art, Christophe Gauthier évoque la « fabrique d'une histoire mythifiée » de la pantomime. Nous nous permettons de nuancer cette expression. Christophe Gauthier, « Maurice Farina : le mime pour mémoire », dans *Mémoire en éveil, archives en création : le point de vue du théâtre et du cinéma*, ouvrage collectif coordonné par Gérard-Denis Farcy et Vincent Amiel, l'Entretiens, 2006, p. 130.

1571 Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 5^{ème} série (1847-1848), Leipzig, Éditions Hetzel, 1859, cité par Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 13.

Table des matières

Introduction.....	7
Présentation des sources.....	20
Bibliographie.....	21
Première partie : Mémoires d'un mime.....	25
Chapitre I : Maurice Farina, mime-archiviste.....	26
Des archives répondant à des besoins professionnels.....	26
Une volonté d'exhaustivité.....	27
<i>Dès ses débuts sur scène.....</i>	<i>27</i>
<i>Lors de la mise en forme de ses archives.....</i>	<i>30</i>
<i>De l'exhaustivité à l'objectivité.....</i>	<i>34</i>
<i>Une abondance synthétique.....</i>	<i>39</i>
<i>Des archives malgré tout lacunaires.....</i>	<i>40</i>
Un artiste patriote : le statut des documents personnels dans ses archives.....	42
Chapitre II : Différents documents, différents procédés.....	46
La correspondance.....	46
Les manuscrits et les tapuscrits.....	49
Les articles de presse	52
Les programmes et les affiches de spectacles.....	56
Les plans des salles de théâtre.....	57
Chapitre III : Images de mime.....	63
Un univers jalonné d'images.....	63
<i>Les maquettes de costumes et de décors.....</i>	<i>63</i>
<i>Farina dessinateur.....</i>	<i>65</i>
<i>Des archives illustrées : une mémoire visuelle.....</i>	<i>68</i>
Les photographies.....	70
<i>Les photographies de ses spectacles : des archives ambiguës.....</i>	<i>70</i>
<i>La photographie préférée aux captations filmées.....</i>	<i>73</i>
<i>Utilisations professionnelles de la photographie chez un mime.....</i>	<i>75</i>
Métamorphoses de Farina.....	84
<i>Montmartre ou la camaraderie artistique.....</i>	<i>85</i>
<i>Les dessins.....</i>	<i>95</i>
<i>Les peintures.....</i>	<i>105</i>
<i>Les sculptures.....</i>	<i>110</i>

Deuxième partie : La collection d'un passionné.....	116
Chapitre IV : Un tempérament de collectionneur.....	117
Chapitre V : La pantomime en scène.....	132
La collection d'un spectateur.....	132
Preuves d'un art bien vivant.....	135
Au secours d'un théâtre en crise ?.....	141
Une documentation objective.....	150
Une documentation inégale.....	156
Le cirque.....	159
Chapitre VI : Des personnalités variées.....	167
Des mimes.....	167
D'autres artistes.....	178
Chapitre VII : Une riche iconographie.....	191
Les Pierrots.....	191
Les œuvres de ses amis.....	196
Les gravures anciennes.....	200
Chapitre VIII : Farina témoin de son temps.....	206
Troisième partie : Le mime porte paroles.....	213
Chapitre IX : Un art en questions... ..	214
Un art encensé.....	215
Le geste et l'indicible.....	219
Un art pour tous.....	224
Un langage universel.....	228
Un manque de légitimité.....	232
Un art lacunaire.....	242
Une querelle des Anciens et des Modernes : le débat logocentriste.....	248
Pantomime, danse, cinématographe.....	258
Chapitre X : ... dont Farina porte le flambeau.....	280
La voix de Farina.....	280

Au-dessus du débat.....	286
La mimésis au cœur de tous les arts.....	306
Sauvegarder un patrimoine.....	314
Conclusion.....	326