

Tiffany-Jane Madden

La pantomime anglaise

Quels sont les procédés mis en œuvre dans une pantomime anglaise produisant le rire et procurant du plaisir ? - Analyse du potentiel comique et du pouvoir plaisant de *Blanche Neige et les sept nains*

Exigence partielle à la certification finale



Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement
M. René Overmeer, Mme Rita Freda,
M. John Tracey, Mme Sue Bergomi, la compagnie GAOS,
Mes parents, mes amis ainsi que mes camarades de classe
Pour l'aide qu'il m'ont apporté dans la réalisation de ce travail.

Résumé

[A FAIRE]

Table des matières

RESUME	3
TABLE DES MATIERES	4
INTRODUCTION	5
PRÉAMBULE - UNE DÉFINITION COMPLEXE	8
UN RITUEL PERMETTANT À UNE COMMUNAUTÉ DE PARTAGER UNE MÊME ET UNIQUE EXPÉRIENCE.....	9
LE CONTE TRADITIONNEL ET LA PANTOMIME ANGLAISE.....	11
L'ORIGINE HISTORIQUE DE LA PANTOMIME ANGLAISE :	13
GAOS – GENEVA AMATEUR OPERATIC SOCIETY	20
DESCRIPTION DE BLANCHE NEIGE ET LES SEPT NAINS	23
CONCLUSION	41
ANNEXE 1	42
EXTRAITS DE L'INTERVIEW AVEC JOHN TRACEY MENEÉ LE 18 AVRIL 2011	42
ANNEXE 2	48
QUELQUES PHOTOS DU BLANCHE NEIGE ET LES SEPT NAINS DE GAOS, GENEVE, 2007	48
BIBLIOGRAPHIE.....	52

Introduction

Tandis que les derniers arrivés cherchent leurs sièges, l'ouvreuse leur montre le chemin, les musiciens sont installés dans leur fosse et révisent une dernière fois leurs partitions, les adultes discutent de la situation économique et les enfants, généralement très excités, font la bagarre ou rêvent de la poupée qu'ils ont commandée au Père Noël. Nous sommes en décembre, les vacances approchent, nous sommes prêts et avons hâte que le spectacle commence. Le chef d'orchestre arrive, nous applaudissons. Il lance l'ouverture, les rideaux sont encore fermés, la salle s'éteint et le public tape dans les mains au rythme de la joyeuse musique d'ouverture. Certaines mélodies sont familières pour certains et suscitent des réactions enjouées dans la salle. Le public trépigne, bat la mesure et se réjouit de découvrir ou de redécouvrir les mêmes classiques, les mêmes personnages, les mêmes gags, les mêmes rituels. Attention, mesdames et messieurs, l'heure de la Pantomime a sonné !

Nous allons assister à un spectacle de pantomime anglaise. Cette vieille tradition anglo-saxonne de Noël, je l'ai découverte pour la première fois vers l'âge de dix ans en allant avec mes parents voir la production de la compagnie amateur genevoise GAOS (Geneva Amateur Orchestra Society). Il s'agissait de *Cendrillon*. A l'époque, ma compréhension de l'anglais était assez limitée mais il n'était nullement besoin pour un enfant de comprendre les mots pour saisir les enjeux de l'histoire et apprécier les gags. Je n'avais certes pas tout compris mais je garde un très bon souvenir de ce spectacle car il me semble y avoir beaucoup ri. Peut-être ne riais-je que de voir mes parents et les autres spectateurs rire aux éclats ou peut-être comprenais-je déjà certains aspects comiques du spectacle. En tout cas, je n'étais certainement pas familière avec les allusions pour adultes et les jeux de mots et je ne percevais certainement pas la dimension satirique de la pièce. Toutefois, n'étant ni aveugle ni sourde, rien ne m'a empêché de rire lorsque le comique était convoqué dans la gestuelle des personnages ou dans la tonalité de leur voix. En somme, l'enfant que j'étais a été marqué par ce spectacle et il me semble évident que pour attirer un enfant au théâtre, il n'y a rien de tel que de le faire rire.

Proche de l'esprit de Noël, la pantomime anglaise a aussi cette odeur de cannelle, de bougie et de dinde. Elle fait partie de ces rituels incontournables que sont la décoration

du sapin, la préparation du repas ou encore l'ouverture des cadeaux de Noël. La pantomime telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui en Angleterre, et ici à Genève, est avant tout un spectacle familial de Noël. De plus, il s'agit souvent de la toute première expérience théâtrale pour un enfant. Certes, Il connaît déjà la télévision et le cinéma, peut-être même le cirque et les marionnettes, mais là, il a l'occasion de voir sur scène de vrais humains en train d'effectuer devant des centaines de personnes diverses performances telles que des numéros de comédie, de danse et de chant. C'est riche comme expérience théâtrale et d'autant plus s'il s'agit d'une première fois. Et puis, il y a toutes sortes de personnages surprenants, intéressants et un peu clownesques dont on peut se divertir. Il y a des travestis, il y a de l'héroïsme, il y a des gens déguisés en animaux, il y a un vilain qu'on peut huer sans scrupules ainsi qu'une bonne fée qui parle toujours en rimes. Vraiment riche comme expérience. Sans compter à quel point c'est plaisant pour un enfant qui, habitué à devoir se tenir tranquille et se taire, peut enfin réagir librement à ce qu'il voit et entend. Fini, les « chut », les « ça suffit », les « je vais m'énerver si tu continues ! ». Enfin un spectacle où le dialogue avec le plateau est permis. Et ce n'est pas le chaos pour autant. Au contraire, il s'agit juste de moments de participation collective, où les réactions du public sont contrôlées et autorisées selon un code connu de tous. De plus, sur le plateau, parmi les artistes, il y a aussi des enfants. C'est le corps de ballet des petits. Les enfants du public s'identifient alors à ceux qui sont sur scène. Ils sont comme eux et ils voudraient faire comme eux. En résumé, l'expérience de la pantomime anglaise est un événement majeur dans la vie du petit anglo-saxon ; et c'est pourquoi, plus tard, quand il sera adulte, il y retournera avec ses enfants. Et là, il redécouvrira les joies de la pantomime mais depuis un angle différent.

En somme, la pantomime anglaise enchante non seulement les enfants mais elle plaît aussi énormément aux adultes. Il doit y avoir une raison à cela. Dans ce travail, je vais justement essayer de comprendre en quoi ce genre de spectacle constitue un événement plaisant aussi bien pour les adultes que pour les enfants. Pour ce faire, je vais d'abord introduire le sujet selon une approche sociale afin de montrer en quoi ce divertissement constitue aujourd'hui un rituel communautaire. Puis, dans une perspective historique, je vais retracer le parcours de la pantomime anglaise depuis sa genèse jusqu'à sa maturité car j'estime qu'il est important de décrire le contexte qui a favorisé son émergence et d'observer l'évolution d'une forme théâtrale qui, de son précurseur jusqu'à sa forme actuelle, a connu énormément de modifications.

Aujourd'hui la structure d'une pantomime anglaise est relativement codifiée. En ce qui concerne son contenu, les auteurs puisent régulièrement dans les mêmes histoires, dont la quasi-totalité sont des contes de fées traditionnels. Cette rencontre entre la pantomime et l'univers féérique a contribué à ancrer le genre dans la catégorie des divertissements familiaux et a permis de fixer le modèle sur lequel s'aligneront les suivantes. Ainsi, compte tenu du lien indéfectible qui unit la pantomime au conte populaire, j'examinerai, en troisième partie de ce travail, les questions de l'histoire, des personnages et de la quête.

Ensuite, une fois le sujet introduit, je procéderai à l'analyse de l'objet. À cette occasion, je décrirai et commenterai une pantomime anglaise que j'ai pu voir et dont j'ai pu me fournir la captation. Je m'appuierai sur *Blanche Neige et les sept nains* pour articuler l'analyse autour de la question du comique et du plaisant. Je chercherai à reconnaître les différents procédés qui produisent le rire et le plaisir chez les adultes et les enfants. Mais au préalable, j'introduirai la compagnie amateur GAOS, qui a réalisé, en 2007, le spectacle dont il est question et j'expliquerai pourquoi j'ai opté pour l'étude d'une production amateur.

Préambule - Une définition complexe

Lorsqu'il s'agit de répondre à la question « qu'est-ce que la pantomime anglaise ? », tâche à laquelle je vais m'atteler dans le cadre de ce travail, force est de constater qu'il est difficile de donner une réponse simple et claire. Plusieurs facteurs expliquent la difficulté qu'il y a à énoncer catégoriquement ce que doit être ce style de divertissement, dont la pratique est non seulement généralisée dans toute la Grande-Bretagne, mais aussi relativement diversifiée suivant différentes approches que l'on peut observer dans le métier ou chez les amateurs. Premièrement, notons qu'il existe des variations stylistiques selon qu'on s'intéresse à des productions commerciales, de répertoire, alternatives ou amateurs. J'en parlerai un peu plus en détail dans la partie consacrée à l'introduction de la compagnie GAOS. Toutefois, bien que ces approches diffèrent sous certains aspects, on ne peut dire qu'elles relèvent de pratiques radicalement différentes. Globalement, les compagnies suivent toutes le même schéma et respectent, ou alors décident sciemment de ne pas respecter, la majeure partie des règles. Celles-ci sont connues et reconnues à la fois par la profession et par le public comme étant traditionnelles.

Deuxièmement, il est à signaler que la pantomime anglaise est une forme vivante en constante mutation qui se transmet depuis trois siècles par voie orale. Par conséquent, ce qui caractérise la pantomime d'aujourd'hui est le résultat d'une succession d'ajouts et de retraits, qui en leur temps ont suscité autant de dégoût que d'enthousiasme. En effet, les critiques ont cette fâcheuse tendance à approuver la nouveauté seulement au moment où celle-ci devient une vieille coutume. Ainsi, à chaque étape, la pantomime a déplu aux puristes et aux nostalgiques du passé. Par contre, ces réactions négatives n'ont pas du tout influé sur l'engouement du public, dont l'enthousiasme a très vite fait de la pantomime un événement incontournable.

Un rituel permettant à une communauté de partager une même et unique expérience

La pantomime anglaise appartient à la catégorie des divertissements familiaux. Les parents amènent leurs enfants à l'une des premières expériences théâtrales de leur vie et ces adultes ont découvert ce divertissement quand ils étaient eux-mêmes enfants. Bien entendu, il arrive que certains adultes ne découvrent la pantomime anglaise que sur le tard. Le plus souvent, cela s'explique par le fait qu'ils ne résident en Grande-Bretagne que depuis peu de temps et ont connu ce rituel par imprégnation sociale plutôt que via la tradition familiale. Néanmoins, au Royaume-Uni, la grande majorité du public est un public d'initiés.

Souvent, à l'étranger, les expatriés se réunissent, en chorales, en groupes de lecture, ou en troupes de théâtre amateur. Dans ces compagnies, ils font ce qu'ils ont toujours aimé faire et font depuis l'école; ils font du théâtre. Et dans leur pratique, il y a de fortes chances d'y trouver une pantomime. Ces Britanniques, qui font du théâtre en amateur, invitent leurs collègues, quelques autochtones et beaucoup d'autres émigrés, à venir voir leur pantomime, ce fameux spectacle qui vient de chez eux. Et, curieux de savoir ce que cela cache, les collègues y vont et assistent à un événement jamais vu auparavant qu'ils ont beaucoup de peine à décrire précisément. On remarque au sein du public de GAOS, des anglophones, provenant de pays anglo-saxons comme les Etats-Unis, le Canada et l'Australie. On repère aussi des gens venus du reste du monde comme par exemple l'Inde et la Chine. Le reste des spectateurs est complété par deux ou trois générations de Britanniques dont les enfants, et parfois les petits-enfants, sont nés autour du bassin lémanique, formant des générations de Genevois, de Vaudois ou de Savoyards d'origine anglaise, totalement bilingues et empreints de la double culture francophone-britannique. Ainsi, à Genève, parmi les spectateurs de la pantomime anglaise, on trouve un mélange de public averti et de public profane ; et une fois que les derniers se sont désinhibés et laissés emportés par la contagion du rire, tout le monde s'amuse.

Aller voir la pantomime annuelle constitue un moyen de rassembler le peuple ou la communauté autour d'un événement rituel qui fait le plaisir de tous, que ce soit dans la découverte d'un nouveau type de spectacle ou dans la redécouverte d'un genre connu depuis longtemps. De nos jours, ce rituel se déroule aux alentours de Noël, bien qu'au début, les représentations pouvaient se tenir n'importe quand. Très vite la tradition s'est fixée à Noël parce que ce moment de l'année enregistrait des taux record d'audience, du fait de la forte effervescence liée aux fêtes de fin d'année et de la gaité générale qui s'en dégage. Aujourd'hui, la pantomime de Noël est une coutume d'importance égale avec la fête de Noël et tout ce qu'elle comporte de réjouissances comme la réunion des proches, le copieux repas et les cadeaux. Elle participe à « l'esprit de Noël ». De plus, à cette occasion, les adultes peuvent laisser derrière eux leurs diverses préoccupations, leurs responsabilités et inhibitions sociales pour faire place à l'enfant préservé en eux. Même lorsqu'il est enfoui sous des couches d'instruction et de conditionnement social, grâce à la pantomime, l'enfant resurgit.

Le conte traditionnel et la pantomime anglaise

Une pantomime anglaise s'appuie généralement sur un conte traditionnel. Régulièrement, les mêmes histoires sont adaptées et réadaptées pour la scène. Les plus populaires nous viennent de Charles Perrault et des frères Grimm. Parmi elles, figurent celles de *Cendrillon*, *Blanche-Neige et les sept nains*, *La Belle au bois dormant*, *Le petit Chaperon rouge* et *Le Chat botté*. Certaines histoires comme celle d'*Aladin* et celle d'*Ali Baba* proviennent des *Mille et une Nuits* tandis que d'autres comme *Peter Pan* prennent leur source dans la littérature romanesque britannique.

Les pantomimes suivent le même schéma actantiel que les contes populaires. Habituellement, dans l'analyse des contes traditionnels, on relève six forces distinctes participant à l'histoire : le sujet, l'objet, le destinateur, le destinataire, l'adjuvant et l'opposant. Le sujet de la quête, c'est le protagoniste principal de l'histoire ou héros. Celui-ci doit se mettre en route afin d'atteindre l'objet de sa quête. Cet objet est ce que le sujet cherche précisément à obtenir. Il peut s'agir aussi bien d'un objet abstrait (la richesse) que d'un objet réel (la lampe magique). Pour atteindre son objectif, le héros doit accomplir sa mission. Celle-ci existe parce qu'un agent du mal, incarné par un monstre, un sorcier ou tout autre individu ouvertement mauvais, a rompu l'harmonie originelle du royaume imaginaire. En effet, la figure du mal décide à un moment donné de briser la quiétude générale du royaume en créant un problème ; la plupart du temps, il s'agit d'un vol ou d'un enlèvement. De là, s'ensuit généralement la situation suivante : la princesse est en danger, le royaume est dévasté et l'ordre des choses s'est transformé en un total chaos. C'est précisément parce qu'un déséquilibre a été créé que l'histoire a besoin d'un héros. Celui-ci sera alors chargé d'une mission qui permettra de rétablir l'harmonie dans le royaume.

Sur son chemin, le héros va rencontrer différents personnages. Certains l'aideront dans la réalisation de sa quête ; on les appelle les adjouvants. Il s'agit généralement, d'un ami, d'un membre de sa famille ou encore d'un personnage surnaturel aux pouvoirs magiques tel une fée. D'autres personnages, au contraire, représenteront des obstacles à la quête, on les appelle les opposants, avec en tête de liste celui qui est à l'origine des

troubles, généralement un enchanteur malveillant qui cherche à prendre le pouvoir. Dans la pantomime anglaise, les personnages surnaturels sont récurrents et indispensables. Il y a toujours une bonne fée et il y a toujours un mauvais sorcier ; on les appelle les immortels. On les nomme ainsi parce que, contrairement aux autres personnages de l'histoire, ils ne sont pas humains. Ils ont des pouvoirs magiques et il est impossible pour un humain de les tuer sans recourir à la magie. Sans leur apport, le héros ne parviendrait pas à réussir sa mission. Car d'abord, sans l'immortel du mal, il n'y aurait tout simplement pas d'histoire, ni de morale et ensuite, sans la bonne fée, le héros n'arriverait pas à échapper à tous les dangers, ni à vaincre le vilain.

La mission que le héros doit mener a trois enjeux : contenter le commanditaire de la quête, contenter le sujet de la quête et rétablir l'harmonie dans l'univers de l'histoire. Le premier enjeu consiste simplement à satisfaire la personne qui a ordonné la mission. Une commande est passée, la tâche est exécutée, mission accomplie. Le bénéfice pour le héros qui réussit sa mission, c'est la gloire et la récompense. Le deuxième enjeu est un enjeu personnel. Si le héros réussit sa mission, il aura atteint l'objectif qu'il s'est fixé. En cela, il sera arrivé au bout de son parcours initiatique et aura atteint la pleine maturité. En l'occurrence, après avoir fait face à de nombreux dangers et ayant réussi à se sortir de situations inextirpables, le jeune garçon sera devenu un homme. Il aura atteint une maturité morale et physique. De plus, en recevant comme récompense la main de la princesse, car au final il s'agit toujours d'épouser la princesse, le jeune homme aura atteint la maturité sexuelle. Enfin, outre le fait d'avoir satisfait les attentes d'autrui ainsi que les siennes propres, le héros a aussi rempli sa mission vis-à-vis de l'univers imaginaire qui aurait continué à fonctionner de travers si les choses n'étaient pas rentrées dans l'ordre et si le bien n'avait pas finalement triomphé du mal.

L'origine historique de la pantomime anglaise :

Elisabeth I d'Angleterre, née en 1533, règne sur l'Angleterre et l'Irlande de 1558 à 1603. En 1575, durant son séjour au château de Kenilworth, le comte de Leicester lui organise sur toute la durée de son séjour un festival de spectacles divers comprenant des pièces de théâtre, du masque, des reconstitutions historiques, des banquets, des parties de chasse ainsi que des feux d'artifice. Ce séjour marque la fin d'un long cortège effectué par la reine à travers tout son royaume. Dans le cadre de ces festivités, une compagnie de commedia italienne est à l'affiche et se produit à chacun des arrêts de la reine. Différents auteurs des XVIe et XVIIe siècles font référence aux personnages et aux méthodes des compagnies de commedia, à commencer par Shakespeare dans *Comme il vous plaira* :

Jacques (seigneur ayant suivi le duc banni) : Le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs. Tous ont leurs entrées et leurs sorties, et chacun y joue successivement les différents rôles d'un drame en sept âges. C'est d'abord l'enfant vagissant et bavant dans les bras de la nourrice. Puis, l'écolier pleurnicheur, avec sa sacoche et sa face radieuse d'aurore, qui, comme un limaçon, rampe à contrecœur vers l'école. [...] Le sixième âge nous offre un maigre Pantalon en pantoufles, avec des lunettes sur le nez, un bissac au côté ; les bas de son jeune temps bien conservés, mais infiniment trop larges pour son jarret racorni ; sa voix, jadis pleine et mâle, revenant au fausset enfantin et modulant un aigre sifflement. La scène finale, qui termine ce drame historique, étrange et accidenté, est une seconde enfance, état de pur oubli ; sans dents, sans yeux, sans goût, sans rien.¹

Bien que les compagnies de commedia italienne marquent certains esprits, l'Angleterre du XVIe siècle n'est pas prête à adopter les nouvelles formes artistiques qu'elles amènent avec elles. A cette époque, l'Angleterre est particulièrement fermée à tout ce qui peut venir de l'étranger, en particulier ce qui vient d'Italie et de France. Malgré tout, un siècle plus tard, certains personnages de la commedia parviennent à se faire une place dans le théâtre anglais. Par exemple, en 1677, sous le règne de Charles II², Edward

¹ SHAKESPEARE William, *Comme il vous plaira*, trouver la référence exacte et vérifier dans une édition française que le texte est juste.

² Fiche de Charles IIe

Ravenscroft³ présente au théâtre Royal de Drury Lane une pièce intitulée *Scaramouche, un philosophe ; Arlequin, un écolier, un brave, un marchand et un magicien*⁴. Le dramaturge décrit sa pièce comme une « comédie à la manière italienne en cinq actes et en prose »⁵ et celle-ci aurait été inspirée quatre ans plus tôt, à Londres, par la venue mémorable de la Comédie italienne, dirigée par Tiberio Fiorilli. Dix ans plus tard, Aphra Behn⁶, écrit une farce dite « arlequine » intitulée *L'Empereur de la lune*, qu'elle reprend d'une pièce française appelée *Arlequin empereur dans la lune*, elle-même basée sur un scénario de commedia dell'arte. Quelques décennies plus tard, les critiques qualifient *L'Empereur de la lune* de « pantomime » et soutiennent que cette farce est le précurseur des nombreuses arlequinades qui déboucheront plus tard sur la pantomime anglaise. En effet, le personnage d'Arlequin, l'histoire simple dans laquelle il évolue, les numéros comiques et la place qui est faite aux chansons, aux danses et aux décors prodigieux sont tout-à-fait dans l'esprit de ce qui sera connu sous l'appellation de « pantomimes arlequines » au XVIIIe et au début du XIXe siècle. En somme, la première importation (italienne) de la commedia, les témoignages des auteurs du XVIe siècle ainsi que les créations des dramaturges du XVIIe siècle n'ont pas réussi à créer la tendance. Et le type d'Arlequin qui traversera la Manche pour s'établir solidement dans les théâtres royaux de Londres viendra de France. Celui-ci sera significativement différent de celui d'Alpha Behn dans la mesure où il aura une toute nouvelle particularité, à savoir celle d'être devenu muet.

A la fin du XVIIIe siècle, la commedia connaît un déclin en Italie. En revanche, son succès perdure dans le reste de l'Europe, en particulier en France où elle occupe une place importante dans les grandes foires parisiennes. Jalouse de ces bons résultats et inquiète de la compétition, la Comédie Française obtient le monopole du jeu parlé. Comme en Angleterre, où seuls les deux théâtres royaux de Drury Lane et de Lincoln's Inn Fields bénéficient d'une patente, la Comédie Française obtient par décret royal que les forains ne puissent plus parler depuis leurs tréteaux. En conséquence, contrairement à l'Arlequin italien, l'Arlequin français est muet. À cette époque, les compagnies de forains franchissent régulièrement la Manche pour se produire dans les foires anglaises. Là-bas, le jeu muet, la danse et les dégringolades d'Arlequin deviennent très populaires au point que

³ qui est-ce ?

⁴ titre original

⁵ référence

⁶ qui est-ce ?

les théâtres anglais décident de les programmer. Au départ, leurs performances sont désignées comme des scènes nocturnes italiennes (« Italian Night Scenes » en anglais). Celles-ci relatent leurs histoires au seul moyen de la danse et se déroulent dans des lieux de délasserment tels que les auberges, les tavernes et les jardins. Par la suite, elles se tiendront au théâtre de Lincoln's Inn Fields et seront insérées dans des divertissements de plus grande ampleur.

À cette époque, dans les deux théâtres patentés, le programme d'une soirée comprend une pièce de théâtre en début de représentation suivie d'un spectacle de danse, clôturant une longue nuit de divertissements. Lorsque le Lincoln's Field décide d'inclure les scènes nocturnes à son programme, Le Drury Lane, n'approuvant pas cette nouveauté, refuse de suivre la mode. Très vite, cependant, ce dernier doit se raviser pour répondre à la demande du public, qui réclame des pièces italiennes. À partir de l'an 1715, les deux théâtres royaux se livrent une bataille constante afin de présenter les meilleures scènes italiennes et d'attirer la grande masse.

John Rich, manager et comédien du Lincoln's Inn Field, décide de s'emparer du personnage d'Arlequin. Ayant des défauts de locution et certaines difficultés à apprendre un texte, Rich réalise qu'en tenant un rôle muet comme celui d'Arlequin, il peut développer un jeu qui lui correspond mieux. C'est d'ailleurs lui qui amorce les changements qui vont s'opérer sur le personnage. Par exemple, là où dans la commedia dell'arte le bâton d'Arlequin sert principalement à donner la bastonnade, Rich choisit de faire de cet outil un objet magique capable d'accomplir des transformations de lieu et des métamorphoses de personnages. Dès lors, quand on le fait claquer contre le sol, le bâton émet un bruit indiquant aux techniciens de plateau que le changement de décor doit avoir lieu, faisant ainsi basculer l'histoire d'un univers à un autre. Les comédiens, quant à eux, comprennent qu'ils doivent rapidement se changer et enlever ou remettre leur masque. Par extension, ayant doté le bâton de pouvoirs surnaturels, Rich adapte son personnage en conséquence en faisant de lui un magicien indestructible, rusé et malveillant plutôt qu'un simple rustre idiot et glouton à l'italienne ou un voyou effronté à la française. En apportant ces changements, John Rich devient le père de ce qui sera la toute première pantomime anglaise.

En assistant à un spectacle de Rich, un certain Thomas Davies⁷ fit la description suivante :

Cela consistait en deux parties, l'une sérieuse, et l'autre comique. Avec des scènes amusantes, des habits de qualité, de belles danses, une musique appropriée, et diverses décorations, il expose une histoire tirée des « Métamorphoses » d'Ovide, ou alors tirée d'un autre auteur d'exception. Entre les actes de cette représentation sérieuse, il entrelace une fable comique, qui consiste en la cour qu'Arlequin fait à Colombine, avec une variété surprenante d'aventures et de tours, lesquels sont produits grâce à la baguette magique d'Arlequin ; par exemple les palaces et les temples sont subitement transformés en huttes ou en maison de campagne ; des hommes et des femmes sont métamorphosés en brouette et en tabouret ; les arbres deviennent des maisons ; les colonnes deviennent des tapis de tulipes.⁸

À l'époque du directeur du Lincoln's Inn Fields, il ne semble pas y avoir de lien entre l'histoire de la partie sérieuse et celle de la partie comique. Cette réalité sera amenée à changer avec la postérité de John Rich. En tout cas, ce qui reste de cette première version de la pantomime anglaise, ce sont les comédies de vie quotidienne. On trouve par exemple le sketch de la recette de cuisine, c'est-à-dire une scène qui dégénère vers l'éparpillement sur le plateau ainsi que sur les personnages d'ingrédients tels que la farine, le lait et les œufs. Une autre situation comique qui survit à la période Rich est celle de la blanchisserie. Elle fonctionne sur le même principe mais cette fois avec de l'eau et de la lessive (ou du savon). Les Anglais appellent ces numéros des scènes de boue (« slosh scenes » en anglais).

En 1731, Rich entreprend la construction d'un nouveau théâtre. Un an plus tard, le théâtre royal de Covent Garden ouvre ses portes. C'est sur les planches de ce nouveau bâtiment que Rich confie pour la première fois à une jeune comédienne, Peg Woffington, le rôle principal masculin. C'est ce qu'on appelle les parties « haut-de-chausses » ou « pantalon » (« breeches parts » en anglais). La tradition de ces rôles travestis tenus par des femmes remonte à la Restauration de 1660. Cette année-là, en arrivant au pouvoir, le roi Charles II accorde le droit aux femmes de se produire sur un plateau de théâtre. Tandis que les hommes et les jeunes garçons continuent à jouer les rôles de femmes mûres et de jeunes

⁷ qui est-ce ?

⁸ référence

filles, les comédiennes, de leur côté, rejoignent la tradition du travestissement en incarnant les rôles de jeunes garçons. Certes, elles sont moins bien payées que les hommes et les spectateurs qui viennent les voir n'ont pas les intentions les plus innocentes du monde. Toutefois, il n'empêche que cette permission constitue un progrès non négligeable dans le théâtre et dans l'émancipation des femmes. Elles peuvent dès lors jouer la comédie, porter des pantalons et tenir des propos réservés aux hommes. Donc en 1731, lorsque John Rich offre le rôle du héros à Peg Woffington, la société est déjà accoutumée à voir des femmes sur scène. C'est la première fois, par contre, qu'une comédienne incarne le personnage principal masculin dans une pantomime. En effet, jusque là, les actrices jouaient plutôt le rôle de l'héroïne. Désormais, il y a deux comédiennes principales qui jouent respectivement, le héros et l'héroïne, sans que cela ne sous-entende la moindre homosexualité. Cette décision est accueillie avec enthousiasme par les spectateurs, surtout par les hommes qui apprécient beaucoup de voir les belles jambes du protagoniste. Formidable coup de marketing pour John Rich, dont la trouvaille deviendra désormais l'un des traits typiques de la pantomime anglaise.

En 1747, la guerre entre les deux théâtres royaux s'envenime avec l'arrivée d'un certain David Garrick à la direction de Drury Lane. Celui-ci n'est pas un amateur de pantomime mais, comme d'autres l'ont reconnu avant lui, il comprend que pour fidéliser son public, il doit mettre de côté ses propres préjugés et donner à ses spectateurs ce qu'ils demandent. En l'occurrence, le public veut des pantomimes. Alors, après avoir résisté durant trois ans, il finit par programmer pour l'après-noël de 1750 une pantomime intitulée *Un divertissement avec des personnages grotesques italiens intitulé Reine Mab*. Le personnage de la reine Mab est celui d'une fée qui entre dans le cerveau par le nez des personnes endormies pour y déclencher des rêves dans lesquels leurs souhaits s'accomplissent. Shakespeare en fait mention dans *Romeo et Juliette*. Pour l'écriture de son spectacle, Garrick s'associe au comédien Henry Woodward, qui sera le premier auteur de pantomimes à chercher sa matière du côté des contes de fées. Dès lors, la quasi-totalité des pantomimes s'appuieront sur les contes de fée ; et ce jusqu'à nos jours.

En 1761, Rich décède. Au cours des années suivantes, Garrick entreprend d'introduire des innovations. Ce faisant, le personnage d'Arlequin est progressivement exclu de la trame de l'histoire au profit de Pierrot et de Clown. C'est Carlo Delpini, originaire de Rome, qui développe ces deux nouveaux personnages, hérités des *zannis* de

la commedia. Il rejoint la troupe de Garrick dans les années 1770. En 1781, avec la production de *Robinson Crusoé ; ou Arlequin Vendredi*, un deuxième changement survient. Celui-ci affecte la structure de la pantomime. En effet, contrairement à la structure de Rich, où parties sérieuses et parties comiques s'entrelacent, la nouvelle version du spectacle se sépare désormais en deux parties distinctes. La première, l'ouverture, décrit les aventures de Robinson Crusoé tandis que la seconde, l'arlequinade, met en œuvre les aventures farcesques d'Arlequin et ses amis. Cette structure permet finalement de relier l'ouverture à l'arlequinade dans la mesure où les personnages de la première se transforment en ceux de la deuxième pour former une seule et même histoire. Ce nouveau schéma remplacera l'ancien et instaurera le modèle à suivre pour les prochaines pantomimes.

Au départ, l'ouverture est brève et l'arlequinade prime. Plus tard, l'arlequinade ira vers son déclin et sera progressivement abandonnée au profit de l'ouverture. La pantomime anglaise d'aujourd'hui ne consiste plus qu'en l'ouverture de l'ancienne. C'est à ce moment-là que Joseph Grimaldi⁹ se spécialise dans le personnage du clown. Son clown s'appelle Joey. Il rencontre un succès phénoménal. La profession le considère comme le meilleur clown de tous les temps. En 1800, sa carrière bat son plein. Il travaille à la fois au Drury Lane et au Sadler's Wells, un autre théâtre londonien. Certains de ses contemporains, dont Charles Dibdin, le manager de Sadler's Wells, sont persuadés qu'aucun autre artiste ne lui arrivera jamais à la cheville. Il devient le plus grand, le plus aimé des artistes de pantomime. De nombreuses générations de clowns reprendront ses répliques, ses blagues ainsi que ses numéros. Finalement, dès le XXe siècle, Arlequin disparaît complètement des pantomimes car Joey, le clown, l'a supplanté.

En décembre 1806, le théâtre de Covent Garden programme pour Noël, une pantomime intitulée *Arlequin et la mère l'Oye ; ou l'œuf d'or*. Pour la première fois, l'histoire se déroule exclusivement en Angleterre. Les scènes dépeignent le quotidien des villages anglais. Les décors représentent l'épicerie du coin et les rues de Londres. C'est la première fois qu'une histoire est aussi simple et que les décors sont aussi sobres. Grâce à la modération de la scénographie, Grimaldi a tout l'espace nécessaire au déploiement de son

⁹ qui est-ce ?

talent. C'est avec cette pantomime que Clown devient le personnage principal des pantomimes.

Par contre, lorsque Grimaldi s'éteint en 1837, c'est aussi Clown qui disparaît. Effectivement, après Grimaldi, le personnage tombe rapidement dans la désuétude, faute de successeurs convaincants. Deux semaines plus tard, c'est le roi Guillaume IV¹⁰ qui décède, cédant le trône à sa nièce Victoria, dont le règne durera jusqu'en 1901. L'ère victorienne dure donc soixante-quatre ans et, selon les historiens, il s'agissait d'une époque paisible et prospère. Au niveau intellectuel, le rationalisme de l'ère géorgienne laisse place au romantisme et au mysticisme religieux. C'est aussi une période où la pudeur règle les conduites sociales et sexuelles, désignant par exemple la vue d'une cheville comme une indécence choquante. Heureusement, dans les milieux artistiques, on est moins rabat-joie. Le music-hall fait ses débuts et le personnage de la Dame (prononcé /deim/) vient révolutionner la pantomime.

[Partie inachevée.]

¹⁰ fiche de Guillaume II

GAOS – Geneva Amateur Operatic Society

GAOS est une compagnie amateur de théâtre, créée à Genève en 1971 par un groupe d'expatriés anglo-saxons, passionnés de théâtre et de musique, qui ont voulu se réunir en dehors du travail pour monter des spectacles et organiser des concerts. Chaque année, GAOS propose au printemps un spectacle de music-hall, un concert en été ainsi qu'une pantomime anglaise à Noël. Les équipes sont nombreuses. Dans leurs pantomimes, on compte généralement une dizaine de personnages, un chœur de quarante personnes, un ballet avec une dizaine d'enfants, un ballet avec une dizaine d'adolescents, un orchestre composé d'environ huit musiciens, deux metteurs en scène auxquels il faut encore ajouter les techniciens de plateau, les techniciens de régie et les équipes de décors, costumes et maquillage. Au total, c'est septante personnes sur le plateau plus une vingtaine en dehors. Tous sont bénévoles.

Au fil des années, la compagnie recrute de plus en plus de membres et aujourd'hui, elle se compose de gens d'origines diverses. Il y a toujours une majorité d'anglophones mais progressivement des Français et des Suisses rejoignent l'aventure. En avril 2011, j'ai eu l'occasion d'interviewer l'un de ses plus anciens membres, à savoir John Tracey. D'origine écossaise, il arrive à Genève pour travailler dans une multinationale et rejoint GAOS en 1972. Dès lors, il participe à plusieurs pantomimes, dans lesquelles il joue des rôles comiques ; rôle qu'il affectionne tout particulièrement. Des extraits de notre entretien figurent en annexe de ce travail.

J'ai choisi d'analyser une production de GAOS pour diverses raisons. Premièrement, je suis Britannique, née à Genève. J'ai grandi à Genève et c'est à Genève que j'ai assisté, vers l'âge de dix ans, à ma première pantomime anglaise, la pantomime annuelle de GAOS. Il s'agissait de *Cendrillon*. Je me souviens très clairement d'un personnage qui s'appelait Buttons. Il portait une tenue de groom, comme Spirou, et était amoureux de Cendrillon. Malheureusement, leur amour était impossible car Buttons n'était pas le prince charmant. Ce personnage comique avait la fâcheuse habitude de mettre ses mains dans les poches. Par conséquent, nous, le public, nous devons crier le mot

« pocket » à chaque fois que nous le surprénions en train de mettre les mains dans ses poches. Ce petit événement marchait à merveille.

Si je remonte un peu moins loin, je me rappelle le spectacle *Blanche Neige et les sept nains*. Je me souviens que la princesse est belle et chante très bien. Je me souviens aussi de la chanson collective, la « songsheet ». C'était incroyable. Un public, jusque-là attentif et relativement passif, pouvait en dix secondes se mettre debout et chanter une comptine pour enfants en faisant des gestes ridicules. En plus, ça durait vraiment longtemps. On nous a fait faire ce numéro au moins cinq fois. Plus fort. Plus rapide. Côté gauche contre côté droit. Filles contre garçons. Enfants contre parents. Et tout cela pour laisser le temps aux techniciens de procéder au changement de plateau pour la scène finale. Bref, en résumé, on peut dire que ce qui m'a dirigé vers le travail de GAOS pour ce mémoire, c'est le fait que je connais GAOS et que j'ai vu plusieurs de leurs spectacles, dont *Blanche Neige* que je vais analyser au chapitre suivant.

Il faut bien reconnaître qu'en Suisse romande on n'a pas trop le choix. Je tenais à suivre le travail d'une compagnie locale pour pouvoir éventuellement rencontrer des membres, leur poser des questions et assister aux répétitions, si possible. Pour cela, il fallait bien que ce soit en Suisse et de préférence en Suisse romande. Or, en Suisse romande, seul GAOS propose une pantomime chaque année. Parallèlement, j'ai cherché à me procurer des captations professionnelles britanniques ; ce fut simplement impossible. Sur internet, il était impossible de trouver autre chose que deux ou trois pantomimes télévisées. Or, c'est le théâtre qui m'intéresse dans ce travail. Il était impossible aussi d'acheter des dvds auprès des théâtres ou des compagnies ; et ceci pour des raisons de droits d'auteurs de musique. Enfin, ne connaissant personne susceptible de me fournir un enregistrement professionnel clandestinement, j'ai été obligée d'abandonner l'idée d'analyser une pantomime professionnelle britannique. Voici donc la raison pour laquelle je me suis penchée sur le travail d'une compagnie amateur.

Je m'en suis donc tenue à GAOS. De toute façon, en ce qui concerne la distinction entre une pratique professionnelle et une pratique amateur, je suis du même avis que John Tracey. Pour moi, « amateur » signifie simplement non-professionnel et donc non-rémunéré. Cela ne signifie en aucun cas moins talentueux, moins rigoureux dans le travail ou moins respectueux des conventions.

Dans son ouvrage intitulé *British Pantomime Performance*, Millie Taylor sépare les productions professionnelles en trois catégories distinctes: le commercial, le répertoire et l'alternatif. Elle soutient d'abord qu'en dehors de certaines considérations économiques, rien ne distingue stylistiquement une pratique amateur d'une pratique commerciale. Ce qui les différencie, c'est simplement le budget. L'argent influence le choix du casting et la quantité d'artistes sur le plateau, c'est tout. Par conséquent, les spectacles commerciaux auront tendance à mettre en vedette une star de la télévision ou de la chanson. En outre, le chœur se limitera à un nombre restreint de participants et les décors seront très sophistiqués.

Ensuite, Millie Taylor montre que la pratique amateur ne diffère pas non plus de la pratique de répertoire. Celle-ci se revendique traditionnelle. La pratique amateur l'est aussi. La différence entre le répertoire et l'amateurisme ne relève pas de leurs productions respectives mais de leurs différences de statut professionnel. Une compagnie professionnelle de répertoire est généralement en résidence dans un théâtre ; ses membres sont des comédiens permanents qui, le reste de l'année, jouent aussi dans les autres productions du théâtre.

La pratique alternative se veut subversive ; la pratique amateur l'est aussi. L'alternative s'autorise quelques libertés par rapport aux conventions ; l'amateur aussi. Tout dépend de l'équipe artistique et de l'auteur qu'on choisit. Les deux genres de compagnies peuvent se permettre de détourner le sens de l'histoire. Parfois, ils redéfinissent le public-cible.

En somme, les pantomimes produites par les compagnies amateurs sont en substance les mêmes que les pantomimes professionnelles. Elles ont le même contenu, la même structure, les mêmes codes et les mêmes possibilités de détourner n'importe quelle convention. Par conséquent, je considère que l'analyse d'une production amateur est tout-à-fait représentative d'une pratique générale. De plus, en faisant le postulat qu'une compagnie composée d'expatriés et établie en Suisse ne fait que reproduire ailleurs ce que ses membres faisaient déjà chez eux, je soutiens que l'étude de *Blanche Neige et les sept nains*, un spectacle monté par la compagnie genevoise GAOS, sera tout-à-fait caractéristique d'une pratique ordinaire.

Description de Blanche Neige et les sept nains

Alors que le chef d'orchestre sort des coulisses pour rejoindre la fosse et ses musiciens, le murmure de la salle de spectacle du collège de Saussure se transforme en une salve d'applaudissements et d'acclamations. On dirait bien que ce soir-là, le public est chaud avant même que le spectacle n'ait commencé. Il est enthousiaste, prêt à battre la mesure et décidé à s'amuser pendant deux heures. La lumière de la salle s'obscurcit tandis que les lampes des lutrins restent allumées. Les instruments sont accordés ; les partitions sont éclairées ; le calme s'installe parmi les musiciens. Il y a un silence ; les regards convergent vers le chef d'orchestre ; les instrumentistes prennent une respiration collective puis, « un, deux trois », l'orchestre entame la musique d'ouverture.

Cette introduction musicale annonce les morceaux qui seront joués durant le spectacle ; et ces extraits donnent déjà une idée claire de l'ambiance joviale et bon enfant qui va s'installer. On reconnaît notamment une version jazz-musette du *Beau Danube Bleu* de Strauss ; morceau dont la mélodie, largement exploitée par les annonces publicitaires et les dessins animés de la télévision, est rapidement reconnue par les auditeurs et identifiée comme un morceau amusant. Puis, c'est un morceau de ragtime¹¹ qui délasse la salle avant que l'orchestre n'enchaîne avec le titre *High Hopes*, chanson rendue célèbre par Frank Sinatra dans le film de Frank Capra intitulé *Un Trou dans la tête*. Plus loin, on entend deux tubes issus du répertoire des comédies musicales anglo-saxonnes : d'abord le morceau *Consider yourself*, issu de *Oliver !*¹², puis *I could have danced all night*, tiré de *My fair*

¹¹ Le ragtime est un style musical syncopé qui fut popularisé entre 1890 et 1920 par Scott Joplin avant d'être supplanté par le jazz dont il est le principal précurseur. Aujourd'hui, les émissions de caméras cachées utilisent le ragtime pour illustrer leurs vidéos de gags. Il en résulte que ce genre de musique est souvent associé à de la bêtise et de la puérité.
cf. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ragtime>

¹² *Oliver !* est une comédie musicale adaptée du roman de Charles Dickens intitulé *Oliver Twist*, qui dépeint les mésaventures d'un petit garçon depuis sa fuite de l'orphelinat jusqu'aux retrouvailles avec son grand-père en passant par une période où il rejoint un gang de voleurs dirigé par le vieux Fagin avant de se faire enlever par le violent Bill Sikes.
cf. <http://en.wikipedia.org/wiki/Oliver!>

*Lady*¹³. Tous ces titres se succèdent et suscitent l'enthousiasme général car ils sont connus de la grande majorité du public.

En effet, ces morceaux proviennent aussi bien de la télévision que du cinéma, du théâtre ou de la musique de variété ; et en cela ils font partie de la culture commune aux spectateurs. Aussi est-ce en terre connue que le public se laisse transporter et c'est très librement qu'il se met à taper dans les mains. L'observation de la manière dont les spectateurs reçoivent l'ouverture musicale montre bien à quel point celle-ci est capitale en début de pantomime. C'est-à-dire qu'en donnant la tonalité du spectacle, elle place l'auditoire dans les meilleures dispositions. Ce faisant, elle favorise la pleine réussite de la représentation et contribue partiellement au plaisir que ressentent les spectateurs ainsi que les acteurs et le reste de l'équipe artistique.

En somme, l'un des rôles majeurs des orchestres de pantomime anglaise, c'est celui de chauffeurs de salle. On attend d'eux qu'ils mettent l'ambiance dès les premières notes. En conséquence, le choix des musiciens et du chef d'orchestre est éminemment important car s'ils sont mauvais, ils peuvent ruiner un spectacle. Outre sa fonction stimulante, l'orchestre est aussi chargé d'illustrer la narration de l'histoire par des bruitages et d'accompagner les chanteurs dans les parties musicales. Nous y reviendrons plus tard.

Une fois arrivée au dernier morceau de l'ouverture, la musique s'arrête. Le public applaudit chaleureusement, l'éclairage change et l'acte 1 peut commencer. Au commencement, une voix *off*¹⁴ entonne le discours d'exposition comme suit :

Il y a fort longtemps, dans une contrée lointaine gouvernée par un roi vertueux, vivait une mauvaise enchantresse. Lorsque le vieux roi mourut, elle devint reine à son tour mais ne prêta

¹³ *My Fair Lady* est une comédie musicale adaptée de la pièce intitulée *Pygmalion* de George Bernard Shaw. C'est l'histoire d'une jeune fleuriste des quartiers populaires de Londres qui décide de prendre des cours de phonétique avec un professeur d'université afin de pouvoir parler comme une vraie dame. Il y aura plus tard une adaptation cinématographique de cette comédie musicale avec Audrey Hepburn et Rex Harrison en 1964.

cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/My_Fair_Lady_%28film,_1964%29

¹⁴ La présence de cette voix *off* est une liberté prise par l'auteur de la pantomime et respectée par GAOS lors de la mise en scène mais elle ne constitue pas un critère propre au genre de la pantomime anglaise.

*pas la moindre attention à ses sujets, n'ayant qu'une seule brûlante ambition – être la plus belle femme du pays*¹⁵.

Cette voix off correspond au « il était une fois » des contes traditionnels. Elle nous invite à entrer dans l'univers de l'histoire, dans le monde imaginaire. Côté cour, on aperçoit la reine. Elle se trouve dans sa chambre secrète et elle est affairée derrière une sorte de table de laboratoire sur laquelle sont disposées plusieurs fioles. Elle tient dans ses mains une coupe contenant une potion magique qu'elle s'apprête à boire, puis elle entame son prologue:

*Oh, potion magique, toi qui traversas les âges et fus enrichie par toutes les forces du mal, viens à mon secours. Ce délicieux élixir apporte jeunesse et beauté à quiconque le boit ; et c'est moi seule qui connais la formule ! Je dois être la plus belle femme du royaume. Personne ne peut être plus belle que moi. Et les choses doivent rester ainsi. Si quiconque ose défier ma beauté, j'en entendrai parler car mon miroir magique me dit tout. Tout ce que j'ai à faire, c'est lui demander et l'esprit du miroir me répondra honnêtement. Et maintenant, buvons la potion. Oh, c'est vraiment merveilleux. Je peux déjà ressentir les effets. Maintenant, demandons à l'esprit du miroir la confirmation que je suis bel et bien la plus belle. Miroir, miroir, sur le mur, qui est la plus belle du royaume ?*¹⁶

Durant son exorde, la reine commence par convoquer le pouvoir de jeunesse éternelle de sa potion magique, puis elle poursuit son discours en s'adressant au public. A cette occasion, la comédienne marque des pauses dans son discours et lance des regards mauvais vers le public dont elle sollicite les réactions. C'est le principe d'interaction avec l'assistance. Tous les personnages n'ont pas le privilège de dialoguer avec le public mais en l'occurrence le méchant de l'histoire fait partie de ceux qui ont cette fonction d'interaction. La reine, dont on apprendra plus tard qu'elle porte le nom de Malicieuse (« Queen Malicious » en anglais), est chargée d'entamer la pantomime en exposant la situation et en suscitant l'aversion des spectateurs. Aussi, peut-on entendre à la fin de ses phrases des sifflements ainsi que des huées. C'est le cas notamment après les finales

¹⁵ Traduction à partir de la captation :

Snow White and the Seven Dwarfs de Stephen Duckham, dans une mise en scène de Richard et Pam Walsh, captation réalisée par la Geneva Amateur Operatic Society, décembre 2007

¹⁶ Traduction à partir du manuscrit original publié sur le site www.noda.org.uk

DUCKHAM Stephen, *Snow White and the Seven Dwarfs*, Noda Limited, Royaume-Uni, 1998 (révisé en février 2002)

« viens à mon secours » (l. 2) et « moi seule qui connais la formule » (l.3), où des sifflements discrets commencent à se faire entendre. Puis, après « plus belle que moi » (l.4), la comédienne décide de marquer un temps pour toiser le public ; l'invitant ainsi à se manifester plus vigoureusement. À la suite de quoi, les réactions s'affirment et les huées se mettent à résonner dans toute la salle. La reine, ravie de cette réaction, poursuit son discours et sort de scène escortée par les vociférations de l'assistance.

Dans une pantomime anglaise, il existe deux personnages qu'on appelle les immortels et qui se distinguent des autres protagonistes par leur fonction de cadre diégétique. En effet, ceux-ci sont toujours les premiers à entrer sur scène et c'est à eux que revient d'énoncer le dénouement final du spectacle. Le premier immortel représente les forces du bien et prend généralement l'apparence d'une bonne fée. Celle-ci apparaît dans l'histoire à chaque fois que le héros se trouve en difficultés. Puis, c'est elle qui se charge de dire « tout est bien qui finit bien ». Le deuxième immortel représente les forces du mal et prend l'apparence d'un sorcier ou d'une enchantresse. Celui-ci ou celle-ci apparaît au tout début de la pantomime pour exposer la situation et annoncer son projet machiavélique. Ensuite, le personnage revient pour se féliciter du mal qu'il a fait et parfois même pour en rajouter une couche supplémentaire. L'immortel maléfique menace l'équilibre du royaume en causant un problème, à la suite de quoi un héros devra entreprendre une quête pour régler le problème, vaincre le mal et rétablir l'harmonie générale. Sans méchant, il n'y a pas d'histoire et il n'y a pas de héros. À l'issue de l'aventure, la force du mal se repent et promet de ne plus jamais semer le trouble. Ici, l'immortel maléfique, c'est la reine Malicieuse. Elle ne nous expose pas son plan machiavélique car il n'est pas encore d'actualité. La situation initiale n'est pas harmonieuse puisque cette reine malveillante est au pouvoir depuis déjà plusieurs années. Or, cet état de choses sera amené à s'empirer au moment opportun.

La scène suivante se passe dans la salle du trône du château. Le rideau noir s'ouvre et laisse apparaître un nouveau décor, un nouvel éclairage ainsi que le chœur. On est dans un château de style gothique. Le trône est disposé au lointain central et les gens de la cour portent des tenues médiévales. Tout s'enchaîne très vite. À peine la reine est-elle sortie que l'orchestre amorce la première chanson et le chœur se met à chanter *Consider yourself*, morceau dont on entend un extrait à l'ouverture. Cette chanson est une chanson de

bienvenue. C'est l'occasion de souhaiter la bienvenue au public. D'ailleurs les paroles du refrain sont assez éloquentes :

Consider yourself at home.	Considérez que vous êtes ici chez vous.
Consider yourself one of the family.	Considérez que vous faites partie de la famille.
We've taken to you so strong.	Nous vous aimons tellement.
It's clear we're going to get along.	Il est clair que nous allons bien nous entendre.
Consider yourself well in	Considérez que vous êtes à votre place.
Consider yourself part of the furniture.	Considérez que vous faites partie des meubles.
There isn't a lot to spare.	Nous n'avons pas grand-chose.
Who cares?..What ever we've got we share!	Qu'est-ce que ça peut faire ? Quoi que nous ayons, nous le partageons !

La réaction du public est immédiate ; il se met à taper dans les mains. Le chœur est en position frontale ; il chante pour l'assistance. La chorégraphie est simple ; elle consiste en quelques déplacements, un peu de gestuelle et des échanges de regards. Au bout d'un moment, le rythme binaire du morceau est entrecoupé de mini-interludes ternaires pendant lesquels les enfants du spectacle entrent sur scène pour compléter le chœur des adultes et terminer la chanson. Les enfants exécutent une chorégraphie avant de s'asseoir au bord du plateau et regarder le public avec un petit air cabotin. À la fin de la chanson toute l'équipe est placée pour former un tableau final. On tient la note, on lève les bras, on attend le coup de cymbale et c'est fini. Applaudissements.

C'est alors qu'entre en scène le Lord chambellan¹⁷. Avant son arrivée, l'humeur était joyeuse, mais aussitôt arrivé, le Lord chambellan gâche l'ambiance. Cet homme est très nerveux ; il redoute le désordre et déteste le tapage. Pourtant, ce n'est pas un mauvais homme. Il veut simplement faire son travail correctement. Il ne comprend pourquoi il y a un tel remue-ménage. On lui explique alors que ce soir c'est l'anniversaire de Blanche Neige et qu'il faut organiser une fête. Le Lord chambellan connaît Blanche-Neige depuis toute petite et il a beaucoup d'affection pour elle. Il consent donc à ce qu'une fête d'anniversaire s'organise. En même temps, il a très peur de fâcher la reine à qui il doit une totale obéissance. Il sait qu'elle peut se montrer très cruelle quand on la contrarie. C'est

¹⁷ Au Royaume-Uni, le Lord chambellan (« Lord Chamberlain » en anglais) est le plus haut fonctionnaire de la Cour. Il organise toute la structure de la Cour et jusqu'en 1968 il est aussi le censeur officiel des représentations théâtrales.

pourquoi, ce personnage est passablement nerveux et toujours en train de réprimander les gens. En somme, ce personnage est quelqu'un de sympathique qui, sans être un réel appui pour Blanche Neige, ne représente pas pour autant un danger et ne se comportera jamais en ennemi.

Le Lord chambellan a pris pour habitude de redire toujours une deuxième fois ses propres paroles. En plus, il répète continuellement « Oh, c'en est trop ! » au point que les autres personnages profitent de son travers pour le tourmenter. Son caractère et ses manies donnent au protagoniste un certain pouvoir comique dont résultent des scènes fortes en rythme et en dynamisme, comme nous allons le voir dans le passage suivant :

Lord Ch. : Silence, silence ! Arrêtez tout de suite, je dis, arrêtez tout de suite. A quoi pensiez-vous ? Je dis, à quoi pensiez-vous ? Chanter et danser dans la salle du trône. Que va dire la reine ? J'en suis tout retourné ! Oh, c'en est trop – je dis, c'en est trop !

Un homme : Allons, Lord chambellan. Ne soyez pas tant une poule mouillée !

Lord ch. : Une poule mouillée ? Une poule mouillée ? Vous ne pouvez pas m'appeler – moi, le Lord chambellan – une « poule mouillée » ! Oh, c'en est trop – trop !

Une femme : Ne soyez pas si rabat-joie, vieil encroûté !

Lord ch. : Vieil encroûté ? Viel encroûté ? Je... Vous... Oh, c'en est trop...

Tous avec lui : ...trop !¹⁸

Le public, surtout les enfants, aime qu'on fasse tourner un personnage en bourrique. Les effets de répétition, l'utilisation de noms d'oiseaux et l'irritabilité du bouc-émissaire rendent la scène cocasse et mettent les spectateurs dans un état d'excitation. En plus, tout en étant rabat-joie, le personnage dégage une certaine bienveillance qui le rend sympathique. Aussi lorsqu'il se fait malmener par les autres personnages, on rit de lui avec tendresse et on ressent un peu compassion. Ajoutons à cela une allure excentrique, un maquillage excessif ainsi qu'une voix montant dans les aigus en permanence, et le ridicule du personnage est complet.

¹⁸ *Snow White and the Seven Dwarfs* de Stephen Duckham, dans une mise en scène de Richard et Pam Walsh, captation réalisée par la Geneva Amateur Operatic Society, décembre 2007

Un autre procédé amusant pour le public est l'utilisation de références topiques. Ces dernières sont prévues dans les didascalies du manuscrit. En effet, dans le texte dactylographié, on peut remarquer à l'intérieur d'une réplique, que l'auteur a mis une consigne entre crochets. Par exemple, dans le manuscrit de Blanche Neige, à l'intérieur de la réplique d'une femme de la Cour, il est écrit : « Oui, ils sont descendus à [supermarché local] pour acheter le nécessaire ». Du coup, dans la production de GAOS, la comédienne déclare: « Oui, ils sont descendu à la Migros pour acheter le nécessaire » ; et à chaque fois que ce genre de clin d'œil se produit, les spectateurs réagissent vivement. D'une part, ils se sentent directement concernés par la référence en conséquence de quoi ils s'impliquent alors davantage dans l'histoire. D'autre part, grâce à ce procédé, la représentation devient un événement local qui s'inscrit dans une région géographique et culturelle, transformant alors l'expérience du spectacle en une expérience unique. Enfin, avec ce genre de première partie, la scène s'engage dans une progression dynamique qui favorise fortement le pouvoir comique des deux personnages qui vont faire leur entrée prochainement.

C'est d'abord le personnage de Handy Andy qui arrive sur scène. Son nom est un jeu de mot entre le diminutif du prénom Andrew et l'adjectif « handy » qui, en anglais, signifie pratique. Lorsqu'il se dit d'un objet physique, « handy » veut dire que ce dernier est maniable. Quand on emploie ce terme au sujet d'un objet abstrait, comme par exemple un conseil, il signifie utile ou commode. S'il qualifie un lieu ou la localisation d'un objet, il dénote la proximité de ce lieu comme le fait l'expression « à portée de main ». On peut aussi qualifier une action avec le terme « handy ». Ce faisant on exprime l'adresse avec laquelle l'agent effectue son action. En résumé, Handy Andy, c'est l'homme qui tombe à pic. Il est toujours là quand on a besoin de lui. Il est utile, serviable et débrouillard et c'est de toute évidence une très bonne chose pour Blanche Neige de l'avoir comme meilleur ami. Si un héros cherche un adjuvant à sa quête, il trouvera la bonne personne en s'adressant à Handy Andy.

Andy porte un paquet cadeau dans les mains qui lui bouche la vue et lui fait perdre son équilibre. C'est pourquoi lorsqu'il entre dans la salle du trône, il bouscule tout le monde avant de trouver sa place. Entre temps, sans s'en rendre compte, il aura aussi réussi à renverser le Lord chambellan, qui se retrouve alors sur son postérieur. Une fois à l'arrêt, Andy transmet ses salutations aux gens de la Cour en disant « Bonjour à tous! ». Et ça, c'est le signal. Ce n'est pas anodin car en disant « bonjour à tous », il donne l'indication

comme quoi ce bonjour s'adresse aussi au public. D'ailleurs, à la phrase suivante, il s'approche de l'avant-scène et s'adresse directement aux spectateurs. Ceux-ci, qui au début de la pantomime n'ont pas été concrètement reçus par la reine Malveillante, sont enfin pris en considération et accueillis à bras ouverts dans le spectacle. Dans d'autres pantomimes, l'accueil se fait lors du prologue. Si la bonne fée prend en charge l'exposition, elle sympathise avec le public et leur souhaite chaleureusement la bienvenue. Par contre, quand le prologue est tenu par l'immortel malveillant, celui-ci remarque la présence des spectateurs ; il leur dit de rentrer chez eux et déclare qu'il déteste les enfants, surtout ceux qui font du bruit. En principe, la bonne fée charme et le vilain moleste. Mais dans *Blanche Neige*, la reine ne s'est pas adressée au public. Elle a juste parlé devant le public, ce qui est très différent. Par conséquent, l'accueil, même négatif, n'a pas eu lieu. C'est dorénavant chose faite avec Handy Andy, qui vient de reconnaître la présence de l'assistance et vient de lui confirmer qu'elle est bel et bien invitée à participer au spectacle. Dans l'extrait suivant, j'ajoute entre parenthèses quelques informations visuelles ainsi que les réactions du public :

- Andy* -(Aux gens de la Cour) Bonjour à tous ! (Andy passe à l'avant-scène et s'adresse au public) Bonjour. Vous êtes tous venus pour la fête de Blanche Neige ? (Le public, principalement les enfants, dit « Oui ! ») Et bien je suis ravi de faire votre connaissance. Je m'appelle Handy Andy et c'est moi qui organise tout ça ! (Au Lord chambellan) Bonjour Lord chambelpot !
- Lord ch.* -(Qui essaie de se relever) Chambellan !
- Andy* -Qu'est-ce que vous faites là en-bas ?
- Lord ch.* -Je me relève
- Andy* -Vous ne devriez pas rester assis et vous la couler douce, il y encore beaucoup à faire
- Lord ch.* -(Debout et hurlant) Je ne suis pas en train de rester assis – espèce de grand lourdaud sursautant ! (Pointant son doigt sur la poitrine de Handy Andy, l'obligeant alors à reculer) Pourquoi diable est-ce toi qui fut chargé de l'organisation du buffet, je ne le comprendrai jamais – je dis, je ne le comprendrai jamais !¹⁹

¹⁹ *Snow White and the Seven Dwarfs* de Stephen Duckham, dans une mise en scène de Richard et Pam Walsh, captation réalisée par la Geneva Amateur Operatic Society, décembre 2007

Plusieurs procédés sont à l'œuvre dans cet extrait. Certains entraînent le rire ; d'autres font simplement sourire ; certains ciblent l'amusement des enfants ; d'autres visent plutôt le délassement des adultes. Ici, les formes du comique sont principalement dirigées vers les enfants. Toutefois cela n'empêche pas les adultes de réagir aussi. La pantomime anglaise est un spectacle pour enfants de tous âges, ce qui signifie littéralement tous les âges. C'est une manière supplémentaire de dire « petits et grands », « personnes âgées de sept à septante-sept ans » ou de parler du « tout public ». Dans le monde de la pantomime, il y a les enfants et il y a les grands enfants. Quand on dit « grands enfants », on ne parle pas uniquement des adolescents ; en revanche on inclue absolument tout individu dont on peut dire qu'il a été un enfant. Ainsi, si je dis que telle forme comique est dirigée vers les enfants, il faut entendre que les adultes aussi ont le droit d'apprécier la forme comique en question et que chacun est libre de réagir discrètement ou de manière extravertie, spontanément ou avec retenue, librement ou avec gêne.

Ainsi, ce qui amuse les enfants dans l'extrait précédent, c'est premièrement le fait qu'ils sont sollicités par Handy Andy, un individu fort sympathique, drôle et bienveillant. En effet, non seulement un personnage s'adresse vraiment à eux mais en plus, ils ont vraiment le droit de répondre. C'est très excitant pour un enfant d'être dans un théâtre et de pouvoir gesticuler et crier librement. Deuxièmement, regarder un être aussi maladroit, qui bouscule tout le monde et renverse le chambellan, pour un enfant, c'est très divertissant. C'est l'effet de la farce, un type de comédie foncièrement visuel. Les chutes, les bastonnades, les courses poursuites et les tartes à la crème relèvent de la farce et font appel à un rire réflexe que les enfants n'ont pas encore appris à canaliser et que les adultes autorisent quand le contexte le permet. Toutefois, comme le grand enfant est plus exigeant, il aura tendance à rire seulement si le numéro est bien réalisé, d'où l'importance pour un comique de maîtriser l'art du clown et d'être un bon acrobate ; car si la chute est fautive ou ratée, l'effet comique sera raté lui aussi. Troisièmement, le spectateur omniscient comprend très vite que Handy Andy n'a pas compris le trouble qu'il a causé. De toute évidence, se dit l'enfant, il ne s'est pas aperçu qu'il avait fait tomber le Lord Chambellan. Ou alors, se dit le grand enfant, peut-être que le jeune maladroit ne fait que prétendre une innocence finement feinte derrière laquelle il se cache pour pouvoir tourmenter le chambellan sans scrupules. Peu importe la lecture qu'on fait de l'événement et les intentions qu'on veut prêter à Handy Andy car quoi qu'il en soit, on arrive au comble de l'absurde lorsque celui-ci reproche au chambellan de se la couler douce par terre quand il y

a encore tellement de choses à régler pour la soirée d'anniversaire de Blanche Neige. Cette remontrance est non seulement décalée mais aussi incroyablement impudente et injuste pour le pauvre Lord chambellan. Toutefois, l'effronterie de Handy Andy est faite avec une telle innocence et avec une telle sincérité qu'on ne peut pas s'en fâcher. Et tout en compatissant avec le malheureux chambellan, on ne peut pas ignorer la manifestation plus ou moins forte de ce petit spasme qui vient tout droit de notre diaphragme titillé et nous pousse à esquisser un sourire quand ce n'est pas le rire qui nous prend.

Malheureusement, dans la captation de *Blanche Neige et les sept nains*, il manque un bout de la scène. Je ne sais pas si la coupe a été prévue au moment de la conception du spectacle ou si ce soir-là un comédien à enchaîné avec la mauvaise réplique, néanmoins il y a un morceau qui n'a pas été dit et qui pourtant contient des éléments intéressants à présenter. Voici donc la suite de l'extrait cité plus haut :

Lord ch. - [...] je dis, je ne le comprendrai jamais !
Andy -Un instant. J'occupe une position très importante dans ce château.
Lord ch. -Une position importante ? Ha !
Andy -Oui. J'ai un poste très haut placé. C'est dans le grenier !
Lord ch. -Et quel est ce « poste haut placé » ?
Andy -Je suis général
Lord ch. -Un général ?
Andy -Oui. Quand elle m'a offert mon job, la reine m'a dit que je serai un general factotum
Lord ch. -Oh, tu as plus de parenté avec un cornichon !²⁰

Le cocasse de la quatrième réplique de ce passage relève d'une des formes de comique verbal couramment employée dans les pantomimes anglaises, à savoir le jeu de langue. En effet, à partir de l'expression « haut placé », Handy Andy s'adonne à un jeu de mots. Ainsi, tandis qu'il commence à défendre l'importance de son statut au sein de la Cour, le personnage bascule dans le registre physique de la localisation de sa chambre dans les hauteurs du château. Ce glissement sémantique déplace l'énoncé d'un niveau de signification sérieux à un niveau de signification dérisoire et établit un rapport

²⁰ DUCKHAM Stephen, *Snow White and the Seven Dwarfs*, Noda Limited, Royaume-Uni, 1998 (révisé en février 2002)

d'inadéquation entre les deux interprétations qui en résultent. De ce fait, il produit un décalage entre le ton grave du personnage et le contenu finalement léger de la supposée revendication, produisant alors l'effet comique désiré.

La huitième réplique de l'extrait procède aussi du comique de langage et repose encore une fois sur la polysémie d'un terme. Or, cette fois-ci, le glissement est clairement identifié comme une erreur de compréhension du personnage. C'est parce que Handy Andy ignore ce que signifie « general factotum »²¹ qu'il affirme être affecté au poste de général. Certes, dans l'exemple précédent, on peut aussi supposer que la bascule sémantique provienne de l'ignorance du personnage ou de son inaptitude à distinguer deux registres différents néanmoins, dans cet exemple-ci, l'erreur n'est pas juste impliquée par la réplique mais clairement exprimée dans celle-ci. Par conséquent, les interlocuteurs d'Andy, en l'occurrence le Lord chambellan, la Cour et le public (indirectement), n'ont pas à chercher d'où vient la confusion puisqu'elle est mise en avant. L'effet comique est la même que précédemment à la différence qu'il ne laisse pas perplexe.

La suite de la scène fait intervenir un épisode qu'on rencontre très souvent dans les pantomimes anglaises. C'est lorsque le personnage comique annonce qu'il a amené un objet très spécial et extrêmement précieux qu'il a décidé de nous montrer qu'il va placer bien en évidence à l'avant-scène, côté jardin en général parce que les comédiens occupent relativement peu cet espace. Cet objet est généralement une fleur, un œuf ou autre chose de fragile. Ici, il s'agit d'une petite fleur blanche qu'il compte offrir à Blanche Neige comme cadeau d'anniversaire. Andy demande donc au public s'il aurait envie de la voir. Réponse : oui. Alors, il sort la fleur mais un personnage de la cour fait remarquer qu'elle est vraiment très petite, si petite qu'on la voit à peine. Andy décide alors de la planter et de l'arroser pour voir ce que ça donnera. Un autre personnage lui dit « regarde, il y a justement un pot, là-bas » auquel Andy répond « Oh, well that's handy » (« et bien ça, c'est pratique ») en souriant avec fierté au public. Il place la fleur, sort un arrosoir de derrière le pot et se met à en arroser le contenu dont on devine que la fleur s'y trouve. Soudain, un arbuste de taille réel avec des roses blanches apparaît hors du pot. Cette apparition artificielle amuse le public car il n'y a pas eu toute une technique derrière. Il n'y a pas eu de changement de lumière ou de musique dramatique. On ne nous a pas montré l'épopée de la rose blanche

²¹ « Factotum » est le terme utilisé pour désigner le poste de servant ; et associé au mot « general » il signifie une charge avec davantage de responsabilités.

en slow motion avec des bruitages féeriques. Au lieu de ça, on a joué le gag technique avec un buisson sortant de manière abrupte, accompagné d'un bruitage de cartoon de type « boing »²². Un peu plus et on voyait l'avant-bras d'un technicien dépasser du pot.

Après que l'objet est devenu visible pour tout le monde, arrive le moment de donner la consigne. Il s'agit toujours de la même, peu importe l'objet ; et elle interdit formellement à quiconque de s'approcher de l'objet et d'essayer de le toucher. Un personnage demande alors à Handy Andy comment il compte empêcher les gens de s'en approcher. Celui-ci réfléchit et trouve la solution suivante :

*Andy (regardant le public) Je sais. Vous allez rester là encore un moment, n'est-ce pas ? (Réponse du public) Du coup, est-ce que vous seriez d'accord de garder un œil sur le rosier pour moi ? (Réaction) Oh, c'est génial ! Alors tout ce que vous avez à faire si vous voyez quelqu'un s'approcher du rosier, c'est crier « Oh non, Handy Andy, viens vite, quelqu'un essaie de voler les jolies roses blanches que tu as achetées pour les offrir à Blanche Neige pour son dix-huitième anniversaire » (il dit ça en une seule respiration et finit par s'étrangler) alors je viendrai sur-le-champ et je les arrêterai. Vous pourriez faire ça ? (Réaction) Non ? Pourquoi pas ? (Réaction) Trop long ? Bon, raccourcissons-le à simplement « Handy Andy », d'accord ? Vous savez ce qu'on va faire maintenant, n'est-ce pas ? Oui, c'est ça, maintenant on va s'entraîner. (Andy sort. Un membre du chœur rampe jusqu'au buisson et simule qu'il prend une rose, Le public appelle. Après une pause Andy réapparaît) Vous avez crié ? Il faudra crier plus fort parce qu'il se pourrait bien que je sois à l'autre bout du palace à ce moment-là. Essayons à nouveau. (Même action) Ah, ça c'est beaucoup mieux. Merci beaucoup. Maintenant, je sais que les roses de Blanche Neige sont en sécurité.*²³

Cette consigne est une occasion supplémentaire de faire participer le public, qui reçoit là une mission très importante. Pour s'assurer de l'engagement du public, le comique doit faire un essai. La première tentative est souvent trop timide mais dès la deuxième, on entend les cris déchaînés des enfants et ceux de leurs parents, un peu plus sur la retenue. C'est imparable.

²² Pour entendre ce qu'est un son « boing », consulter le site suivant : <http://www.universal-soundbank.com/cartoons2.htm>

²³ *Snow White and the Seven Dwarfs* de Stephen Duckham, dans une mise en scène de Richard et Pam Walsh, captation réalisée par la Geneva Amateur Operatic Society, décembre 2007

La scène se poursuit avec l'arrivée de Blanche Neige. Dans une pantomime anglaise, lorsqu'un personnage principal fait sa première entrée, il dit toujours bonjour au public. Il s'agit généralement toujours des deux mêmes réplique : « Hello everyone » (« bonjour à tous ») et « Hello boys and girls » (« bonjour les enfants »). Certains doivent se présenter mais d'autres n'en ont pas forcément besoin. Dans le cas de Blanche Neige par exemple, il n'est pas nécessaire qu'elle se présente puisque d'une part, c'est évident que c'est elle, seul personnage principal féminin en dehors de la reine qu'on a déjà rencontrée, et d'autre part, Andy annonce son entrée avec « Et regardez, la voilà justement qui vient ».

Alors voici donc Blanche Neige qui fait son apparition. Elle dit « bonjour à tous ». Le public répond « bonjour Blanche-Neige ». On lui souhaite son anniversaire, Andy lui montre son cadeau et reçoit un baiser sur la joue. Celui-ci s'évanouit. Rires du public. Blanche Neige raconte sa journée de corvées et les autres personnages la plaignent. Andy traite la reine de vieille prune toute ridée. Rires des enfants. Blanche Neige, l'innocence et la bonté incarnées, défend la reine et regrette simplement de ne pas en être aimée. A ce moment-là, l'orchestre commence à jouer le morceau *High Hopes*, chanté par Blanche Neige, Andy et le chœur. Evidemment, les chansons sont là pour illustrer la scène. *High Hopes* raconte l'histoire d'une petite fourmi qui cherche à déplacer un arbre et d'un bouquetin qui essaie de creuser un trou dans un barrage, des projets vraisemblablement voués à l'échec. Ce bouquetin et cette fourmi ne perdent jamais espoir (« he's got high hopes ») et finissent par réussir leur entreprise. La chanson dit que lorsqu'on est déprimé ou épuisé et qu'on a le dos au mur, il faut penser à cette petite fourmi et à ce bouquetin parce que comme eux, on peut réussir l'impossible si on garde espoir. La chanson se termine en concluant que les problèmes ne sont que des ballons de baudruches qui finiront par exploser. En chantant *High Hope*, les personnages redonnent du courage à Blanche Neige et évitent que la salle ne s'attarde sur l'apitoiement de l'héroïne. C'est un moment de fête et tout le monde doit s'amuser.

Après la chanson, c'est Dame Doitall, Do-it-all, qui entre en scène. « Do-it-all » signifie faire tout. En somme, Dame Doitall est a priori la dame à tout faire de Blanche Neige. En réalité, il s'agit de sa nourrice. Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, le rôle de la « Dame » est tenu par un homme. Dans *Blanche Neige*, c'est de John Tracey dont il est question. La dame arrive en poussant un caddie rempli de vivres

qu'elle semble avoir du mal à maîtriser. Elle pousse des cris et l'orchestre envoi un bruit de klaxon. Dans sa longue tirade, elle raconte ses péripéties en ville chez les différents commerçants puis assure qu'elle a tout ce qu'il faut pour la fête. Ensuite, elle se présente au public et parle un peu d'elle ainsi que de son regretté époux. Cette réplique, que nous allons partiellement reproduire ici, est truffée de plaisanteries :

Dame Doitall Oh, mon Dieu ! C'était moins une. J'ai failli perdre le contrôle de mon caddie. [...] Toujours est-il que je suis saine et sauve et que j'ai tout ce qu'il faut pour la fête d'Aladin. Oh, non ! C'était l'année dernière, n'est-ce pas ? Je suis saine et sauve pour et j'ai tout ce qu'il faut pour la fête de Blanche Neige. Je suis Dame Doitall, la nourrice de Blanche Neige et consultante stylistique du royaume. Oh, comme je déteste travailler pour cette méchante et folle reine mais je ne pouvais pas partir et abandonner ma Blanche Neige chérie. Je l'accompagne depuis qu'elle est née. Et maintenant, c'est une ravissante jeune femme et, un jour, une grosse brute poilue viendra et l'emportera avec fougue et elle n'aura plus besoin de moi. Remarquez, je ne pourrai pas l'en blâmer. J'aimerais bien aussi disparaître avec une grosse brute poilue. Non pas que je n'aie été une femme mariée comblée. Mon mari était un homme doté de rares qualités. Elles étaient tellement rares que je n'en ai jamais vu aucune. Mais il avait malgré tout un atout exceptionnel. [Elle regarde le public] Voyons, un peu de tenue, c'est un spectacle pour enfants. [...] Quand il est mort, il a laissé son corps à la science, mais la science a contesté le testament.²⁴

Aux deuxième et troisième lignes de cet extrait, Dame Doitall se trompe de nom et mentionne Aladin. Ce faisant, le personnage brise les frontières diégétiques; il appartient au monde l'histoire mais fait référence à un personnage qui n'appartient pas à ce monde. Ce genre de rupture s'appelle une métalepse et il en existe plusieurs sortes. En narratologie, on distingue trois niveaux diégétiques : celui de l'histoire, celui de la narration et celui du récit. Chaque niveau possède ses propres agents et ses propres destinataires. Dans la fiction, on fait exister et parler des personnages qui s'adressent à d'autres personnages de la même fiction. Dans la narration, c'est le conteur qui parle et il s'adresse à son destinataire fictif, le narrataire. Enfin, dans le récit, c'est l'auteur qui parle et il s'adresse à son destinataire réel, le lecteur. Dans le cadre d'une représentation, c'est le même principe sauf que le récit, c'est le spectacle ; l'auteur, c'est l'équipe de conception du spectacle ; et le destinataire, c'est le spectateur. Donc, on observe le phénomène de la métalepse notamment quand un personnage s'adresse à son narrateur ou à son auteur ou

²⁴ *Snow White and the Seven Dwarfs* de Stephen Duckham, dans une mise en scène de Richard et Pam Walsh, captation réalisée par la Geneva Amateur Operatic Society, décembre 2007

quand il fait mention d'un événement qui n'appartient pas à son monde mais à celui du narrateur ou de l'auteur. Il est possible aussi que le narrateur s'adresse au personnage dont il raconte l'histoire ou qu'il fasse mention de l'auteur qui commande ses propres paroles. Il est possible aussi qu'un personnage fasse référence à un personnage tout aussi fictif que lui mais qui appartient à une autre histoire. Là encore, on a affaire à une rupture diégétique ; et c'est précisément une métalepse de cet ordre qu'effectue Dame Doitall en parlant d'Aladin. Ce faisant, la « Dame » déplace l'attention des spectateurs vers la pantomime ainsi que sa tradition. D'ailleurs, lorsque pour rattraper son erreur, elle signale la représentation de l'année précédente, c'est bien de la pantomime en tant que coutume qu'elle parle. Elle laisse entendre aussi que le comédien qui l'incarne aujourd'hui est le même que celui qui incarnait la « Dame » de l'année précédente, d'où sa confusion. En somme, en brisant les frontières de l'histoire, la « Dame » élargit la focale au spectacle lui-même et permet grâce à la brèche diégétique un aller-retour entre l'espace-temps du conte et celui du spectacle. Par conséquent, au moment de cette réplique, la représentation prévaut sur le conte et le public se distancie de la fiction. Il perçoit alors les personnages comme des comédiens ; la chambre du trône redevient un plateau de théâtre ; et il se souvient de qui il est et d'où il se trouve.

Dans le même extrait, à la cinquième ligne, Dame Doitall se présente comme la consultante stylistique du royaume. Ceci est risible parce que cette femme a une allure très particulière que lui confèrent à la fois la carrure de l'homme qui l'incarne, le style extravagant des vêtements qu'elle porte et le maquillage excessif dont elle se peinturlure le visage. D'ailleurs, la photo sur la page de titre de ce travail est suffisamment éloquente, je pense. Donc, les gens du royaume, qui ont des goûts plus proches de ceux du public que de ceux de la « Dame », n'ont certainement aucune envie de faire appel à ses services comme consultante stylistique. D'où le côté comique de son allégation.

De la neuvième à la douzième ligne du même passage, Dame Doitall adresse une plaisanterie exclusivement réservée aux adultes. Plus tôt, j'ai dit que les adultes pouvaient s'amuser des mêmes choses que leurs enfants. C'est vrai. Mais l'inverse ne l'est pas. Il y a une catégorie d'humour, lubrique, qui doit passer au-dessus de la tête des enfants. C'est ce qu'on appelle les double-entendres. Ces double-entendre, ou double-sens, sont des allusions sexuelles adressée aux parents de la salle. C'est un moment privilégié de connivence entre la « Dame » et les adultes ; et il n'est pas envisageable que les enfants

comprennent de quoi il s'agit. Ils peuvent naturellement rire aussi, c'est la magie du double-sens, mais ils ne doivent pas se rendre compte que les deux parties de la salle rient de deux choses bien différentes.

Ensuite, dans la dernière partie de sa tirade, Dame Doitall joue sur les mots et en profite pour ridiculiser son regretté mari. On la voit, notamment, manipuler le terme « rare » avec subtilité. Dans ce cas, on n'a pas affaire à une double acception du terme, car dans les deux cas il s'agit bien de décrire le caractère unique d'une chose. En revanche, ce qui distingue le sens des deux propositions, c'est l'objet sur lequel s'applique le concept de rareté. Dans la phrase « mon mari était un homme doté de rares qualités », la notion de rareté porte sur la nature des qualités de son regretté époux tandis que dans l'énoncé « elles étaient tellement rares que je n'en ai jamais vu aucune » la rareté s'applique cette fois à la présence ou non de telles qualités. À partir d'un seul et même terme, on se retrouve, finalement, avec une contradiction entre une proposition qui affirme la présence d'une chose et une autre qui soutient exactement le contraire. Il s'ensuit un effet éminemment comique, reposant sur la conjonction de deux contraires.

Enfin, la toute dernière phrase de l'extrait tire son potentiel comique du fait de l'association d'une bonne action avec une réaction totalement inattendue et ingrate. En effet, lorsque quelqu'un décide de léguer son corps à la science, il paraît impensable d'imaginer que la science puisse refuser ce don. Ce rejet ajoute une couche supplémentaire à la moquerie, donnant une image irrécupérable du mari.

Suite à cet épisode, la reine revient sur le plateau et demande ce que signifie tout le remue-ménage. On lui répond qu'il s'agit des préparatifs pour l'anniversaire de Blanche Neige. La reine, vexée, qualifie la jeune héroïne de fille de cuisine. Immédiatement, la « Dame » et Andy s'empressent de défendre leur amie et rappellent que Blanche Neige est une princesse. Ils ajoutent même: « une princesse magnifique ». La reine leur répond « oh, non ce n'est pas vrai » et en réaction, les deux autres rétorquent « oh, si c'est vrai ». Cela constitue, pour le public, un nouveau signal de participation.

En effet, nous savons que dans une pantomime anglaise le public est amené à participer. Puis, nous avons vu que certaines répliques sont des signes permettant au public de savoir quand participer. Par exemple, nous avons remarqué que lorsque Handy Andy dit

« bonjour à tous », les spectateurs comprennent que la salutation leur est adressée. Ensuite, nous avons noté que quand Blanche Neige entre en scène et salue le public, ce dernier répond « bonjour, Blanche-Neige ». Puis, dans le prologue de la reine, nous avons observé que les regards qu'elle jette au public et les pauses qu'elle marque forment eux aussi des signaux. Nous pouvons aussi ajouter que chaque entrées et sorties de Malicieuse, ainsi que le bruitage ou jingle qui l'accompagne, participent à l'annonce du moment de participation.

Dans le cas présent, le signal est donné par le couple de répliques suivant : « oh, non ce n'est pas vrai » - « oh, si c'est vrai »

[partie inachevée]

(cette partie attend d'être placée quelque part)

J'ai dit plus haut, que les enfants pouvaient gesticuler et crier librement. C'est vrai... mais pas tout-à-fait. En effet, dans le spectacle, des moments sont aménagés exprès pour laisser libre court à la participation du public. Toutefois, ces moments sont clairement définis et en dehors d'eux il n'est pas question qu'un spectateur se mette à parler, crier ou chanter sans raison apparente. **Tel auteur** appelle ça le chaos contrôlé (« controled mayhem » en anglais). Il y a des signaux facilement reconnaissables qui annoncent l'imminence d'un moment de participation. Parmi eux, on recense les entrées et sorties des immortels, l'adresse frontale du comique ou du héros, une phrase pathétique proférée par la princesse et suivie de sanglots, un constat optimiste ou une résolution enthousiasmante, une chanson ou une chorégraphie qui se termine, un bruitage particulier, une blague, un jeu de mot, un double-entendre, un strip-tease, une question réellement posée au public. Par convention, quand ces situations se présentent, le public se manifeste et joue son rôle. S'il faut applaudir, il applaudit. Dans certains cas, le spectateur doit avertir le héros d'un danger en disant « Derrière toi ! Derrière toi ! ». Dans d'autres cas, il faut contredire un personnage en lui répondant « si, c'est vrai » lorsque celui-ci dit « non, c'est pas vrai ». Certains personnages doivent régulièrement se faire huer lorsqu'ils entrent sur le plateau. D'autres ont besoin d'être réconfortés par un « Oh... » de compassion ou encouragés par un « Ouais ! » optimiste. Si la dame se dénude, on peut faire le cri du loup. Etc. En somme, la partition du public est sollicitée à plusieurs reprises, mais il y a toujours un début et une fin ; et les signaux de départ sont clairs. Au pire des cas, si certains membres de l'assistance ont un doute, ils n'ont qu'à suivre le mouvement. La structure de la pantomime gouverne la participation du public. Quand l'intrigue est prioritaire, on écoute et on regarde passivement. Quand l'accent est mis sur la

comédie, on réagit. Quand le ballet des enfants s'exécute, on regarde relativement passivement. Quand la méchante reine entre et parle, on participe. Quand le chœur chante, on regarde, on écoute, on sourit et on tape dans les mains si c'est pertinent.

Conclusion

[À faire]

Annexe 1

Extraits de l'interview avec John Tracey menée le 18 avril 2011

Pouvez-vous d'abord vous présenter, puis nous présenter GAOS (Geneva Amateur Operatic Society) et nous expliquer le lien qui vous unit à cette compagnie ?

John Tracey, originaire d'Ecosse, je suis arrivé à Genève en 1972 pour travailler chez Procter&Gamble²⁵ et je cherchais à faire partie d'une chorale. Quelqu'un m'a dit « Oh, il y a bientôt un concert pour les fêtes de Noël, pourquoi ne pas te joindre à eux, ce sera très sympa » et j'ai accepté. Après, nous sommes allés au pub et les gars m'ont demandé si j'allais passer l'audition. Je me suis demandé quel genre de chorale te faisais d'abord chanter pour ensuite te faire passer une audition. Puis j'ai compris que l'audition ne concernait pas la chorale mais la pantomime de GAOS. Donc en fait, c'est comme ça que j'ai commencé chez GAOS. GAOS a été créée en 1971 par un groupe de gens qui voulaient avoir l'opportunité, comme cela se fait beaucoup en Angleterre et en Ecosse, de rejoindre la compagnie de théâtre local. Ils aimaient chanter alors ils faisaient du « Gilbert and Sullivan »²⁶, de l'opérette, des concerts, du music-hall... et chaque année à Noël ils produisaient une pantomime. Enfant, j'aimais beaucoup aller voir des pantomimes et j'ai pensé que ça pourrait être très amusant d'en faire et en fait, c'est vraiment le genre théâtral que je préfère à cause de la relation forte qu'il y a entre les comédiens et le public qu'on taquine, qui nous crie dessus et avec lequel on joue. Mais ce que j'aime par-dessus tout, c'est de voir de jeunes enfants qui font leur toute première expérience du théâtre, expérience bien différente que celle qu'ils ont en regardant la télévision. S'ils crient contre la télé, la télé ne leur crie pas dessus en retour.

²⁵ « Procter & Gamble Co. est une multinationale américaine spécialisée dans les biens de consommation courante (santé et produits de beauté)
cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Procter_%26_Gamble

²⁶ Gilbert and Sullivan: librettiste et compositeur qui ont créé ensemble des spectacles musicaux burlesques. L'association de leurs noms forme une expression qui qualifie le genre de musique et de spectacle qu'ils ont créé. Pour en savoir plus : http://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert_and_Sullivan
http://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert_and_Sullivan

En règle générale, je jouais les rôles idiots, les tweedle-dum et tweedle-dee²⁷, des couples de deux personnages qui dont des bêtises, des bouffonneries, des scènes de tarte à la crème. J'ai aussi joué d'autres rôles, mais ça c'est vraiment ce que j'ai préféré faire et ça marchait vraiment bien avec les enfants, c'était génial. J'ai arrêté un petit moment parce que je voyageais beaucoup, mais récemment j'y suis retourné, mais comme je suis un peu plus vieux qu'avant, 60 ans, et donc moins agile, je ne peux plus me jeter au sol comme avant alors j'ai décidé de jouer le rôle de la Dame²⁸. C'était une grande chance pour moi de prendre ce rôle-là mais c'était surtout un plaisir énorme.

Etait-ce important pour vous de pouvoir jouer un jour le rôle de la Dame ?

Oh oui, c'est très étrange de jouer une femme, qui en plus a une fonction de clown en quelque sorte. La Dame est un personnage très important dans la pantomime. Les enfants sont toujours extrêmement surpris car elle est évidemment beaucoup plus grande et costaud que une vraie femme et elle se retrouve toujours dans des situations idiotes, c'est super.

Une Dame doit-elle plutôt ressembler à une femme ou à un homme habillé en femme ?

Je ne pense pas qu'il devrait y avoir le moindre doute sur le fait qu'il s'agit d'un homme habillé en femme. C'est ça qui est drôle pour les enfants. Il s'agit d'essayer d'avoir une certaine féminité mais avec des détails mis en évidence qui trahissent l'homme qui est sous le déguisement tels que des chutes qui font voir les sous-vêtements d'homme, ou des poils de jambes très visibles et autres bouffonneries qui font énormément rire les enfants.

Quelles règles, selon vous, un acteur doit-il respecter scrupuleusement pour jouer correctement le rôle d'une Dame ?

Le plus important est de ne jamais perdre le contact avec le public. On sent tout de suite s'il est avec nous ou si on l'a perdu. C'est très important. Et puis il faut s'en tenir au rôle qui consiste à faire semblant d'être une femme sans en être une. Il faut que les choses soient claires pour tout le monde. Je suis un homme, je suis habillé en femme, je fais

²⁷ « Tweedledum et Tweedledee sont les personnages d'une comptine britannique écrite par le poète John Byrom, et popularisés par *De l'autre côté du miroir* (1872) de Lewis Carroll. En français, ils sont aussi appelés Bonnet Blanc et Blanc Bonnet. »

cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Tweedledum_et_Tweedledee

²⁸ La Dame : personnage traditionnel de la pantomime anglaise, personnage féminin incarné par un homme.

semblant d'être une femme mais je ne cherche à convaincre personne que j'en suis une. En Angleterre, certaines pantomimes professionnelles sont un peu excessives en matière de « double-entendre »²⁹. Je ne suis pas contre les équivoques tant que les enfants ne les perçoivent pas. C'est normal qu'il y ait deux niveaux de communication et que certaines allusions secrètes (généralement d'ordre sexuel) soient adressées aux adultes. Mais les enfants ne doivent pas être mis dans une position où ils pourraient ressentir de l'embarras. Il faut produire chez eux le rire et le gloussement mais pas la gêne.

Comment définiriez-vous globalement une pantomime ?

Traditionnellement, c'est basé sur un conte de fées pour enfants comme par exemple Mother Goose³⁰ ou Cendrillon. C'est un spectacle qui doit être très visuel (pour les enfants), très bruyant et très surprenant. Le principal, c'est l'interaction avec le public, et surtout les enfants, communiquer avec eux, les faire parler, crier. Et enfin, les pantomimes se jouent à Noël car elles constituent un petit plaisir, un cadeau destiné aux enfants.

Une autre tradition de travestissement est apparue, celle du héros principal incarné, par une femme. Cette tradition est-elle toujours pratiquée couramment ?

Oh oui absolument. En règle générale il s'agit d'une très belle fille avec de magnifiques jambes, qui porte un short et des bottes qui la mettent en valeur. Par contre, l'héroïne quant-à elle doit être jolie, pure et innocente. Elle est mignonne mais contrairement au héros, on ne met pas en avant un côté sexy. [...]

Comment expliquer-vous que les Anglo-Saxons apprécient tellement les pantomimes (anglaises) ?

Je suppose que c'est dû au fait qu'il s'agit d'une tradition que l'on pratique dès la plus tendre enfance. On grandit avec et on a envie ensuite de partager cette expérience avec ses propres enfants. Aussi parce que le théâtre occupe une place très importante dans le système éducatif anglais. En règle générale, au long de son parcours scolaire, chaque enfant est amené à participer à plusieurs pièces et parmi elles il y a de bonne chance de

²⁹ Double-entendre : expression à double sens, équivoque

³⁰ Mother Goose est la version anglaise de la figure de la Mère l'Oye introduite par Charles Perrault dans ses *Contes de ma mère l'Oye*.

trouver une pantomime. Ça fait partie intégrante de la culture. Et enfin, je pense que nous aimons beaucoup nous moquez les uns des autres et aussi infiniment de nous-mêmes. [...]

GAOS est une compagnie amateur, est-ce que cela signifie que tous les participants sont des non-professionnels ?

Seul l'orchestre est payé. Nous n'avons pas notre propre orchestre. Il n'y a pas de gens dans GAOS qui font de la musique et accepteraient de jouer bénévolement. Généralement, nous faisons appel aux élèves du Conservatoire de musique et nous les payons. Mais sinon, le reste de l'équipe est composée d'amateurs.

Pensez-vous qu'il y ait des différences de pratique entre les compagnies amateurs comme GAOS et les compagnies professionnelles ou de répertoire ?

Une différence importante est que les théâtres professionnels ou de répertoire ont besoin de grosses têtes d'affiche : des gens de la télévision ou du music-hall. Et ces gens-là ont vraiment de grosses partitions ; ils deviennent le cœur du spectacle alors que chez les amateurs, on essaie un maximum de faire jouer le chœur et d'avoir un chœur très nombreux. Chez GAOS, on a un chœur de quarante personnes, c'est énorme. Des compagnies professionnelles ne pourraient pas se le permettre financièrement.

Qu'en est-il de la participation des enfants dans le spectacle?

Je pense que cela varie d'un spectacle à un autre. Certaines pantomimes requièrent des enfants, comme par exemple *A Christmas Carol*³¹. Mais je crois que maintenant, on évite de faire intervenir des enfants, en tout cas sur les scènes professionnelles, à cause des lois strictes sur le travail et le temps de travail des enfants. Je crois que c'est encore un des avantages d'une compagnie amateur de pouvoir faire intervenir beaucoup d'enfants. Le rythme de travail étant suffisamment léger, il n'y a pas de problème de surexposition de l'enfant au travail et en plus, les parents sont de toute façon dans le public alors si le petit peut participer, tout le monde est heureux.

Une autre chose que nous faisons systématiquement, c'est la chanson à laquelle le public est invité à participer. C'est l'occasion de faire monter les enfants (du public) sur la

³¹ *A Christmas Carol* est à l'origine un roman écrit par l'auteur anglais Charles Dickens et publié en 1843. Il a servi de base à l'écriture de pantomimes.
Pour en savoir plus : http://en.wikipedia.org/wiki/A_Christmas_Carol

scène. C'est peut-être leur toute première fois sur un plateau et ainsi leurs parents peuvent les regarder monter sur la scène avec leurs grands yeux brillants. Et ça, pour moi, c'est encore un moment très spécial que j'affectionne tout particulièrement. En Angleterre maintenant, pour des raisons de santé et de sécurité, il n'est plus autorisé de laisser monter des enfants sur le plateau et je pense que c'est vraiment dommage. J'aimerais beaucoup que cette tradition perdure malgré tout.

Par rapport à la chanson, est-ce traditionnel de se faire affronter des groupes du public, les hommes contre les femmes par exemple ?

Oui absolument, les gens à gauche contre les gens à droite aussi. J'adorais faire ça aussi. En fait, cette scène se déroule toujours devant le grand rideau et pendant ce temps, derrière, on procède au changement de plateau pour la dernière scène (NDLR la scène dite de transformation où on change de lieu et où l'intrigue se résout en un heureux dénouement). Généralement, il s'agit d'un mariage et donc les acteurs et le chœur doivent vite se changer pour porter des habits resplendissants et les techniciens de plateau doivent changer rapidement tous les décors. En fait c'est pour cette raison que cette scène de la chanson existe et qu'elle se trouve à cet endroit précis du spectacle. Il y a un système lumineux au niveau de l'orchestra ; la couleur rouge signifie « ne pas ouvrir le rideau, ce n'est pas prêt » et quand c'est prêt, la lumière passe au vert et on peut passer à la scène. Donc, j'avais toujours un œil sur le signal lumineux et si ce n'était pas encore le moment d'ouvrir le rideau, je relançais la compétition de chanson avec le public en disant : « Essayons maintenant plus fort et voyons quel côté du public rassemble les voix les plus sonores ! » tout en me demandant intérieurement : « Mais qu'est-ce qu'il se passe ? ». C'est bien d'avoir cet épisode chanté car il permet d'empêcher qu'il y ait un trou dans le spectacle et comme le public est trop occupé à chanter pour se demander ce qu'il se passe derrière le rideau, au moment de l'ouverture, la surprise et l'émerveillement sont là. La magie du théâtre.

Combien de temps est-ce que ça prend du choix du conte de fée jusqu'aux représentations ?

Je dirais qu'en avril/mai, le comité reçoit les propositions, par exemple Ali Baba, et il arrête un choix. Avant les vacances d'été, l'équipe se réunit et définit le budget. Les auditions se déroulent juste avant les départs de juillet ou alors juste avant la reprise scolaire, en août. Puis, les répétitions et la construction des décors se tiennent de la mi-

septembre à la mi-novembre. C'est une assez longue période mais pour les acteurs, c'est juste deux mois et demi de travail. On répète deux fois par semaine et les comédiens principaux répètent aussi les week-ends.

[...]

Annexe 2

Quelques photos du Blanche Neige et les sept nains de GAOS, Genève, 2007



Handy Andy (Thomas Grafton) et Dame Doitall (John Tracey)



Queen Malicious (Lara Srivastava)



Prince Rupert (Jane Kennedy)



Snow White (Lucy Evans)



Lord Chamberlain (Danny Benjamin)



The seven dwarfs
Doc (Martin Jennings)
Happy (Christine Colliar)
Grumpy (Oliver Williams)
Dopey (Robyn Bell-Scott)
Sleepy (Kathrin Baetschmann)
Sneezy (Sarah Browne)
Bashful (Peter Barnett)



La songsheet et Dame Doitall (John Tracey)



Dame Doitall et les enfants du public, venus chanter et recevoir des bonbons



Mariage de Snow White et de Prince Rupert

Bibliographie

Ouvrages:

TAYLOR Millie, *British Pantomime Performance*, UK, Intellect Books, 2007

FROW Gerald, *Oh, Yes it is*, BBC, Londres, 1985

BROADBENT R.J., *A History of Pantomime*, UK, The Echo Library, 2006

BICÂT Tina [et alii], *Pantomime*, UK, The Crowood Press, (A practical Guide), 2004

HARRIS Paul, *The Pantomime Book. The only known collection of pantomime jokes and sketches in captivity*, UK, Peter Owen Publishers, 2008 (1996)

Articles et sites internet:

<http://www.theatre-britain.com/About%20Panto.html>

Mime et pantomime,

URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/M120651/MIME_ET_PANTOMIME.htm

Pantomime,

URL : <http://en.wikipedia.org/wiki/Pantomime>

Georgian era,

URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_era

Victorian era,

URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Victorian_era

About GAOS,

URL: <http://www.gaos.ch/gaos/about.php>

The History and Tradition – It's Behind You Dot Com,

URL: <http://www.its-behind-you.com/history.html>

The History of British Pantomime, Limelight Scripts, 2005,

URL: <http://www.limelightscripts.co.uk/scripts/history.htm>

The Old English Pantomime in The Drama: Its history Literature and Influence in Civilization, vol. 15. ed. Alfred Bates, London, Historical Publishing Company, 1906, pp. 78-81,

URL: <http://www.theatrehistory.com/british/bates002.html>

BAUDELAIRE, Charles, *De l'Essence du rire. Et généralement du comique dans les arts plastiques*, collection Litteratura.com,
URL : <http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=ess&id=27&s=1>

MARTINEZ, Marc, *L'Arlequinade anglaise et la gravure satirique au XVIIIe siècle : Élaboration esthétique et détournement politique*, *Revue LISA/LISA e-journal* [Online], Vol. I – n°1 | 2003, Online since 19 November 2009, connection on 27 March 2011.
URL: <http://lisa.revues.org/3125>

[Inachevé. Mettre à jour]