PAROLES SUR LE MIME

Étienne Decroux

EXTRAITS CHOISIS

Sélection et mise en page : un admirateur du mime

Pourquoi ces pages

Paroles sur le mime est aujourd'hui difficile à trouver, et les exemplaires qui circulent encore sont devenus rares, souvent proposés à des prix qui en rendent l'accès difficile. Je me permets donc d'en partager ici quelques extraits, simplement pour que la voix et la pensée d'Étienne Decroux continuent de circuler et puissent rejoindre celles et ceux que le mime habite, intrigue ou passionne.

Ce petit choix n'a aucune prétention à remplacer le livre. J'espère au contraire qu'il donnera envie de le chercher, de le lire dans son entier et de poursuivre la rencontre avec cet homme qui a consacré sa vie à penser le corps en mouvement.

Un admirateur du mime

Extraits tirés de Paroles sur le mime, Étienne Decroux, nouvelle édition revue et augmentée, Librairie Théâtrale. Les coupes éditoriales ont pour seul but de proposer un parcours de découverte. Le texte de Decroux n'a pas été réécrit; seules des erreurs manifestes de retranscription ont été corrigées. Document de partage non commercial.

I. SOURCES

... prend sa source au Vieux-Colombier [*extrait*]

LE MIME CORPOREL AU VIEUX-COLOMBIER (ÉCOLE)

On nommait cela le masque.

À l'encontre des masques chinois, le nôtre était inexpressif.

Le corps était aussi nu que la décence le permettait.

Mesure indispensable. Car le visage annulé, le corps n'avait pas trop de tous ses membres pour le remplacer.

On mimait des actions modestes: un homme taquiné par une mouche, veut s'en défaire; une femme déçue par la tireuse de cartes, l'étrangle; un métier, un enchaînement de mouvements de machine.

Le jeu tendait à la lenteur du ralenti de cinéma. Mais alors que celui-ci est un ralentissement des fragments du réel, le nôtre était la production lente d'un geste en lequel beaucoup d'autres étaient synthétisés.

Ce jeu déjà lisible était beau.

On reproduisait les bruits de la ville, de la maison, de la nature, le cri des animaux. Cela avec la bouche, les mains, les pieds.

En un rapide conciliabule - trois minutes au maximum - les élèves composaient le scénario qu'ils exécutaient sur-le-champ.

Eux seuls savaient ce qu'on pouvait attendre ou ne pas attendre de ce genre de jeu: ils devaient donc être leur propre dramaturge. À la fin de la saison 23-24, ils donnèrent un spectacle devant une audience privée.

N'ayant encore qu'une année d'étude, je ne fus pas admis à y participer.

Tranquille dans mon fauteuil, je vis un spectacle inouï.

C'était du mime et des sons. Le tout sans une parole, sans un maquillage, sans un costume, sans un jeu de lumière, sans accessoires, sans meubles et sans décor.

Le développement de l'action était assez savant pour qu'on fit tenir plusieurs heures en quelques secondes et plusieurs lieux en un seul.

On avait simultanément sous les yeux le champ de bataille et la vie civile, la mer et la cité.

Les personnages passaient de l'un à l'autre en toute vraisemblance.

Le jeu était émouvant, compréhensible, plastique et musical.

Nous étions en juin 1924.

Les réalisations qui aujourd'hui étonnent ne dépassent point ce qu'on fit ce jour-là et ne l'atteignent pas toujours.

(Juillet 1939.)

Gordon Craig

Vers 1900, l'avant-garde de l'humanité cultivée continue d'adhérer à la doctrine du réalisme en art. Au théâtre, c'est le règne de Stanislavsky et d'Antoine. Gordon Craig choisit ce moment pour lancer ses premiers brûlots contre le réalisme. L'arbre qu'il veut brûler est vert.

En s'opposant au réalisme, Craig ne se montre point conservateur crispé, car il ne s'agit pas dans son esprit de maintenir l'état de choses attaqué par Antoine. Le style condamné par Antoine s'étant sclérosé avant d'être achevé, son évacuation était

nécessaire. Antoine voulait chasser ce style sans le remplacer par un autre: « Du passé, faisons table rase. »

« Il le fallait. »

C'est donc contre un réalisme absorbé par sa propre offensive que Gordon Craig prenait la sienne. Le réalisme détourne donc sur ce gêneur un regard irrité, Notre héros est donc la troisième force, celle qui blesse les deux blocs en conflit et dont chacun se venge en le poussant vers l'autre.

C'est sur tous les fronts du théâtre que Craig menait sa lutte: administration, mise en scène, décor, texte, comédien; le but final étant de muer le théâtre en art original. N'entendez point par là: un théâtre étonnant, car sur ce point nous sommes parfois servis.

Selon Craig, le plateau, au lieu d'être une maison de tolérance, du fait qu'elle est de rendez-vous pour tous les arts, devait être avant tout le tremplin du mouvement.

En ce qui concerne l'acteur, j'ai relevé de ma mémoire les sept points que voici:

Premier point: lorsque l'acteur joue, son esprit doit exploiter son émotion et non son émotion exploiter son esprit. L'état d'ivresse n'est pas recommandable surtout en œuvre d'artifice.

Deuxième point: le style et le symbole sont le propre de l'art.

Troisième point: l'acteur doit savoir son métier avant de paraître sur scène. Ce n'est pas en public qu'il doit se faire la main et son apprentissage devrait durer six ans.

Craig ne dit pas si cet apprentissage consiste à palabrer dans les cafés de placement ou à « passer des scènes » dans les conservatoires également de placement, car il eût dû convenir que nous voyons déjà des patiences méritoires dans l'étude du théâtre.

Quatrième point: l'acteur de tradition expose les explosions de sa personne intime et cela devant tout le monde: ce qui est impudique.

Cinquième point: l'acteur doit s'inspirer des méthodes employées par les autres artistes.

Sixième point: l'acteur doit aussi bien repousser les conseils de ces autres artistes lorsqu'ils pénètrent sur la scène afin de la coloniser.

Septième point: les lois du théâtre restent à trouver. Ce qui presse, c'est leur découverte et non pas les « essais » au petit bonheur de la pensée.

APPARENTES CONTRADICTIONS DE CRAIG

Mais voici que sur le point le plus original de son apport, Craig, comme tous les prophètes, semble se contredire

1. Selon Craig, l'acteur est insuffisant parce que son jeu est réaliste et plus sonore que visuel. Il faudrait donc que son jeu ait du style et soit plus visuel que sonore.

2. Mais voici que Craig nous affirme longuement que le corps est incapable d'obéir à la commande de l'esprit et qu'on ne peut donc compter sur lui pour engendrer la poésie du drame.

3. En conséquence de quoi, l'acteur doit être remplacé par une marionnette idéale. Jusqu'ici: rien de contradictoire.

Mais voici que sur le tard, Craig nous révèle que son idée de substituer à l'acteur, la marionnette dont nous parlons, était une image de combat et qu'il ne s'est jamais complu avec sérieux dans une telle perspective. Alors que faut-il faire? Pas d'acteur traditionnel, pas de marionnette, pas d'acteur corporel: avec quoi allons-nous jouer?

II

De cette impasse formelle, je juge qu'on peut sortir en supposant que lorsque Craig affirme l'impuissance du corps, il ne pense qu'aux difficultés certes grandes mais

surmontables éprouvées par le corps lorsqu'il tente d'obéir aux commandes de l'esprit. Et voici comment je raisonne:

1. Si la marionnette est au moins l'image de l'acteur idéal, il faut donc essayer d'acquérir les vertus de la marionnette idéale.

2. Or, on ne peut les acquérir qu'en pratiquant une gymnastique adéquate à la fonction escomptée et cela nous conduit au mime dit corporel.

IV

Ensuite, au bas d'une page de son célèbre livre, Craig a placé une note: l'auteur s'y prononce pour le drame mimé. Cette note, qui, je suppose, fut mise là sur le tard, m'encourage à me croire dans la bonne direction.

v

Craig, enfin, voyant notre spectacle, écrit sur lui un article enthousiaste. Mais il précise que ses écrits n'ont pas de relation avec ledit spectacle.

Veut-il dire qu'entre ses écrits et ce que nous faisons, il n'y a pas rapport causal de père à fils ou qu'il n'aperçoit pas même un rapport de frères, plus simplement: une ressemblance par le désir?

Cela me trouble à nouveau.

Et pourtant le Mime corporel semble si bien répondre aux revendications de Craig.

1. Découvrir les lois du théâtre?

- Y a-t-il une méthode qui soit plus scientifique que celle qui déshabille l'acteur afin de voir ce qu'il en reste? qui consiste d'abord et ceci pour longtemps à le priver de tout ce qui n'est point son être: décor, costume, accessoires, texte? Lorsque l'acteur, livré à lui-même, aura découvert ce qu'il peut et ce qu'il ne peut vraiment pas, ne verrons-nous pas mieux quel rôle jouaient les choses que l'on a supprimées? et donc dans quelle mesure, et aussi pour quelle fin, il faut réintégrer ce qui fut congédié?

2. La maîtrise de l'émotion?

- Quand l'acteur entreprend de s'exprimer en lignes de scrupuleuse géométrie, au péril de son équilibre, souffrant ainsi dans sa chair et cela dit sans métaphore, il est bien obligé de retenir son émotion, de se comporter en artiste; artiste du dessin.

3. La pudeur?

- Le visage seul est impudique puisque lui seul révèle notre personne intime, ce que nous sommes. Le corps, lui, a la faculté de tracer dans l'espace des lignes grandes qui distraient de celles de notre forme. Ainsi substitue-t-il au dessin que nous sommes celui que nous voulons.

4. Le style et le symbole?

- Il suffit dans un cadre nu, vidé de parole, vidé de musique, d'être nu soi-même pour que style et symbole deviennent obligatoires: eux seuls habillent. Le public n'admettrait jamais qu'un homme dépouillé de vêtements se comportât comme un monsieur. Le comique en serait indécent.

5. Le besoin de visualité au théâtre?

- Comment s'en dispenser quand on ne donne que cela?

6. Apprentissage prolongé avant de jouer?

- Ce qui révèle notre impréparation lorsque celle-ci a lieu c'est qu'elle provoque une chute physique qui nous protège d'une chute morale. L'âne ne se croit évêque trop tôt que parce qu'il est couvert des reliques d'un vrai prêtre. L'acteur devenu seul devine vite ce qu'il vaut et appréhende la fin de son apprentissage.

7. S'inspirer de la méthode des autres arts?

- Nous nous informons des faits et gestes d'ordre technique d'un Rodin, d'un Maillol, d'un Ingres, d'un Signac; et aussi d'un Boileau, d'un Banville et d'un Edgar Poe, non point par curiosité pure, mais pour en faire notre profit.

8. Se méfier des autres artistes lorsqu'ils veulent aider le théâtre sans se faire naturaliser?

- Le stade de cette méfiance n'est-il pas dépassé quand on est seul sur scène?

9. Même si Gordon Craig veut ajouter à l'acteur un costume mieux conçu, un décor, un éclairage, une construction scénique, un texte mieux conçu, il faudra bien que l'acteur que nous placerons dans ce total mieux conçu soit, lui-même, mieux conçu. Et je ne vois d'autre recette que de rendre l'acteur Robinson Crusoé.

10. Quant à l'idée de remplacer l'acteur par la sur-marionnette, J'imagine malgré moi que dans l'arrière-conscience, Craig a dû, quoi qu'il dise, la voir d'un œil sérieux.

Pour ma part, je désire la naissance de cet acteur de bois. Je vois cette marionnette physiquement grande, suscitant par l'aspect et le jeu un sentiment de gravité et non pas de condescendance. La marionnette que notre rêve appelle ne doit faire rire ni attendrir comme le font les ébats d'un enfant en bas âge. Elle doit inspirer la terreur et la pitié et, de là, s'élever jusqu'au songe.

Mais cet instrument, il faut le construire, il faut déterminer la nature de son jeu. N'est-il pas évident que le terrain sera sérieusement déblayé le jour où la pratique du mime dit corporel sera devenue savante, puisque les mouvements de celui-ci se laissent déjà aspirer par les lignes cardinales de la géométrie?

Mais qu'importe au fond de savoir si Craig se prononce pour la marionnette ou pour le corps humain? pour l'acteur seul ou complété par d'autres arts? qu'importe qu'il se contredise ou que j'aie mal compris sa pensée? Qu'il parle tantôt en pamphlétaire, tantôt en philosophe, tantôt en artiste: ce qui compte, c'est ce que suggère le courant central de sa pensée. Que la formule de sa doctrine puisse prêter à discussion sur la nature de cette doctrine, n'empêche point que celle-ci se condense quelque part.

Après avoir lu Craig, bien plus qu'en le lisant, nous discernons sa voie.

Les fameuses expériences théâtrales de la Russie de 1928 auraient-elles vu le jour si les idées de Craig n'avaient été jetées au début de ce siècle, sur l'Europe? - Je me le demande.

À l'encontre de ce qu'on pourrait croire, Craig n'est pas un doctrinaire. Certaines de ses réactions devant le travail de Stanislavsky ont prouvé que son admiration se meut dans un vaste espace. Plus animé par l'esprit de finesse que par l'esprit de géométrie, il apparaît grand seigneur devant la vie et homme du monde hors du monde. Il a écrit que ma foi est féroce. La sienne ne l'est pas. Elle est fine, sensible et aussi impérissable que la discrétion.

Enfin, Craig n'est pas hautain, amer, aigri. Il se réjouit de la victoire d'un autre pour peu qu'elle soit honnête.

Il est alors de la fête et semble satisfait d'avoir mené à bien une farce personnelle.

Nous avons bien choisi notre patron.

Extrait d'une conférence faite à Paris le 6 novembre 1947 pour l'ouverture de l'année scolaire.

Autobiographie relative à la genèse du mime corporel

Mes prédispositions.

Pour transformer les choses, l'homme les touche.

Si sa main ne le peut, il touche avec l'outil; qu'il touche.

Des Beaux-Arts, ceux que je préfère sont ceux qui représentent ce qui touche et qu'on touche, qui sont pratiqués en touchant, dont l'œuvre achevée peut être touchée par l'appréciateur.

J'aurais voulu être sculpteur.

L'esprit ne vaut que filtré par la pierre.

La statuaire est un art sculpté dans le réel et qui ne loge pas à l'hôtel.

Le modèle du sculpteur est ce transformateur que l'on touche et qui touche et dont le nom est homme. En transformant la pierre, le statuaire la touche et, son œuvre finie, nous pouvons la toucher.

J'aurais voulu être poète.

La poésie rythmée est celle que je préfère, car il me semble alors que pour gagner ce rythme, on a sculpté le verbe.

Je désire que l'acteur, acceptant l'artifice, sculpte l'air et fasse sentir où le vers se commence et où il se finit.

J'étais fait pour aimer le mime.

Le corps est un gant dont le doigt serait la pensée.

Pensée, poussée, pouce et pincée qui sont presque homonymes, sont presque synonymes.

Notre pensée pousse nos gestes ainsi qu'un pouce de statuaire pousse des formes; et notre corps, sculpté de l'intérieur, s'étend.

Notre pensée, entre son pouce et son index, nous pince le revers de notre enveloppe et notre corps, sculpté de l'intérieur, se plie.

Le mime est à la fois statuaire et statue.

Donc, son témoin se lève pour retoucher le monde.

Autre motif.

J'étais doué.

Imiter m'est facile et m'amuse.

Mes muscles sont forts, ils sont souples. J'ai du rythme.

Je dessine dans l'espace comme si je me voyais. J'analyse aisément et j'explique aisément.

J'étais donc fait pour faire et démontrer.

Je dis tout cela par modestie, puisque c'est motif égoïste.

Et je le dis par loyauté, car la doctrine étant souvent une mise en système de désirs, j'avais pour devoir d'informer.

La révélation en trois phrases.

Si pour se résoudre à servir le mime, c'est un motif sérieux que de l'avoir en soi, au ventre de l'esprit si je puis ainsi dire, ce motif sérieux n'est pas suffisant. On ne se voue qu'à une image. Une image est devant les yeux. On ne peut s'admirer soi-même parce qu'on est en arrière des yeux.

Qu'ai-je donc vu qui m'ait décidé? Par qui l'idée s'est-elle formée cn moi que le mime corporel pouvait être art du Beau et mériter ainsi le temps d'une vie? - Le café-concert, Georges Carpentier, Jacques Copeau.

Au Café-Concert des Bateaux parisiens, construction en boïs sur un quai de la Seine.

J'y vis un jour ce numéro dont le titre était: « Attraction. »

Trois agents poursuivaient trois apaches. Peu après, les apaches poursuivaient les agents qui persistaient quand même à chercher les apaches.

Voici l'un des agents qui grimpe à une échelle; mais voici qu'un apache, qui le prend sur le fait, lance vers le dos de l'agent un énorme couteau qui s'y plante en tremblant. Puis un deuxième, puis un troisième.

L'agent, afin de n'en rien perdre, reste fixé à son échelon et, vers nous, il tourne sa face pour qu'on n'en perde rien, et il rugit d'un air de dire:

« Oh! grands dieux qu'ça m'chatouille. »

Et son dos frissonnant de volupté nerveuse, comme fait le poisson en cas d'urgence, il agite sa banderille par voie de conséquence.

Si bien que le couteau en remuant ainsi, exprimait au-dehors le spasme du dedans.

Et que d'autres péripéties!....

Cela se passait en 1900. J'avais onze ans d'âge.

Malgré que ce numéro fût schématique, dépourvu d'une moralité, eût eu des personnages sans épaisseur, l'espèce en appartenait au mime corporel.

Les acteurs vivaient leur histoire comme des héros sans le savoir, donc ne l'expliquaient point par gestes.

La gymnastique faciale par laquelle certains mimes voudraient nous faire savoir ce qu'ils pourraient faire ou nous dire, ils s'en abstenaient.

Leur visage n'exprimait qu'avec sobriété l'état du héros agissant sans nous distraire du corps qui assumait l'action. Et encore, ai-je raison de dire qu'ils exprimaient? - Ils avaient un air.

L'action s'agrémentait d'une jonglerie dangereuse, d'acrobatie: sans gratuité, intégrée intimement à l'histoire.

À la même époque, je vis un Pierrot nous conter sans paroles son amour, son malheur, son crime, son châtiment.

L'acteur parlant est moins bavard.

Cela me déplut.

Georges Carpentier.

Autour de 1908, çà et là, se font jour une idée et un fait qui deviendront plus tard pour toute la société: l'idée, un postulat et, le fait, une pratique. (Autant que faire se peut.) L'obésité n'est plus une référence, l'habileté prime la force, l'homme mince fait son entrée.

La lutte recule devant la boxe.

Les ovales affrontent les carrés.

De jeunes hommes du genre étudiant apparaissent sur le ring.

C'est alors que s'élève un champion, qui, bien qu'issu d'une famille de mineurs, est le type achevé de l'étudiant sportif. Il a quinze ans.

C'est Georges Carpentier.

Vigueur et grâce; force, élégance; fulgurance et pensée; goût du risque et sourire. '

Jamais de fraude. Dans l'arène, ce fils de mineur devenait homme du monde ou le restait.

C'était le grand frère vénéré du tout petit cadet.

Et cela parce que, mince, fort, beau, il s'en allait punir la brute.

Il est bien loin de se douter qu'il fut l'image motrice de notre mime du corps (section tragédie).

Jacques Copeau.

Le numéro dont j'ai parlé appartenait à l'art de représentation, mais il était comique et superficiel.

Le pugiliste Carpentier était un modèle noble, mais il était réalité.

L'idée d'un art de représentation par mouvement du corps, abritant sous son vaste toit, non point exclusivement ce qui fait rire, mais aussi ce qui doit susciter terreur, pitié et songe, restait donc à trouver. Or, elle était trouvée.

Puisque l'application en était déjà faite à l'école du Vieux-Colombier.

Je n'ai inventé que d'y croire.

L'une des études de cette école consistait à jouer sans paroles, le visage couvert, le corps presque nu, de petites pièces dont un bon nombre étaient pathétiques.

MANIFESTE DOCTRINAL

Dans cette étude du mime, Jacques Copeau ne voyait qu'une section de l'étude du théâtre parlant; et ayant donc pour fin que le corps ne nie point ce que nous dit la voix et que lorsqu'il arrive à l'acteur de se taire, pour agir, il n'y ait point désenchantement.

Je ne tardai guère à penser que cet ordre causal des deux arts en question devait être inversé: au lieu de voir dans notre mime une des préparations au théâtre parlant, je vis dans ce dernier une des préparations à notre mime: celui-ci s'étant, à l'épreuve, révélé le plus difficile.

Le mime, pensai-je, a mieux à faire que de compléter un autre art.

Parce qu'il peut devenir suffisant par lui-même, supérieur au théâtre et égal à la danse dont il diffère par la racine, il a à s'édifier.

Si d'autres ne l'estiment qu'à titre de moyen, il a droit de s'estimer fin.

D'autant plus que le mime est l'essence du théâtre qui, lui, est l'accident du mime.

Le théâtre est un mélange d'arts au sein duquel l'acteur est mis d'avance dans un étui.

Presque tout y maintient dans l'odeur du réel; presque rien n'y transporte au pays du souvenir ou de l'imaginaire.

Après avoir vu au musée les œuvres de l'Égypte ou de l'impressionnisme, on revient honteux d'être acteur.

Et pourtant ce théâtre nous offre une vie fertile en coups de théâtre alors que la nôtre en est pauvre; donc, la vie qu'il expose est plus divertissante que la réalité mais non point transposée.

Il enrichit le spectateur plus souvent d'or que de lumière.

Le seul événement qui s'y montre est précisément l'événement.

Que les richesses soient celles que déjà nous touchons mais qu'elles se multiplient. Tel est ce qu'on demande à ce théâtre; ce qu'on avait sans doute demandé à Jésus lorsqu'il multiplia les pains et les poissons. Et ce rêve matérialiste valable sur le plan de la vie quotidienne, le théâtre l'incarne: croyant peindre le ciel en ôtant l'intervalle aux perles de la vie. (Janvier 1948.)

2. THÉÂTRE ET MIME

Ma définition du théâtre

à Georges Pomiès

INCARNATION PARTIELLE DU COMÉDIEN FUTUR

Le tas d'éléments qui entrent en général dans la composition du théâtre doit contenir les matériaux d'une définition... Or, qu'y voyons-nous? De braves arts qui doués chacun du pouvoir de capter l'Univers en leur atelier ne devraient souhaiter ni agrandissement ni succursale. Pourtant, en un lieu nommé théâtre, nous voyons peintre, sculpteur, architecte, musicien, cantatrice, danseuse et acteur réunis pour tâcher moyen de faire quelque chose de grandiose. La pancarte « interdit au public » qui orne la porte d'accès à la scène ne fut donc point apposée à leur intention. Cependant, il n'y a pas d'erreur: chaque art ayant droit au plateau à par ailleurs un code rigide lui permettant d'exprimer à sa manière tout ce qui existe. En aucune circonstance le peintre n'a besoin de bosseler sa toile pour donner l'impression d'une montagne. La peinture n'attend aucun secours du dehors: la surface plate lui suffit et si dans certains mauvais lieux, elle s'acoquine avec le volume du décor c'est pour goûter au légume défendu ou suppléer à l'imagination de l'acteur, jamais par indigence. Cet exemple donné, soulignons-en la règle un bon coup: tout art jouit du privilège d'exprimer le monde à sa manière sans faire appel à un art étranger.

Aussi, tous moins un ne passent-ils pas la totalité de leur loisir en cette maison de « tolérance », car ils ont construit leur maison de campagne. Mais l'art de l'acteur, lui, où est son pied-à-terre? où est-elle sa consolation? et son droit à la solitude? A-t-il seulement une pierre où reposer sa tête? Où voit-on l'art d'acteur comme on voit la peinture: à l'état pur?

Néanmoins, ce sans-logis ne va pas cracher sur les tableaux par vengeance, ni bavarder avec les statues en vue d'un art synthétique, ni apparaître aux croisées des monuments pour que sa visible présence s'y ajoute en feston.

Il n'ira pas non plus déclamer du Corneille aux concerts Colonne ou extérioriser un rôle de satyre au sein d'un corps de ballet. Alors? Et comme s'il était le Caïn des Muses et condamné pour toujours au rappel de son insuffisance, tous ses frères l'accablent de leur soutien, l'aident fraternellement à marcher de travers et lui essuient la bouche à table, alors que lui apportant force victuailles, aucun d'eux ne le recevrait chez soi, fût-ce pour y frotter le parquet.

Aussi, de gentillesse en prodigalité, on en arrive à ce joyau:

Accompagner de musique la récitation parlée d'un poème.

C'est du haut de cette collaboration particulière qu'on pourra contempler la collaboration générale de l'acteur avec tout art étranger et se demander si ses protecteurs ne lui ont pas tendu les bras pour l'étouffer.

En attendant, nous sommes au port de la définition, essayons d'aborder: l'acteur étant le seul privé de domicile personnel, le théâtre doit lui appartenir.

Une telle mesure ne l'obligera pas à chasser ses anciens colons, mais permettra au moins à notre indigène enfin libre d'espacer quelque peu ses jours de réception.

De tous les concessionnaires du plateau, un seul n'en fut jamais absent: l'acteur.

La musique, la danse et le chant n'y viennent guère que le dimanche; l'architecture tient le coup mais dans le carton, et la peinture qui s'écrabouille sur la toile de jute avec une ivresse d'ivrogne n'a pas toujours été très régulière: Shakespeare lui préféra les poteaux indicateurs, certains metteurs en scène lui substituèrent l'architecture et le nô

japonais produit non seulement tous actes en un décor unique mais toutes pièces, de sorte que là, déjà, architecte et rapin, connaissant les affres du chômage, en sont réduits à travailler dans leur métier.

Reste la littérature. L'épouse légitime, dit-on.

Au vrai, la concubine la plus collante. Ce dragon de vertu, cette honnête diablesse, a pourtant eu son escapade: vers le XVIe siècle, au temps de la commedia dell'arte, époque où heureux célibataire, l'acteur fait sa popote lui-même: bon temps.

Hélas la littérature, revenue « en passant », disait-elle, pour recoudre un bouton de culotte, en profita pour vérifier le linge entier: huit jours plus tard, ses racines frétillaient dans les dessous.

Même dans nos spectacles verbaux, il y a des silences pendant lesquels l'acteur médite et évolue; de longs moments où le texte est dépourvu de valeur et où le comédien crée l'émotion par sa façon d'agir. La réciproque existe-t-elle?

A-t-on joui une seconde d'un texte en l'absence du diseur? Jamais, bien entendu.

Le seul art présent sans défaillance sur le plateau est donc bien l'art d'acteur.

Les arts réunis au théâtre obéissent au commandement unique de l'acteur, cela est évident. Tous l'aident à créer l'illusion du réel et aussi à sucrer la laideur du travail.

Le peintre et l'architecte (décor) situent l'action - c'est prudent: il siérait peu de se croire au bazar dans le palais d'Agamemnon - la musique, le chant et la danse revigorent l'action, et la littérature, soutenant des deux bras à la fois, jonche l'action de ses fleurs en papier en expliquant de l'autre main.

Que l'art d'acteur soit anémié, je n'en yeux pour preuve que la vitesse avec laquelle on passe de la salle au proscenium et de là au plateau; l'acteur n'en est pas moins le maître de céans: gâteux, certes, mais patron.

Imaginer qu'un jour ces invités diront à l'hôte originel: « C'est à vous d'en sortir, vous qui parlez en maître »; imaginer le jour où l'on engagera les acteurs comme les figurants du Châtelet n'implique pas le sens de la prophétie.

Et lorsqu'on voit se lancer à la curée machinistes savants et faiseurs de lumière qui rendront le Seigneur honteux du crépuscule, cette perspective se réalise fort bien.

Qu'en fait de phase intermédiaire, le comédien soit le compère de revue des dernières trouvailles d'un marchand d'accessoires, on s'exerce à n'y point penser.

Mais malgré tout, l'acteur serait encore le centre d'harmonie des autres arts, chef d'orchestre dégénéré en ligne de mire peut-être, mais diapason du théâtre et, même remplacé par de délicieuses poupées de soie, il serait encore philosophique et juste de remarquer: « On le respecte, donc il fut. »

Quelle sera notre définition? Nous avons vu que l'acteur est seul dépourvu d'un domicile personnel.

Cela incite à le loger au théâtre. Nous avons vu que tout art occupant le plateau se règle encore de nos jours d'après l'action qui n'est autre que l'acteur en mouvement: cela incline à voir en lui « l'habitant vrai de la tour vénérable ». Nous avons vu surtout - et cela est décisif - que l'acteur est le seul éternel présent du théâtre. Une telle constatation élimine tous les autres arts.

En effet, la définition ne comporte pas d'autres propriétés que l'essentiel et l'essentiel reste sans exception le propre d'une chose. Or, tous les arts hormis celui d'acteur ayant cessé leur service au moins un instant, aucun n'est donc l'essentiel du théâtre.

En d'autres termes: aucun ne peut entrer dans sa définition.

Il reste à trouver la forme logique de cette dernière que nous exprimerons substantiellement comme ceci:

Le théâtre, c'est l'art d'acteur.

Iv bis

Ceux qui définissent le théâtre « une synthèse de tous les arts » ont ainsi leur réponse. Mais un malentendu choquera nos partisans qui s'ignorent. Comprenant mal le terme « définition », ils croiront interdit tout ce qui la dépasse: erreur à dissiper par un exemple: définir l'homme un animal raisonnable ne l'empêche pas de s'habiller, mais définir l'homme un animal raisonnable et vêtu lui couperait tout espoir de prendre un bain.

Or, si le décor, entre autres accidents, n'est pas plus essentiel au théâtre que le veston à l'homme, ceci n'interdit pas plus à l'acteur de se produire en un décor qu'à l'homme en un faux col. La réciproque n'existe pas: si le théâtre était défini une synthèse de tous les arts ou même de deux, toute recherche dramatique visant à suggérer décor, parole, musique, etc, serait chassée du plateau.

Le théâtre, c'est l'art d'acteur.

v

Tout cela pour en arriver où?... À ceci: si l'art d'acteur à lui seul réalise le théâtre pur, le nôtre expire sous les gravats. Dans les troupes, c'est d'un bon écrivain qu'on attend la fortune et d'un mauvais, la ruine. Le mal est si ancré que le vocabulaire le révèle, on nomme « pièce » le texte imprimé.

Voici le remède:

1*. Pour une durée de trente ans, proscription de tout art étranger. On substituera au décor de pièce, le décor de théâtre n'ayant en vue que le relief de toutes actions imaginables.

2*. Durant les dix premières années de cette période de trente ans: proscription de tout exhaussement sur le plateau, tels que tabourets, escalier, terrasse, balcon, etc. L'acteur devra suggérer l'idée qu'il est en haut et son partenaire en bas, bien que tous deux soient côte à côte.

Ensuite, autorisation de ces exhaussements à la condition qu'ils créent à l'acteur des difficultés plus grandes.

3*. Durant les vingt premières années de cette période de trente ans: proscription de toute sonorité vocale.

Ensuite, admission des cris inarticulés pour cinq ans.

Enfin, parole admise lors des derniers cinq ans de la période de trente ans mais trouvée par l'acteur.

4*. Après ces temps de guerre: stabilisation. Les pièces se composeront dans l'ordre suivant:

A. Mise au point approximative de l'action écrite tenant lieu de base de travail.

B. Acteur mimant son action, puis l'accompagnant de sons inarticulés, puis improvisant son texte.

C. Introduction du littérateur pour traduire le texte en langue de choix et sans y ajouter un mot.

D. Réapparition des arts étrangers, mais pratiqués par les acteurs. Et quand l'acteur sera maître chez soi, il verra à employer danseurs, cantatrices et musiciens à des travaux indispensables et définis. C'est alors qu'on verra sur l'affiche: texte réglé par M. Secondo.

Mais est-ce vraiment le remède?

Il est sans preuve que le théâtre pur compensera par ses progrès la perte des arts de secours, ainsi qu'il fut sans preuve que le dessinateur imiterait le lointain et, le peintre, la lumière. L'entreprise ne donne pas de preuve. Qui pis est, elle demande volonté et imagination. Il s'agit de couper

la main droite au théâtre. (1981.)

Cet article, né il y a trente ans, fut sur l'art mon premier écrit au propre. Et publié!

Par une revue pour camarades, grise et facile à chiffonner: ronéotypée.

Ses lecteurs, jeunes gens de théâtre, discutaient la nuit dans la rue. C'est pour eux que l'article cause: assis, debout et enjambant. J'ai dû l'écrire en me maquillant.

Laissons-lui ses formules risquées, inutilement d'ailleurs, sur le flanc de la question. Quand mon passé se penche sur moi, je n'ai pas envie de l'amender. J'en pense encore le principal, à savoir: que l'on doit répéter la pièce avant de l'écrire; que le théâtre, c'est l'art d'acteur, ce qui prouve qu'en tant qu'art du beau, le théâtre n'existe pas.

(New York, 10 mars 1962.)

Avant d'être complet, l'art doit être

La première fois que je fus produit en acteur professionnel, ce fut chez Gaston Baty vers 1925.

Voici qu'aujourd'hui notre ancien patron, qui m'admet à discuter avec lui, semble ignorer que je fus son apprenti.

Afin de m'exprimer avec clarté, j'ai pris le style affirmatif ... toujours pédant et teinté d'insolence.

Puisse M. Gaston Baty ne pas perdre de vue pour autant que je reste avec bonheur son serviteur non seulement cordial, mais foncièrement respectueux et que je n'ai aucun effort à faire pour éprouver envers lui la gratitude qui lui est due.

Dans la lettre ouverte, qu'il voulut bien m'écrire, je relève à côté de louanges qui réjouissent, les réserves que voici:

« Le théâtre est le seul art complet, capable de tout exprimer de l'âme et du monde.

« Les autres se constituent lorsqu'un des moyens d'expression du théâtre vit par lui-même et se déclare indépendant; ils sont comme la monnaie en argent d'une pièce d'or. Lorsque Decroux essaie d'isoler du jeu dramatique la mimique, aimée pour elle-même, il mutile une fois de plus l'art majeur au profit d'une manifestation malgré tout mineure.

« Amputation qui ne nous propose même pas un corps amputé d'un membre, mais le membre dont le corps a été amputé.

«Il y a là un danger d'autant plus grand qu'est plus grand le talent de Decroux. »

Voici ma réponse.

Je crois qu'un art est d'autant plus riche, qu'il est pauvre en moyens.

Le music-hall de revue a le maximum de moyens, il est pauvre.

La statuaire a le minimum de moyens, elle est riche.

Je crois qu'un art n'est complet que s'il est partiel.

L'impression du consommateur n'est artistique que s'il fait des comparaisons.

Un titi parisien, voyant une belle fleur naturelle, je le vis s'exclamer:

- Oh! que c'est beau. On dirait du toc.

On entend dire d'une fleur artificielle:

- Oh! que c'est beau. On dirait du vrai.

D'une perspective heureuse, on dit: la vie en rose.

Pourquoi préfère-t-on cela à dire: la vie heureuse?

On dit encore:

La voix blanche. la rondeur d'un son, la couleur d'un texte, le relief d'un journal, le poids d'une pensée, la chaleur d'un cœur.

A propos de danse, on emploie les mots d'incantation, de cantilène.

Comparaison = émotion.

La comparaison dont il s'agit se fait à notre insu.

Si l'émotion essentielle du consommateur est causée par la comparaison, il faut que celle-ci soit possible.

Elle ne le devient que si un art partiel donne idée d'un monde par un autre monde. S'il donne, par exemple. celle de la couleur par la présentation d'une forme sans couleur,

. . .

Ses coups de théâtre, la vie, déjà, les comporte: douleurs de l'être aimé, sa guérison; victoire de l'homme inique, son châtiment.

L'émotion que nous cause la vue de ces misères et de ces soulagements est-elle bien assez désintéressée?

Aussi, quelle fièvre au théâtre.

Alors que le musée entretient dans notre âme la matinalité.

Si donc on nous objecte que, sans mes chères comparaisons, le théâtre orthodoxe engendre l'émotion, nous pourrons répondre:

- Oui. Et la plus forte de toutes.

Mais ce n'est pas celle des beaux-arts. Quand l'œuvre d'art se goûte, c'est avec le palais et non avec le ventre, comme le dit du vin le poète Miguel Zamacoïs. Le théâtre orthodoxe étant à peine un art a peu de chance d'être complet.

On a dit que le théâtre était de tous les arts, le plus populaire parce que le plus direct.

Je n'y vois point louange.

Car la comparaison n'est pas « directe ».

Comparer, ce n'est pas aller de tel point à tel autre par le plus court chemin.

C'est s'attarder, c'est quitter la grand-route pour se promener un peu dans les voies qui la coupent. Comparaison est luxe.

Les gens aisés, s'ils sont cultivés, ont besoin d'art. Les gens pauvres en tout ont surtout faim d'histoires.

Je me résume: pour que l'art soit, il faut que l'idée de la chose soit donnée par une autre chose.

D'où ce paradoxe: un art n'est complet que s'il est partiel.

Pour ceux qui comme moi aiment les citations, voici:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Charles BAUDELAIRE.

Le monde est en entier présent dans chaque objet. Georges CHENNEVIÈRE.

(1942.)

Cet article, aux airs de clarté et qui semble serrer l'objet qu'il examine, me trouble.

Peut-être essaie-t-il de prouver l'idée qui n'est encore qu'en arrière de la tête.

Certes, il est séduisant de se représenter le Cosmos assiégé par les arts dont chacun s'attaquant à une porte à lui seul réservée donnerait le cœur pour cible à ses coups de bélier.

Mais ce sujet mérite autant de réflexion qu'on se permet d'audace.

Je maintiens pourtant cet article à cause précisément de ses points de suspension.

(New York, 10 mars 1962.)

Rapport du mime et de la parole

Première supposition.

Si une bonne pièce déroule devant moi son puissant courant d'eau verbal, je suis en état de réception littéraire.

Que tout à coup apparaisse un Mime et je le juge bizarre.

Si commençant enfin à me faire à son jeu, la parole revient à son tour, c'est à son tour d'être bizarre.

On ne peut pas faire alterner avec bonheur une longue scène exclusivement verbale et une longue scène exclusivement mimique.

Deuxième supposition.

Mais peut-on mélanger le mime et la parole? - Oui, lorsque tous deux sont pauvres, car alors, l'un complète l'autre. Privées de leur musique, les paroles d'une agréable chanson paraissent pauvres; de même la musique de ladite chanson privée de ses paroles.

On peut donc mêler parole et mime à la condition qu'ils soient pauvres.

Troisième supposition.

Mais l'un d'eux ne peut-il pas se montrer richement? - Oui, dans la mesure où le second se montre pauvre-ment.

Autrement dit:

Lorsque deux arts se produisent ensemble, l'un doit reculer quand l'autre avance et vice versa.

Mais n'ayant point conscience des possibilités du Mime, aucun auteur ne peut écrire des paroles volontairement pauvres et bonnes, c'est-à-dire dont la pauvreté soit proportionnelle à la richesse entrevue du Mime.

Donc, pendant longtemps encore, le Mime doit s'abstenir de se glisser dans les œuvres de la littérature dramatique et renoncer au bénéfice de s'abriter derrière les grands noms d'écrivains. (1946.)

Dosage du mime pour l'acteur parlant

Pour ce qui est de l'art des gestes, on a pu observer la gaucherie d'un acteur, déplorer chez un autre et ceci plus encore, l'adresse inopportune, être comblé par un troisième unissant contre nous laideur et contretemps.

En d'autres termes, on a pu voir que l'artiste qui fait le geste où il le faut, le fait mal; que son confrère qui le fait bien, le fait où il ne le faut pas; qu'un autre, non content de bouger hors propos, bouge autrement qu'il n'eût convenu quel qu'ait été le cas où le geste eût convenu; que l'attitude n'est pas meilleure.

Voici donc les problèmes qui se posent à l'acteur dans le domaine mimique: Comment faire le geste? Quand faut-il le faire? Comment construire l'attitude? Quand faut-il l'ériger?

Un article, même copieux, n'étant pas un cours par correspondance, je ne puis pas ici donner à ces questions une réponse pratique ou précise et ma réussite suffisante serait d'ouvrir un horizon.

C'est la nature du texte qui décide de la convenance du mouvement corporel. La phrase, dit-on, est l'expression d'une idée complète. Sans doute, mais pas toujours de celle qu'on a et que l'on veut communiquer.

À l'encontre du romancier, le dramaturge s'efforce de ne pas dire toute sa pensée avec des mots. Il ôte ici un adjectif qui donnait tout son sens à l'idée qu'il avait du nom et

qu'il a encore, il ôte là un adverbe qui donnait tout son sens à l'idée qu'il avait du verbe. parce que c'est à l'acteur qu'il confie une partie du travail d'expression.

L'acteur qu'on appelle l'interprète comme on dirait l'intermédiaire, l'entremetteur, est un auteur de musique dramatique: celle qu'il compose quoique sans la prendre en note pour les mots de celui qui prend le nom d'auteur.

De quels moyens dispose l'acteur sous le nom de diction?

- J'en retrouve quatre:

1. L'inflexion. Certains diraient l'intonation, mais ce serait trop peu dire puisqu'on ne peut pas au piano reproduire l'inflexion. D'un ton à l'autre le pianiste ne fait rien et l'acteur, lui, fait quelque chose. Sa voix suit une ligne infléchie. C'est une courbe tantôt concave, tantôt convexe qui s'appuie sur un ton pour aboutir à l'autre. La guitare hawaiienne en donne un peu l'idée.

2. De plus, le comédien apporte à ce qu'il dit une vitesse calculée: ici, son débit est plus rapide ou plus lent qu'ailleurs, ses silences sont plus ou moins longs.

3. Il donne enfin à ce qu'il dit plus ou moins de force physique. Elle peut être explosive ou poussée lente et régulière, ou gonflement suivi d'une dépression.

Parfois, on songe au parachute d'enfant Jeté vers le plafond pour retomber doucement, au nageur lancé par ses jambes et qui s'élève dans l'eau comme d'autres y descendraient, aux flux et aux reflux inexorables de la mer.

4. L'acteur apporte enfin l'expression de sa voix et cette idée est plus subtile à faire comprendre, car n'est-ce pas l'avoir apportée que d'avoir fait ce que j'ai dit?

- Il ne s'agissait jusqu'ici que de l'expression par la voix et non pas de celle de la voix.

La ligne mélodique que crée le comédien, sa vitesse et sa force sont produites par sa voix, mais l'expression intime de la voix en question demeure un fait supplémentaire,

De deux acteurs qui disent semblablement: l'un fait frémir et l'autre, rire. Et même parmi des voix ayant en fait de timbre, d'intensité et de rondeur, des qualités égales il n'est pas donné à chacune, d'être drôle ou sérieuse au gré du possesseur. Dans la musique proprement dite, le violoncelle rend un service que la trompette ne rend jamais et le mirliton, moins encore, même si tous trois jouent le même air.

Ainsi armé, que fait l'acteur?

- Bien des choses, on s'en doute, si l'on repense à ce que fait la vraie musique avec élévation, rapidité, violence ou avec leur contraire. Mais sur le plan grammatical, qu'est-ce donc que l'on remplace avec cela?

- Ce sera, par exemple, l'adverbe et l'adjectif. Car l'adverbe, celui de manière, celui aussi de quantité, dit la passion qu'on met à faire ou refuser, la douleur de subir, cela ou le contraire. L'adjectif qualificatif dit également cela quoique, lui, par déduction, car disant l'excellence ou l'odieux de l'objet, il oriente à penser qu'on désire le garder ou encore s'en défaire.

Mais l'auteur peut écrire adverbe et adjectif...

Que va donc faire l'acteur qui n'appartient qu'à lui? Quel service va-t-il rendre dont il soit seul capable?

- Voici: en même temps qu'il articule le verbe, il exprime son adverbe. S'il est écrit; « Je vous tuerai » et que l'écrivain ait pensé: « Je vous tuerai avec plaisir », le comédien, bien entendu, ne prononce que « Je vous tuerai » mais il le fait de telle façon, que l'auditeur devine que l'homme représenté envisage de commettre avec plaisir le meurtre dont il parle. Les deux idées: l'idée d'action, celle de manière, nous arrivent en même temps: par la même voix, par la même voie. N'est-ce pas merveilleux? D'une telle prouesse, le texte seul est incapable puisqu'il procède par succession.

Tel est l'apport du comédien lorsqu'il se limite à parler. Sur ce compléteur, l'auteur compte, Pour cette raison, il investit une partie importante de son intelligence dans l'œuvre qu'il médite, à lui faire de la place. On voit ainsi que le trouveur de phrases n'écrit pas tout de ce qui doit communiquer l'idée qu'il a en tête et que bien que sa phrase dise une idée complète, elle ne dit pas toute son idée.

C'est d'ailleurs à cause de cela qu'on peut le trahir et que pour le servir, on se porte au contexte dans le but d'en tirer des déductions risquées. Chaque phrase est un carrefour. On comprend mieux pourquoi Voltaire voyant l'une de ses pièces jouée par la Clairon, se fit à mi-voix cette demande: « Est-ce bien moi qui ai fait tout ça? »

Quel nom donner qui ne soit pas péjoratif à l'écrit qui partiellement vide - volontairement, répétons-le - laisse une place au diseur?

- Déjà ce mot de « vide » semble dénigrement.

Dirai-je un texte creux? ou pauvre? ou maigre? ou incomplet? insuffisant? Tout cela prend un air de mépris, alors que de ma part il y aurait louange puisqu'une phrase qui pour le lecteur en dit assez, en dit trop pour la scène.

Décidons-nous tout de même: j'emploierai tour à tour pour qualifier un texte les deux adjectifs que voici: riche et pauvre, en donnant à entendre que je préfère les pauvres, Et voici la loi: plus un texte est riche, plus la musique de l'acteur doit être pauvre; plus un texte est pauvre, plus la musique de l'acteur doit être riche. Il y a de l'homosexualité à produire deux chefs-d'œuvre à la fois. Autant dire qu'on impose d'écouter deux personnes qui parlent en même temps, qu'un portrait fut peint sur un autre afin d'en doubler la beauté. Ce que tel art suggère étant montré par l'autre, la suggestion est écrasée.

Baudelaire est plus riche que Molière qui l'est plus à son tour que ne le sont les textes qu'on suppose à la commedia dell'arte.

On imagine quelle ampleur, fantaisie, montée abrupte en feu d'artifice, voix caressante ou serpentine, débit de mitrailleuse, gémissement d'amour de félin, voix du chien écrasé qui s'attarde à mourir, quelle merveille vocale en un mot, pourrait se permettre l'acteur sur un texte absolument pauvre.

Mais avec Molière et déjà le comédien doit se montrer modeste quoi qu'il lui reste à faire en vitesse et en force.

Avec Baudelaire, le point maximum est atteint: ce poète est trop musical pour que l'on mêle à sa musique, la nôtre. L'acteur doit se tenir en retrait du poème comme s'excusant d'en être indigne et présenter la chose plutôt que l'incarner: le monotone devient vertu; pas de trou d'air, de jaillissement, de frein bloqué, surtout pas d'ingéniosité: par une résurrection brusquée à la crudité du présent, ce cri tuerait le somnambule. On ne perfore pas un poète, on se laisse porter par sa vague: au lieu de le doter d'une musique qu'il possède, nous lui rendons celle qu'il nous donne.

Au cours d'une amicale soirée, Baudelaire se lit assis, mais pour servir Corneille, il faut ôter sa veste, et pour projeter un texte appartenant au genre commedia dell'arte, il faut se mettre en short.

On voit que si la langue écrite était suffisante, si elle disait vraiment tout ce qu'il y a à dire et dans le temps voulu, la diction, de ce fait, deviendrait inutile, au moins en tant qu'art positif: ce serait une imprimerie orale dont les sons plats du télégraphe peuvent donner quelque idée lointaine.

Voilà qui est beaucoup parler de la diction dans un article sur le mime. Mais n'est-ce pas une méthode admise que de n'aller vers l'inconnu qu'en s'appuyant sur le connu? Et puisque la diction, dès qu'on y réfléchit, est une espèce de mime, l'espèce vocale du

mime, n'est-ce pas une bonne idée que de la repenser pour aborder l'étude du mime proprement dit, d'un pas familier?

Tous les principes que j'ai cités à propos de l'audible peuvent être reproduits à propos du visible: plus le texte est riche, moins il faut bouger, car quel que soit l'organe d'une virtuosité, elle ne peut que distraire de l'écrit suffisant.

Il y a mieux, il y a plus: même s'il s'agit d'un texte pauvre, il faut avoir de sérieuses raisons pour bouger. Dans l'ordre d'importance des facteurs d'expression, le geste n'arrive qu'en dernier. D'abord, il y a le mot tel qu'on pourrait l'écrire et donc le lire des yeux, puis il y a la diction, ensuite, l'attitude juste, enfin, reste le geste.

Pour se faire une idée de l'ordre de grandeur de ce qu'apportent mots et voix, il suffit de considérer que telle pièce destinée à la scène se donne à la radio sans trop de commentaires. Et l'ordre de grandeur du service qu'on attend du mouvement visuel, apparait du même coup.

Apprenant par mes soins qu'en tant qu'art positif la fonction mimique de l'acteur est sérieusement réduite, mes confrères se rassurent. Elle demeure beaucoup plus difficile à remplir que ne l'est la vocale. C'est à se demander si ce n'est pas cette réduction qui augmente sa difficulté. Serait-il pas plaisant qu'un forgeron chargé de former un bijou se rassure tout à coup d'apprendre qu'il s'agit seulement d'une petite chose?

Convenons que c'est étrange destin que d'étudier un art afin qu'on n'en voie rien. D'autant plus qu'aujourd'hui, si l'art du geste se remarque, c'est parce qu'il fut non étudié. Passer inaperçu, serait-ce là le salaire de tant d'années d'efforts?

- On ne remarque pas le chanteur qui chante juste. Il étudie tout de même l'art de ne pas chanter faux.

Qui nous dit qu'avec des acteurs capables d'être en scène immobiles sans malaise et d'y aller et venir sans qu'on ait peur pour eux, l'auteur n'aurait envie de faire des textes pauvres? plus pauvres encore et donc encore plus riches en occasion de jouer.

Sans attendre ces pièces, n'avons-nous pas déjà dans les cartons de l'Histoire de quoi donner matière à cet art entrevu?

Décider les acteurs à la douleur de la patience: croisade,
Aurons-nous des croisés?

(Milan, janvier 1954.)

ANECDOTE

À l'Atelier, nous répétions une pièce de Marcel Achard. Un acteur ayant déclaré telle phrase insuffisamment explicite, Achard fit semblant de réfléchir, puis de son fauteuil, il lança:

« Je dois vous dire que pour cette pièce-là, j'ai prévu des acteurs. »

Après quoi, ses yeux ou ses verres - le saura-t-on jamais? - miroitèrent de bonheur.

Le mime sous globe

Sous un globe de verre, on met certaines horloges et l'on peut mettre aussi une statuette. Si par fantaisie. on la suppose vivante, on imaginc que ses mouvements ne sauraient traverser la prison de verre, que la statue n'aura de pouvoir de bouger qu'autant que peut l'avoir un poisson enfermé dans un vase vertical et guère plus gros que lui.

Autre image: Michel-Ange recommande ceci: « Que ta statue soit telle que si elle venait à rouler sur la pente d'une montagne, elle puisse arriver jusqu'en bas sans que rien n'en soit cassé. » Cela prouvait la préférence du maître pour la statue aux airs de bloc; que donc il proscrivait la jambe qui donne envie d'y accrocher son linge et les bras en

moulin à vent, car dans l'épreuve qu'il supposait, ceux-ci se fussent cassés comme des macaronis avant d'atteindre la vallée. Nous voyons ainsi peu à peu se dessiner l'image du comédien parlant tel qu'il doit être au point de vue mime! C'est une statue grecque changeant de forme sous un globe. Si la statuaire souvent prend pour original un athlète en action: le discobole, le pugiliste antique, le génie de la Bastille, elle a surtout produit des troncs ne différant les uns des autres que par des nuances insensibles aux personnes insensibles. Que de troncs! Autant que de ciels. Et voici dit, ce mot de ciel.

L'acteur doit changer sa statue sous son transparent globe de verre ainsi qu'un ciel change de forme et de couleur.

On ne voit pas le ciel changer. On voit seulement qu'il a changé. Sans à-coup les nuages se meuvent en conservant leurs intervalles, semble-t-il. Pourtant, petit à petit, le beau dessin devient un dessin autre et aussi beau. Ce qui est s'apprécie sans qu'on en soit conscient: les amoureux qui s'entretiennent, le penseur solitaire qui médite sous ce ciel éprouvent sans le savoir la présidence de ce décor, les uns à leur amour et l'autre à sa pensée, sans le savoir.

Nous venons donc de dégager pour la mimique de notre acteur parlant une double technique:

1° plutôt le tronc que bras et jambes,

2° et quand l'attitude change, la changer en fondu.

Ainsi le texte nous parvient sans que rien n'en distraie.

Quoiqu'il ne pousse ni grand geste ni grand cri, Î ferait volontiers de la Terre un débris Et dans un bâillement avalerait le Monde.

BAUDELAIRE.

C'est la présence vivante et pour ainsi dire immobile et que le texte éclaire quant à ses intentions qui menace d'avaler le monde: ce n'est pas la bouche. C'est elle aussi, cette présence, qui ferait de la Terre un débris: ce ne sont pas les bras.

La poitrine est-elle inclinée à gauche? - peu à peu elle revient à la verticale d'où elle penche toujours peu à peu vers une oblique à droite. Cela provoque évidemment des changements d'attitudes dans la tête, dans la ceinture, dans la gravité du tout sur les jambes car l'harmonie exige. Ensuite, il y a la marche: il y en a mille de possibles, je yeux dire, une infinité. Ici: l'acteur sort de son globe. Mais en sort-il vraiment? Je préfère dire qu'il se déplace avec son globe sur lui. La marche a ceci de remarquable qu'elle n'est pas remarquée. Elle n'est pas une activité comme une autre: en tant qu'action, elle ne dit rien parce qu'elle dit trop. Comme le verbe être ne dit rien parce qu'il dit tout. L'assassin qui veut être au lieu de son forfait, le médecin qui veut être au lieu de son bienfait doivent marcher l'un et l'autre. La marche n'est plus un événement depuis que des plantes se sont mises en route pour trouver l'air qui leur manquait. On marche un peu comme on respire, pour trouver ce qui manque. Le comédien marchera donc sans risquer de ce fait de distraire de son texte: mais pas n'importe comment.

Et voici que l'acteur, ce en quoi je l'approuve, sort en partie du globe imaginaire.

Ce que j'appelle le tronc, c'est tout le corps, y compris les bras et les jambes. pourvu que ces bras et ces jambes ne se meuvent qu'à l'appel du tronc et prolongent sa ligne de force comme une corde molle à fini par se tendre quand on a projeté la pierre attachée à son bout.

Il y a plus d'antinature, plus d'insolite, à retenir ses bras le long du corps et finalement plus de distractif qu'à les en écarter si le tronc qui s'émeut, donc incline où pivote, l'exige.

Mais si le bras se lève tout seul, de son propre mouvement autonome, une question se pose: est-ce bien ce qu'il faut faire?

Ce que nous savons bien, c'est que c'est cela que l'on fait trop. Voici pourquoi: les bras sc meuvent aisément. De plus, ils s'objectivent aisément: on les voit.

Le tronc, lui, est derrière nos yeux: lui donner une forme, c'est demander à un sculpteur de modeler sa glaise en arrière de lui, sans la voir. L'acteur cédant à la facilité, et dépourvu de culture gymnastico-esthétique, se sert de ses bras autonomes lorsque cela convient et surtout quand ça ne convient pas.

Tout est possible, tout est recommandable, rien n'est défendu, pourvu que le texte l'exige:

S'il y a émotion le mouvement part du tronc et retentit dans les bras plus ou moins.

S'il n'y a qu'explication d'intelligence pure, dépourvue d'affectivité, le mouvement peut partir des bras pour ne transporter que les bras ou entraîner le tronc.

D'autre part, plus le texte est riche, plus la diction doit être pauvre et aussi le mime.

Si le texte est pauvre - et dans ce cas: généralement au bord de l'acte - la diction sera riche et aussi le mime.

Tout cela n'est pas simple, on le voit et cet article a pour but de troubler les consciences tranquilles, non de les éclairer. Qui voudra la lumière n'aura qu'à étudier.

L'art mimique de l'acteur parlant est certes moins pénible que celui du mime pur, mais aussi bien, parce qu'il est discret, de plus petit volume, il est plus que l'art de son frère muet: subtil, mal saisissable, mystérieux même.

(Stockholm, 1954.)

3. DANSE ET MIME

Un débat imprévu

Qui m'aurait dit qu'en m'engageant dans la voie du mime corporel j'aurais à discuter autant et si longtemps que je l'ai fait pour prouver que ce mime n'est pas de la danse démarquée?

En observant l'acteur, présent de tout son corps sur scène, je n'ai jamais vu dans ce corps le moindre frémissement annonciateur d'une danse. Et moi-même, ai-je senti, jouant le drame parlé - que ce soit dans Molière ou dans Aristophane -, ai-je senti que mon corps amorçait quelque danse ou l'empêchait d'éclore? Ai-je senti qu'en laissant mon mouvement se poursuivre, il fût devenu danse évidente?

Jamais. Et quand je donne un récital de poésie, quel est le corps que je me sens? - Celui même que j'emploie dans le

mime: je me sens réfléchi, guetteur, ne relâchant les brides que pour les tendre encore.

Quand l'actrice compose un bouquet, offre à boire à ses hôtes, fait de l'air sur sa joue avec un éventail, lance une écharpe à son épaule, dit-on qu'elle danse?

Quand l'acteur la prend dans ses bras, suspend à son oreille une larme de joie, lui ramasse et lui rend son mouchoir, et puis s'en va; et ensuite se détourne à l'instant de sortir, dit-on qu'il danse? Et parce que ces actions se feraient avec art, cela deviendrait danse? D'où il appert que l'on n'émerge de l'inculte qu'en se réveillant dans la danse qui dès que l'on bouge se présente en fille unique de la beauté.

En m'étendant comme je le fais sur le cas de l'acteur, je ne suis pas hors du sujet: le mime, c'est l'acteur dilaté.

On vient de marquer au fer rouge deux condamnés.

L'un d'eux est bâillonné mais il a le corps libre: il bouge.

L'autre est lié au poteau, mais il a la bouche libre: il crie; et ne remue que dans ses liens étroits.

Aucun des deux patients n'éprouve l'envie de danser.

Le premier, c'est l'acteur mimant; le second, c'est l'acteur parlant. Leur douleur est là même.

Le diseur et le mime peuvent être frères ennemis; le danseur et le mime sont toujours de faux frères.

Que demandai-je pour que l'acteur que l'on entend parfois et que l'on voit toujours, s'allonge en mime?

Que le mouvement qu'il tasse contre un mur ou qu'il commence, il l'épure et le continue sans pourtant en changer la nature musculaire, qu'il tende jusqu'au bout son arc et accorde à sa flèche le droit de s'envoler.

L'acteur, parlant bien, bougeant mal, le mime devait venir accomplir sa parole.

Car, entre autres choses, notre art c'est cela:

D'épurer toujours, puis, selon le cas, d'agrandir ou non.

D'épurer et d'agrandir quoi?

Ce qu'on fait dans la vie toutes les fois qu'on ne danse pas.

Donner un exemple est dangereux, car il n'éclaire que s'il est simple et s'il est simple, il nous déçoit.

Risquons-nous cependant à donner en exemple deux ou trois faits ultra-modestes.

Lorsque l'homme ordinaire ou extraordinaire veut faire avec sa tête une rotation pure de toute addition, ce qu'il obtient sans le savoir c'est un mélange géométrique où peut entrer, outre cette rotation, deux inclinations et deux translations.

Ce qui fait que dans ce mouvement comportant cinq dessins, il en est quatre en excédent.

Chaque dessin sur un plan donné nous offrant à choisir entre deux directions, on devine la richesse des possibilités en erreur personnelle pour ceux qui voudront faire une rotation de tête, pure de toute addition.

Si après une sévère étude, l'homme réussit à faire ladite rotation pure, faudra-t-il dire qu'il danse?

Et si ensuite, et comme par contagion, l'homme fait faire la même rotation, toujours aussi pure, par le cou sans que bouge la poitrine, par celle-ci sans que bouge la ceinture, etc, danse-t-il en cela? à cause de cela?

Est-ce danser que lever les yeux?

Quand les yeux ne peuvent plus se lever davantage, est-ce danser que lever la tête?

Non. Le regard poursuit sa course.

Mais si pour voir encore ce qui s'éloigne encore, il faut incliner le cou en arrière, puis, chacun à son tour: poitrine, ceinture, bassin. où commence-t-elle, la danse? au cou où à la cuisse?

Vraiment, je n'envisageais pas que l'on pense quelque part et peu à peu, un peu partout, parmi les fréquentateurs d'art, que la chose à laquelle on ajoute la même chose, en augmentant ainsi: poids, longueur ou volume, change de matière et de ce fait; que le fil d'acier en rouleau est encore fil d'acier quand on le déroule peu, mais devient fil d'argent si l'on ose le dérouler beaucoup.

Et si tout se complique comme en mathématique, en chimie, en musique et en architecture, l'esprit n'a pas changé, il reste: reconstruire la Nature en partant du corps pur que l'homme, rival de Dieu par la grâce de Dieu même a tiré du chaos par succion.

Ainsi, muni des dessins simples, on superpose en cristaux de l'espace où l'on compose.

Voici donc la torsade où les trois dimensions se donnent leur rendez-vous.

Deux sœurs apportent le joli, la troisième, son couteau et elles s'unissent pour la beauté.

Et parce que cela donne une figure ample et belle, ce serait figure de danse?

Et parce que trois figures aussi amples et belles s'entrecroisent avec harmonie, ce serait ballet?

Songeant face aux êtres de pierre engendrés par des hommes: par Michel-Ange, par Rude, Rodin, Bourdelle, des questions nous sortent du cœur. Parmi celle-ci: Vont-ils bouger?

Qui oserait dire: Vont-ils danser?

La géométrie est digne d'un culte puisque sur la scène où l'on fait sans dire, elle est symbole de la Raison et du Devoir.

Serait-ce le culte de la danse? - Non, bien qu'il soit loisible à la danse artistique d'avoir pour la géométrie autant de dévotion que nous.

Que dirai-je de celui qui dit que danse commence quand le dessin est pur ou quand il se compose avec la conscience de ses doses?

Que c'est folie? - Trop poli. Que c'est bêtise? - Insulte injuste. Je dirai que c'est légèreté.

Or, un débat est survenu à ce sujet:

Qu'est-ce que le mime si ce n'est pas de la danse?

Qu'est-ce que la danse si ce n'est pas du mime?

Celui qui prit l'initiative de ce débat, il se trouve que ce n'est pas moi. Mais c'est bien par hasard. Le jour serait venu où ç'aurait été moi qui aurais pris l'initiative de dire à eux ce qu'ils ont dit à moi, à savoir:« C'est notre art que vous pratiquez. »

Et ce « eux », ce n'est pas la danseuse espagnole, ni celle d'Extrême-Orient, ni celle de la Classique d'école française, ni l'isadorienne, ni en bref celle que rien ne peut distraire d'un art pour qui déjà une vie ne suffit point.

(New York, 4 avril 1962.)

Deux mouvements contraires

L'art du mime est un art de mouvement corporel.

L'art de la danse, aussi.

De là à en déduire, au sein d'un monde assis, que ces deux arts sont frères, il n'y avait qu'un pas que le philosophe, pour une fois, fit en dansant.

Or, si c'était par l'âme que ces deux arts s'opposent, il serait surprenant que leurs muscles l'ignorent.

Jeu musculaire du mime.

Le jeu musculaire de l'artiste du mime est souvent saccadé. Il l'était chez les anciens mimes, il l'est chez les acteurs chinois.

Et qu'est-ce que la saccade?

- C'est un plongeon dans l'acte.

Plongeon un peu rageur, un peu désespéré, coléreux d'avoir hésité.

Il faut agir, on se méfie, on doute.

Dans le doute, abstiens-toi. Douteux conseil.

Puisque pour se maintenir, il faut agir.

Tout bouge autour de nous. Nous n'avons, en nous arrêtant, rien arrêté d'autre que nous. Notre abstention laisse passer l'acte d'un autre, en est pour ainsi dire la cause. Ainsi, ne rien faire est un acte.

Il peut être nuisible.

L'acte bon est mauvais quand il arrive en retard.

Il faut choisir plutôt les plus mauvais pompiers que les meilleurs trop tard.

Mais on doit éviter d'appeler des incendiaires. Il faut donc réfléchir.

Mais, pour réfléchir, le temps manque. Et voici que, vraiment, le feu maintenant s'étend trop vite. Notre raison trop lente en devient inutile. Notre raison se discrédite aux yeux de la raison.

Alors, qu'elle se suicide. Et l'on plonge dans l'acte.

On explose: saccade.

Ceci fait, on s'arrête-déjà-pétrifié par l'angoisse.

Était-ce bien ce qu'il fallait faire? Et que faut-il faire à présent?

C'est l'immobilité mobile, la pression des eaux sur la digue, le vol sur place de la mouche arrêtée par la vitre, la chute différée de la tour qui se penche et se retient. Ainsi qu'on bande un arc avant d'avoir visé, l'homme à nouveau implose.

Et que de choses décident à la saccade et dont il faut ici remettre l'analyse: vertu opératoire d'une poussée en secousse, réactions aux surprises,

- La danse a de tels saccadés, mais ils sont hors de son essence. En tout art, il y a de ces choses qui sont dans l'art et hors de lui: la ponctuation n'est pas la phrase, le noir n'est pas la couleur, le silence n'est pas son, le papier blanc n'est pas le dessin noir, bien qu'il y ait des points dans le discours, du noir dans la peinture, du silence en musique, du papier sous le trait.

Or, les arrêts nets du danseur, arrêts nets et brusques, ne sont rien d'autre que les points de son discours sinon les percussions visuelles servant d'antithèse à sa danse.

Outre ce mouvement saccadé, le mime a d'amples mouvements lents qui évoquent le départ de la locomotive. C'est le fondu. Alors il semble une statue de rêve qui tourne devant nous comme on tourne autour d'elle.

Serait-ce le bonheur?

- C'est la douleur horizontale. N'hésitant plus avant d'agir, l'homme s'angoisse en agissant.

Saccadé et fondu: la vie nous offre ces deux modes.

D'une part, quelque peur brusque incite au mouvement brusque.

Et d'autre part si, dans la nuit, la peur s'installe à la maison où quelque invisible présence nous paraît maléfique et sûre, on se déplace, avec lenteur, sans secousse, continûment, en fondu, et le poumon s'arrête pour écouter le cœur.

Le fondu a d'autres espèces: gaze de chair ornant la queue du beau poisson chinois et qui retombe comme un songe après la secousse discrète, antennes d'escargot qui prospectent le monde avec des yeux au bout des bras. Mais, dira-t-on, l'adage fait partie de la danse. N'est-il pas un fondu?

- Dans ce que l'on appelle un spectacle de danse, l'adage est intermède. La danse spontanée de l'enfant qui sautille en mangeant son goûter n'a pas d'adage.

Dans l'idée qu'un profane peut se faire de la danse, il n'y a pas d'adage. L'adage n'est pas ce qu'on appelle « dansant ». Il est mimant.

Et que dit-il?

- Ce n'est pas une pensée qui se tend aux confins du craquement, ni l'attention craintive de celui qui transporte un liquide précieux « un soupir du saule pleureur ».

C'est une blanche plume, portée par un bienveillant souffle d'air, quand l'air bouge sans être le vent.

Le jeu musculaire de la danse.

Un ressort en action.

Une balle qui rebondit avant d'avoir fini sa flexion sur le sol.

Un aller qui se fait en songeant au retour.

Aucune coupure entre l'aller vers le parquet et le retour vers le plafond. Sur un angle arrondi, le mouvement continue.

C'est une diphtongue musculaire.

Le rapport qu'il y a de l'acte d'atterrir à celui de l'envol est celui que l'on voit dans « bruire » entre le «u» et Pei».

Que l'on s'arrête au sol et la diphtongue est morte, coupée en deux, dissyllabée. Entre la descente et l'envol, une paralysie en lame s'est placée prestement.

Et cette fâcheuse façon de rebondir que le danseur évite est celle, précisément, que le mime connaît bien et dans laquelle il se complaît, car c'est dans le malaise que le mime est à l'aise.

Le plus souvent, son jeu de muscle ne dispose que d'un vélodrome anguleux où ce cycliste en conséquence doit perdre son élan au bout de la ligne droite. Mais la danse de scène, jouant la confiance dont la danse de vie est empreinte, ne semble pas appréhender le mur qui punit les élans. Elle n'a pas de mesure à prendre, semble-t-il,

Ce que le mime fait du ressort.

Le mime s'il produit ce ressort tend à n'en faire qu'un seul. S'il veut bien se confier au point de consentir d'avance à l'envol qui doit suivre sa chute, au moins veut-il se

ressaisir, recouvrer son esprit après ce mouvement en ressort. Son crédit n'est pas à long terme.

Ce bourreau n'a qu'une tête à abattre. Quant aux coups du bûcheron, ils ne se suivent pas de si près que l'œil n'ait le temps de viser.

On frappe les yeux ouverts, on danse les yeux fermés,

La danse est une évasion, le mime est une invasion.

Et cependant, le mime a souvent l'occasion d'exécuter en suite à intervalles étroits ces élastiques mouvements.

Parmi ses possibles originaux

Voyez le frotteur de parquet, le polisseur de marbre, l'ancien agriculteur manœuvrant son fléau, le vigneron d'autrefois, écrasant des pieds son raisin, le terrassier. Tous ces gens frottent, massent, frappent, piétinent, ceci avec ressort, et ressorts répétés et indéfiniment.

Cela a même un rythme: « Ils frappent en cadence. »

Oui, mais ils font effort. Non nécessairement parce que fatigués.

L'efficience exige.

Il faut surplomber la matière et il faut la presser: ou la soutenir au-dessus de soi, ou comme le fait le plâtrier, l'écraser contre le plafond.

L'homme ne presse ni n'attire à sa guise: il faut que la racine s'arrache et que le pieu s'enfonce et que le fer se plie sous le marteau.

Et ce n'est pas l'envie qui décide de la dose, c'est la chose.

Comment le muscle du travail qui se meut par devoir serait-il celui de la danse qui se meut par plaisir?

Et si ces travailleurs, dès avant leur départ, avaient senti en eux un tel surplus de force qu'ils en eussent attaqué leur tâche avec envie et qu'ensuite leur mouvement en eût été proche de la danse, il y a peu de chance que ce surplus de force suffise au total de la tâche.

Quand ladite force excédentaire est épuisée, il reste encore à faire et donc on mobilise de vieilles forces endormies qu'on réveille à coups de pied.

Du travailleur de force, passons à l'artisan:

Si nous sommes ébéniste et que, jusqu'à la fin de l'œuvre, la force excédentaire nous accompagne, serait-on de ce fait dispensé de penser?

Or, qui pense se bute.

Que de « colles » sont posées par l'astucieuse mission de faire quoi que ce soit - repensez ce mot « colle » et pensez à la danse - que de « quoi », de « comment », que de « ou », que de « oh », que de barrages à notre fleuve, de butoirs à notre bateau, que de notes à l'envers dans les gammes scolaires, que de problèmes enfin, empêcheurs d'avancer, convertissant nos forces en nos contrariétés, faisant de la fureur avec notre santé. Plus on gonfle de force, plus on doit faire effort pour retenir la force dont l'œuvre ne veut pas. On souffre alors à travailler dans la mesure où l'on est fort.

L'homme est la mesure de la danse, le travail, la mesure de l'homme.

Le travail a une fin et la danse est une fin.

Le danseur n'est même pas dansant, il est dansé.

Il ne transporte rien, pas même son corps; il est transporté par son corps qui est transporté par la danse.

L'ouvrier, au contraire, se commande le mouvement qu'on lui a commandé.

Il est un participe présent.

Le rythme de la danse est un vent qui la pousse et celui du travail est un souffle qu'il pousse.

Or, cet homme qui travaille avec saccades ou en fondu, ou si avec ressort, un ressort à la fois ou si en suite rythmée: toujours un peu inquiet, surveilleur de soi-même et le visage tendu, appliqué, c'est bien toujours l'homme noir que le mime affectionne.

Cet art, décidément, a de mauvaises fréquentations.

Et la danse poursuit sa danse. Le doute est hors son cœur.

Pourquoi s'arrêterait-elle afin de réfléchir? Elle n'est pas un problème, elle est une solution. Nous sommes son nuage, elle est notre pluie d'or. Comment n'aurait-elle pas de grâce, se sachant touchée par la grâce. Elle arrive avec le printemps et comme une gorge qui chante, le jeu de son muscle module.

Une histoire, aussi triste soit-elle, cesse de l'être au fond si celui qui la joue la danse. C'est la vibration de l'alcool qui rend sucrée une herbe amère.;

Après quelques fureurs de force contrariée au plein cœur de l'été, le mime arrive avec l'automne. La sueur qu'il essuie est grasse et il récolte le soupir de son bonheur endolori, bonheur qui sent la pharmacie, frère de cette pauvre paix qui ne sert qu'à guérir de la guerre achevée afin d'édifier la suivante.

Et cette paix le sait.

J'ai comparé ici travail et danse spontanée considérés comme des originaux: le mime assurant le portrait du travail, la danse, le portrait de la danse.

Il reste que l'art de la danse, surtout de la classique, est plus douloureux que ne l'est l'art du mime.

Car le danseur de scène danse au-delà de son besoin.

Donc, il souffre. Il traduit les mouvements naturels de la danse instinctive en mouvements antinaturels. Donc, il souffre. Il étend son sourire sur sa peine. Au total, il souffre trois fois.

Mais pourquoi étend-il son sourire sur sa peine sinon par souvenir de son original qui est joie fleurissant en sourire?

Le mime, lui, souffre à faire croire qu'il souffre. et

d'autre chose aussi. (Juin 1952.)

JUGEMENT RÉTROSPECTIF

En donnant pour titre à cet article: Deux Mouvements contraires, en insistant sur la description de deux modes de mouvement musculaire, je m'approche de mon idée présente sur ce qui distingue les deux arts en question. Je rôde autour de la définition que je fais mienne aujourd'hui. Mais je charrie encore d'autres idées qui mourantes déjà vivent encore. Certes, j'ai bien décrit l'espèce de mime que j'ai toujours aimée. Nous situant à ce point de vue, le texte est fidèle; il dit bien mon besoin. J'aime le mime dont l'humeur est celle du théâtre parlant et qui ne danse s'il danse que pour représenter la danse.

Mais, philosophiquement, n'ai-je pas commis une faute?

Est-ce que je parle alors du mime considéré comme genre ou de l'espèce de mime que j'ai choisie?

La danse est peut-être une espèce de mime.

Ce passage fait penser que je devais le penser: « Une histoire, aussi triste soit-elle, cesse de l'être au fond si celui qui la joue la danse. » Or, jouer une histoire sans parler, c'est mimer.

La danse d'art, quoi qu'elle représente, doit conserver l'essence de la danse naturelle.

Elle n'a pas le droit d'employer un mouvement musculaire ne contenant pas l'essence du mouvement musculaire de la danse naturelle.

Ce n'est qu'en l'employant qu'elle danse.

Ceci fait, tout lui est permis.

Notamment d'employer ce mouvement musculaire heureux pour jouer le malheur en ses doses et habits parmi lesquelles doses et lesquels habits, il faut compter ce qui fait rire avec une franche gaieté.

Pourvu qu'elle emploie ce mouvement, elle peut sans en perdre son nom l'employer à représenter tout ce que le mime non dansant peut prendre pour original: le concret, l'abstrait, le bonheur, le malheur, le travail et aussi la danse.

Jouer le souci avec le mouvement engendré dans la vie par l'absence de souci, je trouve que ça ne fait pas sérieux.

Mais ce peut être agréable à voir, poétique même, cela évoque un autre monde.

Justement parce que ce n'est pas stylisation du nôtre.

Le vers existe dans la prose, la danse n'existe pas dans le malheur.

C'est donc étrange propos que celui de danser sur un état qui dans la vie exclut la danse.

Mais danser, c'est danser et tant que la danse danse, elle a le droit de s'appeler danse.

Il arrive au danseur - en tant qu'homme - de jouer le souci avec le mouvement musculaire que dans le réel le souci engendre.

Alors, il ne danse plus.

Me dira-t-on que si ainsi son œuvre fait sérieux, l'amateur de sérieux doit s'en réjouir en oubliant que ladite œuvre est placée sous l'égide de la danse?

- Oui, si ça fait sérieux, mais ça ne fait pas encore sérieux; et ça ne fait déjà plus poétique. Au lieu d'évoquer une autre planète où l'homme danserait dans le souci, cela évoque la nôtre mais en faux. Jouer le souci d'une manière soucieuse est si près du réel que la moindre faute s'y remarque.

Et pourquoi le danseur ne peut-il réussir à jouer le souci d'une manière musculaire soucieuse?

- Parce que son caractère professionnel s'y oppose.

Placez côte à côte et au repos le danseur le plus dramatique et l'acteur Pierre Renoir.

Vous en apprendrez plus que par un long discours sur la différence de race caractérielle entre ces deux artistes.

Trop souvent le danseur qui se livre au mouvement pathétique: colère, obsession, volonté, attention, mélancolie, supplication, et ceci dans le muscle, joue faux s'il joue fort; faible s'il joue juste.

Puisque au danseur nous accordons que le mime manque de légèreté, il doit nous accorder que lui, le danseur, manque de poids.

Dans l'article, on ne voit pas toujours nettement si je parle de la danse naturelle ou de la danse d'art.

Quand je dis que la danse fait le portrait de la danse (naturelle) c'est de son mouvement musculaire que je parle, non du sujet traité.

Quand je dis que le mime (le mien) fait le portrait du travail, c'est du mouvement musculaire que je parle, non du sujet traité.

Le lecteur peut croire que mon mime ne se propose que de jouer aux métiers, alors que par exemple je classe le flirt dans le travail, lequel travail occupe presque toute notre vie: surgissement de problèmes, essai de les résoudre, incapacité de jouir du présent.

De plus, le travail même ainsi considéré n'occupe pas tout ce mime: puisque parlant d'une espèce de bonheur non dansant, j'écris: et il récolte le soupir de son bonheur endolori.

Le mime en tant que genre a tous les droits.

En tant qu'espèce, son droit est limité par le nom d'espèce qu'il se donne. (New York, 24 mai 1962.)

Le droit au malheur

AVANT-PROPOS

L'art du mime corporel et celui de la danse ont des ressemblances que d'aucuns estiment suffisantes pour ne voir dans le mot de mime que le second nom de la danse.

Mais ayant découvert que le mime a pris le malheur pour sujet des sujets, pour la mer tourmentée où voguent d'autres sujets, qu'ils soient cargos ou ornés de voiles blanches, certaines de ces personnes nous reprochent un tel choix.

Elles y voient un travers et c'est notre ligne droite.

Elles y voient un accroc et c'est notre tissu.

Elles y voient l'accident qui est toute notre essence.

Elles aimeraient mieux notre art sans cette fâcheuse manie dont elles se passeraient fort. Et nous pensons qu'ainsi elles aimeraient surtout mieux se passer de notre art qui rejoignant la danse en quittant le malheur aurait cessé de vivre.

Ne pas nous aimer est un droit.

Mais où l'injustice intervient, c'est lorsque ces personnes ont l'air de penser que le mime a pris l'initiative - a inventé en somme - d'attrister les braves gens en troublant, la nuit, leur sommeil et en plein jour leur digestion.

Le philosophe a mauvaise presse s'il tend à démontrer que la vertu sur terre n'est pas punie par accident.

A-t-il vraiment si mauvaise presse?

C'est selon. S'il parle en pamphlétaire qui fait scintiller dans l'espace la flèche en argent qu'il projette et qui virevolte, il a du succès. Mais s'il a l'air de croire à ce qu'il dit, ce n'est déjà plus drôle. Si la flèche de tout à l'heure se mue en mèche de foreuse au point d'appui calmement fixe, les yeux plissés de celui qui écoute font place à la stupeur et la revanche arrive: « Vous êtes pessimiste! » Ce qui est vrai d'ailleurs, mais alors signifie: persécuté ou raisonneur.

C'est que l'homme le moins riche possède un réservoir d'espoir qu'il ne peut accepter qu'on perce...

Le Livre saint lui apprend bien la perte décisive du paradis terrestre, mais le Livre saint est un livre.

Et les artistes cependant peignent la vie en noir. Ils la peindraient en noir s'ils la voyaient en rose, car le client s'écœure à la vue du bonheur.

Et puisque nous parlons de peindre, commençons donc par la peinture. Voilà un art que sa matière a condamné à la gaieté. Or, le condamné n'aime pas rire, ça le fatigue. Voici que peu à peu les couleurs l'embarrassent: le noir l'attire.

Ce sont des marrons et des gris, des verts assagis par les ans, des jaunes oubliés qui s'ennuient, des bleus sérieux, des roses déçus; et quand le tableau vient au monde, ce nouveau-né a quarante ans.

Van Gogh en noir sur blanc annonce son suicide, et ne fera de fleurs qu'en vue de son cercueil. Utrillo semble triste avant d'être attristé. Vlaminck, sur notre chair, appuie son ongle bleu et il laboure. Que fait Rembrandt de la clarté? Du clair-obscur? Et Frans Hals qui nous fait les honneurs du musée de Harlem s'enfonce dans le noir à mesure qu'il avance.

Et que voit-on quand tout s'éclaire? - Le Jardin des Supplices. Dans de fraîches couleurs Jésus apparaît sans sourire. Ce n'est presque partout que guerre, massacre, assassinat, mise en croix, montée au calvaire, ou visages de fresque au regard redoutable. Et le Jugement dernier tient lieu de ciel au Temple.

C'est cela les grands peintres.

Voici pourtant une œuvre impressionniste: toile qui semble un voile que le soleil traverse. Mais derrière ce rideau d'été, l'artiste, source d'ombre, est avec le soleil. Son noir pinceau, rayon non vu, traverse en fraude avec ceux de lumière pour caresser le cœur de sa touffe de cils en y laissant l'angoisse. Il existe toutefois une peinture géniale qui traite un sujet optimiste avec des couleurs optimistes. Convenons qu'elle nous attire.

Mais l'autre nous retient.

Que l'on compare la place qui lui est réservée dans nos conversations avec la place que prend notre tragique Van Gogh.

Qu'on songe ensuite aux romans tristes: quelle masse!

Les histoires qui sourient tiendraient sur une planchette. Encore qu'en les regardant bien, on les voie rire de nos douleurs.

Ce n'est pas par hasard que les clowns sont sinistres au sortir de la piste:« Diseur de bons mots, mauvais caractère».

Et le drame tourne au drame:

Sophocle, Shakespeare, Corneille, Hugo: poignard sur le ventre ou poison dedans. Quant à la poésie... serait-ce la joie de vivre qui mène un poète à la gloire?

Villon, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Corbière qui prit le surnom de Tristan. C'est ça les grands poètes.

Voyons la statuaire:

Quand Maillol apparaît armé de son génie, mais au service hélas de sa sérénité, il nous pénètre moins que si Rodin se montre avec tous ses défauts pourvu qu'il souffre. Si les statues d'Égypte et les statues d'Afrique s'avèrent plus prenantes que ne sont celles de Grèce, c'est, jen suis sûr, parce qu'elles donnent dans l'inquiétant.

Et voici l'art chrétien qui promet sur la terre un doux séjour au Ciel.

Quant à l'Histoire, pourquoi l'arrange-t-on en légende? - Pour mettre la douleur où elle omit d'en mettre.

Que Socrate, Jésus, Jeanne d'Arc, Saint-Just, Napoléon aient fini comme on sait, cela est vrai sans doute mais on en a besoin.

Quiconque meurt, meurt à douleur; son fiel se crève sur son cœur.

Voila pourquoi en conséquence: Les plus désespérés sont les chants les plus beaux.

Qu'un historien découvre un jour que Jeanne d'Arc mourut de vieillesse et il aura droit au bûcher.

Une bonne Jeanne d'Arc demande à être brûlée vive.

Bien que l'Histoire ne déclare pas que Colomb soit mort dans les fers, on a besoin de réfléchir pour s'ôter cette idée.

La victoire d'Austerlitz remplaçant Waterloo pour couronner la chevauchée française serait une défaite nationale.

Ce serait mutiler la Vénus de Milo que lui restituer ses bras. Si, à la faveur de la nuit, quelque audacieux tremblant se risquait à le faire, c'est d'un acte de vandalisme qu'il aurait à répondre.

Hugo, de son vivant, a mangé à sa faim: s'en est-il relevé?

Baudelaire a eu plus de chance.

Et la légende? la vraie.

N'est-ce pas toujours un peu le mythe de Prométhée?

Le drame est l'abstrait pugilat du libre-arbitre et du déterminisme. Ainsi le héros pour agir se récite:« Aide-toi et le ciel t'aidera ». L'auteur est seul à en savoir la fin: Dieu châtie ceux qu'il aime.

L'art de songer la vie dans les chaumières et l'art de la représenter chez les professionnels ont la même loi.

A quoi cela tient-il si tout cela est vrai?

À ceci:

Pour que nous espérions guérir, il faut que le docteur nous reconnaisse malades,

Sans diagnostic, pas de remède.

L'art ne dit pas ce qu'il faut faire mais il gémit pour notre compte: c'est déjà du bonheur.

L'art est une plainte.

Ce que l'homme introduit dans l'art, c'est la désharmonie qu'il trouve dans sa vie: syncopes, contretemps, enjambement, hésitation (hésitation dans la valse).

Ce qu'il introduit dans sa vie, c'est l'harmonie qu'il voit dans l'art: rythme, équilibre (valse dans l'hésitation).

La table d'harmonie, horizontale et plane sert à mieux poser l'accident, à mieux révéler bosse et trou.

Le peuple en parlant d'un roman dit: « C'est beau mais c'est triste. »

Faut-il penser que la beauté a besoin d'être triste? Ou bien que la tristesse a besoin d'être belle?

La beauté contient la tristesse comme un hamac contient un corps. Ce qu'elle ne parvient pas à oublier ni à dissoudre: elle le berce.

Si l'art en général est conteur de malheur, d'où vient qu'on s'étonne brusquement de ce que l'art du mime soit conteur de malheur?

Ce qui pour d'autres est un droit coutumier serait pour lui une privauté?

Le mime doit justifier son choix de peindre nos souffrances. Le romancier n'a pas à justifier son choix de peindre nos souffrances. Ni le dramaturge verbal, ni le cinéaste, ni le poète. ni personne.

C'est un traitement de défaveur et que précisément, il

faudrait justifier. (Décembre 1951.)

4. MIME ET MIME

Sénilité précoce

C'est en 1923, à l'école du Vieux-Colombier de Jacques Copeau, que m'apparut le mime corporel. L'essentiel de cet art y était. Il restait à l'enrichir de lois divisionnaires, à en étendre la destination, à la limiter.

Depuis, trente ans sont tombés.

Que s'est-il passé?

J'ai monté quantité de spectacles, dont chacun était la mise en œuvre spectaculaire des techniques conquises en studio dans l'année écoulée. C'était autant d'indications sur ma conception de cet art.

Puis le mime a proliféré.

Dans le souterrain du théâtre: spectacle hors série ou série courte de spectacles (catacombes qui font aux cathédrales un honneur sans retour), le mime devint une mode.

Mais lequel? Et pourquoi?

Parfois, c'était le mot sans plus qui parvenait hors de Paris: le mime renaît. Les adeptes lointains de ce mot ne devaient qu'exhumer la pantomime ancienne. Le fait de n'avoir pas été astreints à une gymnastique adéquate les eût, à lui seul, inclinés vers une espèce de mime où le visage aidé des mains a la primauté sur le tronc. Ils ne se crurent pas pour autant obligés de s'astreindre à une gymnastique desdites mains, des bras et du visage.

Qu'advint-il de ce zèle léger?

Une gesticulation brouillonne, des grimaces, une irrésistible impression de langue pour muets: l'acteur patauge dans le sempiternel comique comme si le mime ne pouvait supporter qu'une lourde nourriture.

Cet art était au vrai - bougeons beaucoup puisque nous ne parlons pas - ce que serait un bavardage prenant le nom d'art oratoire.

Parfois, il s'agissait d'un mime ayant en soi de la valeur, mais qui intervenait dans une pièce dont l'auteur n'avait en rien prévu une telle intervention, et dont la pièce ne pouvait qu'en souffrir.

Si bien que constatant avec plaisir l'expansion d'un désir de mouvement, je regrette d'en constater aussi la sénilité

précoce. (Milan, 15 décembre 1953.)

Primauté du corps sur le visage et les bras [*extrait*]

Dans notre mime corporel, la hiérarchie des organes d'expression est la suivante: le corps d'abord, bras et mains ensuite, enfin, visage.

D'où vient ma préférence pour le corps?

Voici: les organes d'expression du corps sont grands et ceux du visage sont petits. Le corps est lourd et les bras sont légers.

Le grandiose est physiquement grand.

Si dans une œuvre d'art, la grandeur physique n'est pas cause de la grandeur morale, elle en est condition.

Le grand n'est pas toujours grandiose mais le grandiose est toujours grand.

L'appétit du physiquement grand, c'est la faim de parler au peuple.

C'est grâce au grand physique du monument qu'en lui chacun voit tous et que tous voient chacun et que par conséquence la foule devient un peuple.

Le physiquement grand est le haut-parleur de la vérité. Il est la preuve de l'excellence de l'œuvre, donc, au passage, la preuve de l'impérieuse virilité ou du courage de son auteur.

Devant les tours Eiffel en réduction, ce qui nous fait sourire de mésestime, ce n'est point leur médiocrité de facture. Ciselées et fidèles, elles n'en seraient guère plus estimées.

Leur ridicule majeur réside dans leur matérielle petitesse.

Deux courtes lignes qui sont peut-être divergentes nous semblent parallèles. Voulant s'assurer qu'elles le sont, on les prolonge.

Si un dessin est trop petit pour être examiné, on l'agrandit.

Le grossissement d'une chose vaut le verre grossissant.

Des cathédrales en gothique flamboyant se sont effondrées dès qu'inaugurées. Je suis sûr que, petites, elles fussent restées debout.

Telle maquette qui vaut pour un petit pont, ne vaut pas pour un grand: il s'écroulerait.

Notre corps.

L'esprit est égalitaire et le corps ne l'est pas.

Pour l'esprit, toutes choses sont égales d'abord.

L'homme considéré comme spectateur désire le rythme, la symétrie, l'équilibre, lesquels sont des applications du principe de l'égalité.

L'homme désire aussi l'inégalité mais c'est comme piment de l'égalité, notamment quand elle cohabite et harmoniquement avec cette dernière.

La musique, par exemple, donne la double impression de rythme et d'antirythme.

Or, si notre esprit est égalitaire notre corps ne l'est pas. Pour ce qui est de celui-ci; l'inégalité se manifeste dans:

1° l'articulation;

2° la distension du muscle;

3° la force du muscle;

4° la rigidité des organes d'expression quand il convient qu'ils soient rigides.

AÂrticulation.

La pensée n'a point d'articulation. Elle n'en a donc pas de rebelle.

Elle plie et déplie tout angle à sa guise.

Si le corps veut régler sa marche sur celle de la pensée, il se découvre des articulations rebelles. Disant cela, je n'insinue point que l'acteur-mime ait à souffrir de ce que son coude ou son genou ne puisse se mouvoir en tous sens. S'il était doté par grâce d'Apollon d'une faculté manquant à l'homme normal, il n'aurait pas à s'en réjouir.

Voici quelques exemples de ce que j'entends par articulation rebelle:

1. L'articulation de la poitrine, celle de sa base, et qui fonctionne en tous les sens n'a point de parcours extrêmes égaux dans tous les sens. Considérant son inclination, nous voyons qu'elle va plus loin de côté qu'en arrière et plus en arrière qu'en avant.

2. Les articulations des organes contigus, tels que: tête, cou, poitrine, bassin, cuisse, et qui fonctionnent dans le même sens, ne le font pas avec égalité.

3. Leur inégalité, pour comble, est, si je puis ainsi dire, inégale: celle du bassin qui est trop complaisante quand elle participe à une courbe du corps en avant, est la plus rebelle dans une courbe arrière.

La région lombaire, trop complaisante dans ladite courbe arrière est très rebelle dans une courbe du corps en avant.

Force du muscle.

La pensée n'a pas à subir de gravité terrestre.

Elle n'a pas de poids à porter, elle n'a ni haut ni bas. N'ayant pas de vraies côtes à monter ou descendre, elle n'est pas condamnée aux deux vitesses terrestres: ralentir ou accélérer, et elle peut choisir la vitesse égalitaire.

Si le corps veut régler sa marche sur celle de la pensée, il se découvre des inégalités de force musculaire qui l'incitent à accélérer quand elle ralentit, à ralentir quand elle accélère, à ne pas se mouvoir en vitesse égalitaire: c'est-à -dire: constante.

Exemples d'inégalité dans la force du muscle:

1. Les mêmes jambes qui au retour de leur flexion soulèvent le tronc, sont, à tel degré de leur développement, moins fortes qu'à tel autre.

2. Le devant de la cuisse est moins fort et plus rapide que le derrière de la même cuisse.

Rigidité des organes d'expression.

Il est des organes d'expression qui n'ayant aucune articulation dans leur intérieur, étant, pour ainsi dire, indivisibles, inclinent comme des pavés et non comme des anguilles.

C'est le cas du mollet-tibia, de la cuisse, du bassin. La tête, malgré sa mâchoire, est pratiquement dans le même cas; la poitrine, aussi, malgré ses vertèbres et ses côtes.

Mais ceinture et cou 'sont hors de ce cas.

Car leurs vertèbres sont dotées d'articulations complaisantes, ceci à l'intérieur de ces organes; tandis que leur articulation-frontière, celle de base, est rebelle.

Si je regarde le corps nu et vertical d'un homme, j'en vois l'enveloppe. La forme de celle-ci vaut plus qu'un tube.

Elle impose à mon esprit une division d'anatomie extérieure. Je vois comme des pays, j'incise des frontières. Le vocabulaire me confirme et je dis: tête, cou, poitrine, etc. C'est ainsi que regarde le corps, celui qui se propose de faire une marionnette ou une maquette articulée pour le sculpteur.

Toutes choses étant égales d'abord:

Puisque la cuisse en inclinant garde la forme qu'elle avait dans le corps vertical, le cou en inclinant doit garder, lui aussi, la forme qu'il avait dans le corps vertical. Et la ceinture, de même.

C'est le principe d'égalité dont notre esprit d'abord réclame l'application, dont notre corps d'abord refuse l'application.

En certaine circonstance, je puis désirer que le corps s'articule comme un train de wagons s'articule en tournant.

Le corps me doit au moins d'être en état de le faire.

Voici une comparaison pour faire clairement comprendre l'exécution:

Imaginons un collier de grosses perles. On en ôte le fil.

On le remplace par une tige absolument inflexible.

Dès lors, les perles se suivent en ligne droite. Et l'on meut la tige à son gré sans qu'elle cesse d'être rectiligne.

Mais hélas! la colonne vertébrale ne se laisse pas traiter comme un collier de perles. Les articulations de l'intérieur du cou que l'on voudrait rebelles sont complaisantes et l'articulation-frontière du cou que nous voudrions complaisante est rebelle.

Si les obstacles de cet ordre ne sont ni contournés ni écrasés, les conséquences en sont fâcheuses sur le plan de l'émoi esthétique.

Je ne pousse pas plus loin cet inventaire. Qu'on me croie sur parole: c'est une profuse histoire.

Je ne vois pas que le visage ait d'aussi sévères conditions de travail.

La peine et le danger de continuer. L'Équilibre.

La pensée n'ayant pas de poids ignore l'équilibre précaire.

Oubliant les objets qu'elle a lancés en l'air, ceux-ci attendront qu'elle les y reprenne.

Au bout de son parcours, elle est sur sa pointe; de là reconsidère le chemin parcouru et, toujours sur sa pointe, s'endort.

Le corps qui l'admire voudrait l'imiter:

Ne pas s'arrêter quand elle continue, ne pas continuer quand elle s'arrête, n'hésiter que lorsqu'elle hésite, finir la phrase quand il lui plaît de la finir.

Mais pour faire ce portrait, le corps a des organes inégalement fidèles.

Fidélité du visage et du bras.

Un homme sourit en écartant les bras.

Son sourire s'achève, ses bras s'ouvrent jusqu'au bout.

Pourquoi?

- Parce qu'il le veut et le peut.

Pourquoi le veut-il?

- D'abord parce que ce plein sourire et ce plein geste expriment son idée. Ensuite, parce que ce mouvement ne coûte pas d'effort, et ne comporte pas de risque de blessure.

L'homme sourit à nouveau en écartant les bras.

Mais cette fois, il arrête son sourire et son geste avant la fin de leur parcours possible.

Pourquoi?

- Cela peut être dû à ce que sa pensée n'allait pas plus loin, devait être exprimée et ceci entièrement par ladite fraction du parcours possible. Cela peut être dû à ce que sa pensée se bute sur un problème. Mais un problème qui n'a pas de rapport avec l'étirement des muscles faciaux et l'ouverture des bras. Autre motif d'arrêt: l'homme veut que la suite se devine. Que le muscle facial et le bras aillent jusqu'à la fin du parcours possible ou qu'ils s'arrêtent en chemin, dans un cas comme dans l'autre ils sont fidèles à la pensée. Puisqu'ils n'ont pas d'effort à faire, de danger à courir, ils ne sont pas influencés par la peur et par la paresse. N'ayant pas deux maîtres à la fois, ils iront jusqu'où il le faut et s'arrêteront où il le faut: c'est-à-dire, régleront leur marche sur celle de la pensée.

Démonstration.

Soulever et étirer le muscle de la face ne coûte pas de peine. Sinon le sourire dirait la souffrance.

Quand ce muscle tombe comme tissu qui tombe alors que retenu par un bout, il ne s'en blesse point en se dis-tendant car d'abord, il est léger; ensuite, sa chute de pendu est courte. D'autre part, il ne heurte rien.

Où que ce soit que le bras se situe, il ne fait guère d'effort car étant léger et musclé, la proportion entre son poids et sa force est favorable.

Lorsqu'il mime, il ne porte que lui: sa main est vide.

Où que ce soit que le bras se situe, il ne risque pas de tomber malgré soi, il ne retombe que quand il veut.

Quand il tombe, il ne s'en blesse point, car d'abord, il est léger; ensuite, il est reçu par le matelas du tronc.

Si même il tombait malgré soi, ce ne serait point pour s'être trop élevé. Il ne retomberait pas de « l'aut' côté », sans défense, vulnérable, comme le tronc tombant sur le dos; il tomberait dans son lit.

Mais la masse du corps?

- Le tronc étant lourd, la proportion entre son poids et sa force est défavorable.

Si les bras ne portent qu'eux-mêmes, les jambes ont le tronc à porter.

Finir la phrase.

Représentons la masse du corps par un cube.

Soulevons-le d'un côté, penchons-le vers sa droite, un peu, encore, beaucoup.

Tout son poids, semble-t-il, est posé sur son angle. Essayons de le faire tenir ainsi et tout seul. Le problème est net.

Cela, notre mime doit le faire.

Ne pourrait-il s'en dispenser? N'est-ce pas luxe?

- Non, car il doit finir sa phrase et c'est là qu'elle finit. L'esprit en a besoin. Et si l'esprit l'exige, c'est parce que c'est possible.

Le serment du mime en est donc:

« Je jure de faire le possible, tout le possible, rien que le possible. »

Rien que le possible veut dire: ne pas donner, même si on le peut l'impression du miraculeux.

Par contre, faire tout le possible pour achever la phrase que les mots n'achèvent pas.