

Il y a deux choses qu'il siérait – si l'on voulait descendre jusqu'au public – de lui donner, et qu'on lui donne : des personnages qui pensent comme lui [...] et en second lieu des sujets et des péripéties naturelles, c'est-à-dire quotidiennement coutumières aux hommes ordinaires [...].

L'ŒUVRE DANS LE THÉÂTRE

⊙ *double de la nature* → *impersonnel* *avec minimalisme*

5 Ce qui suit est un index de quelques objets notoirement horribles et incompréhensibles pour ces cinq cents esprits et qui encombrant la scène sans utilité en premier rang le *décor* et les *acteurs*.

Le décor est hybride, ni naturel ni artificiel. S'il était semblable à la nature, ce serait un duplicata superflu... [...]

10 L'acteur « se fait la tête », et devrait tout le corps¹ du personnage. Diverses contractions et extensions faciales de muscles sont les expressions, jeux physiognomiques, etc. On n'a pas pensé que les muscles subsistent les mêmes sous la face feinte et peinte, et que Mounet² et Hamlet n'ont pas semblables zygomatiques³, bien qu'anatomiquement on croie qu'il n'y ait qu'un homme. Ou l'on dit la différence négligeable. L'acteur
15 devra substituer à sa tête, au moyen d'un *masque* l'enfermant, l'effigie du PERSONNAGE, laquelle n'aura pas, comme à l'antique, caractère de pleurs ou de rire⁴ (ce qui n'est pas un caractère), mais caractère du personnage : l'Avare, l'Hésitant, l'Avide entassant les crimes...

20 Et si le caractère éternel du personnage est inclus au masque, il y a un moyen simple, parallèle au kaléidoscope et surtout au gyroscope, de *mettre en lumière*, un à un ou plusieurs ensemble, les moments accidentels.

25 L'acteur suranné, masqué de fards peu proéminents, élève à une puissance chaque expression par les teintes et surtout les reliefs, puis à des cubes et exposants indéfinis par la LUMIÈRE.

Ce que nous allons expliquer était impossible au théâtre antique, la lumière verticale ou jamais assez horizontale soulignant d'ombre toute saillie du masque et pas assez nettement parce que diffuse. [...]

30 La *rampe* éclaire l'acteur selon l'hypoténuse d'un triangle rectangle dont son corps est l'un des côtés de l'angle droit. Et la rampe étant une série de points lumineux, c'est-à-dire une ligne s'étendant indéfiniment, par rapport à l'étroitesse de la face de l'acteur, à droite et à gauche de l'intersection de son plan, on doit la considérer comme un seul point
35 éclairant, situé à une distance indéfinie, comme si elle était *derrière* le public. [...]

Par de lents hochements de haut en bas et bas en haut et vibrations latérales, l'acteur déplace les ombres sur toute la surface de son masque. Et l'expérience prouve que les six positions principales (et autant pour
40 le profil, qui sont moins nettes) suffisent à toutes les expressions. Nous n'en donnons pas d'exemple, parce qu'elles varient selon l'essence

type
nise
au sc
avec peu
jeux de
lumière

première du masque, et que tous ceux qui ont pu voir un Guignol¹ ont pu les constater.

Comme ce sont des expressions simples, elles sont universelles. L'erreur grave de la pantomime² actuelle est d'aboutir au langage mimé conventionnel, fatigant et incompréhensible. Exemple de cette convention : une ellipse verticale autour du visage avec la main et un baiser sur cette main pour dire la beauté suggérant l'amour. — Exemple de geste universel : la marionnette témoigne sa stupeur par un recul avec violence et choc du crâne contre la coulisse.

À travers tous ces accidents subsiste l'expression substantielle, et dans maintes scènes le plus beau est l'impassibilité du masque un, épandant³ les paroles hilarantes ou graves. Ceci n'est comparable qu'à la minéralité du squelette dissimulé sous les chairs animales, dont on a de tout temps reconnu la valeur tragi-comique.

Il va sans dire qu'il faut que l'acteur ait une voix spéciale, qui est la voix du rôle, comme si la cavité de la bouche du masque ne pouvait émettre que ce que dirait le masque, si les muscles de ses lèvres étaient souples, et que le débit dans toute la pièce soit monotone.

Et nous avons dit aussi qu'il faudrait que l'acteur se fit le corps du rôle. Depuis la phrase d'une préface de Beaumarchais, le *travesti*, défendu par l'Église et par l'art. « Il n'existe point de tout jeune homme assez formé pour...⁴ » La femme étant l'être jusqu'à la vieillesse imberbe et à la voix aiguë, une femme de vingt ans représente, selon la tradition parisienne, l'enfant de quatorze, avec l'expérience de six ans de plus. Cela compense un peu le ridicule du profil et l'inesthétique de la marche, la ligne estompée à tous les muscles par le tissu adipeux⁵ — odieux parce qu'il est utile, générateur du *lait*.

De par la différence des cerveaux, un enfant de quinze ans, si l'on le choisit intelligent (car je trouve que la majorité des femmes sont ordinaires, le plus grand nombre des jeunes garçons stupides, avec quelques exceptions supérieures), jouera adéquatement son rôle, exemple le jeune Baron dans la troupe de Molière, et toute cette époque du théâtre anglais (et tout le théâtre antique) où l'on n'aurait jamais osé confier un rôle à une femme.