

THEATRE PERMANENT

# JOURNAL

1<sup>er</sup> FEVRIER 2014

n° 845



FAIR IS FOUL AND FOUL IS FAIR



**AWAY, AND MOCK THE TIME WITH  
FAIREST SHOW: FALSE FACE MUST HIDE  
WHAT THE FALSE HEART DOTH KNOW**

**L.S.**

Chères sorcières,

Depuis que je vous ai rencontré, je me suis très sérieusement mis aux charades, puis aux mots-croisés et aux mots fléchés. Plus récemment, aux sudokus – l'expérience fut décevante, ce n'est pas du tout le même fonctionnement. Ce que je veux dire par là, c'est que les sudokus ne posent pas vraiment des énigmes, mais plutôt des problèmes. Des problèmes, j'en ai déjà eu mon compte ! En grande partie à cause de vous d'ailleurs. C'est pour ça que je me suis mis à potasser tout ça, les énigmes – les devinettes aussi (on trouve plein de recueils pour les 6-8 ans).

Vous n'allez peut-être pas me croire, mais je vous assure que j'ai progressé ! En fait j'ai compris une astuce que je n'avais pas encore quand nous nous sommes rencontrés. Si j'avais su ça à l'époque vous n'auriez pas pu m'avoir aussi stupidement, le jour où je suis allé vous rendre visite. Vous vous souvenez ce que vous m'aviez dit ? Moi je n'ai pas arrêté de reprendre le texte :

« Sois brutal, audacieux, décidé. Les armées  
Des hommes, tu peux bien t'en moquer : car jamais  
Nul né d'une femme ne pourra te blesser. »

Maintenant on ne me la ferait plus, j'ai compris le truc !

« Tu seras vaincu jusqu'à ce que la forêt  
De Birnam ne s'ébranle et ne s'en vienne auprès  
Du mont de Dunsinane. »

Pareil !

En fait, il faut revenir au sens littéral. Est-ce que vous connaissez cette devinette ? Combien y a-t-il de mètres cube de terre dans un trou de 1 mètre de hauteur sur 1 mètre de largeur sur 1 mètre de profondeur. Vous pensez que je reviens aux problèmes mathématiques alors que j'ai dit que ça ne m'intéressait pas ? Pas du tout, mesdemoiselles (à barbe), c'est de la logique. Et, là, je vous donne un gros indice ! Alors ? Eh bien la solution je vais vous la donner – car vous n'avez pas trouvé n'est-ce pas ? Vous n'avez pas trouvé, c'est obligé : il n'y en a pas ! Il n'y a pas de terre dans un trou ! Elle est bien, non ?

Mais je m'égare. Je disais donc que j'avais compris vos prédictions. Alors j'ai voulu voir s'il était possible de systématiser le processus sur l'ensemble de votre discours, auquel cas j'en aurais fait une thèse : « Le discours des sœurs terribles et la logique des 6-8 ans ». J'ai donc recommencé ma lecture depuis le début. Je n'avais jamais lu la première scène : elle ne m'intéressait pas trop – pas plus que la deuxième – puisque je ne suis pas encore arrivé. Ça

fait maintenant plusieurs années que je relis cette même scène en boucle. Je n'ai pas pu aller plus loin : mon système s'est effondré avec votre sibylline conclusion :

« L'affreux est beau et le beau affreux.  
Fendons la brume et les airs fumeux ! »

La deuxième phrase, je peux plus où moins la comprendre selon les règles du retour au concret. Mais la première...

Alors j'ai étudié. J'ai lu plein de textes. La *Charogne* de Baudelaire, ça vous dit quelque chose ? Mais, je ne comprends toujours pas. J'ai posé la question à un ami, il m'a répondu « le temps est détraqué ». Je ne sais pas trop ce que je dois penser de cette réponse, Hamlet – c'est le nom de mon ami – dit parfois des choses un peu étranges.

J'ai donc ravalé ma fierté et je m'adresse directement à vous : « Qu'avez-vous voulu dire ? »

En l'attente de votre réponse,

Macbeth

(alias Capucine Berthon)

uc? midu wial way oi knowing unal  
**ture for ever? Like an answer, the  
ministry of Truth came back to him:**

**WAR IS PEACE**

**FREEDOM IS SLAVERY**

**IGNORANCE IS STRENGTH**

**ve cent piece out of his pocket. The  
ogans were inscribed, and on the othe**

**Even from the**

# Cours de logique aristotélicienne

La base de la logique est la proposition

Une proposition est constituée d'un sujet (ce dont on parle), d'une copule (le verbe être) et d'un prédicat (ce qu'on dit du sujet).

Exemple 1 : Macbeth est Baron de Glamis

Cette proposition est vraie car elle reflète la réalité à l'acte I scène 1.

Exemple 2 : Macbeth est Baron de Cawdor

Cette proposition était fausse à l'acte I scène 1, mais devient vraie à la fin de l'acte I scène 3.

Ce que nous pouvons en déduire, c'est que toute proposition n'est pas toujours vraie dans le temps.

...

Les sorcières ont l'air de parler la langue du vrai, de dire ce qui est, ou plutôt ce qui sera. Le verbe être au futur reste une copule. Proposition, prédiction.

Mais restons attentifs. Aristote nous l'avait dit, méfiez vous des sophismes, vous savez, ces raisonnements incorrects qui n'ont que l'apparence de raisonnements corrects. Car ce que disent les sorcières n'est pas :

Macbeth est Baron de Glamis,

Macbeth sera Baron de Cawdor

Macbeth sera roi

Elles disent « *Salut à toi, baron de Glamis*

*Salut à toi, Baron de Cawdor*

*Salut, Macbeth, toi qui un jour seras roi ! »*

Les deux premières phrases n'étaient pas des propositions, mais des titres, des noms. On ne peut pas dire qu'elles soient vraies ou fausses puisque « vrai » et « faux » ne s'appliquent qu'aux propositions.

Or, si Macbeth et Banquo croient à la dernière proposition, c'est à partir de l'idée que les deux premières étaient vraies.

*Quoi ! Est-il possible que le diable dise la vérité ?*

Mais le diable n'a pas dit de vérité, il n'a fait qu'énoncer des titres.

Comment croire ce que disent les sorcières, elles qui renversent tout ordre, elles sont des femmes mais sont aussi des hommes ? Elles qui sont « ce qu'on voit », mais aussi des créatures surnaturelles ? Elles qui disent :

FAIR IS FOUL AND FOUL IS FAIR

Comment fonder un ordre s'il se renverse à peine établi ? On parle d'ailleurs de garantir l'ordre, de maintenir l'ordre, l'ordre mondial, l'ordre du monde. L'ordre n'est alors que l'agencement des choses les unes par rapport aux autres selon certains principes d'organisation.

Tiens, on dirait presque :

WAR IS PEACE  
FREEDOM IS SLAVERY  
IGNORANCE IS STRENGTH

Avec la devise associée à l'État de la contre-utopie 1984, George Orwell montre à quel point logique et politique vont de pair. Le désordre logique n'est que le reflet de l'absence de fondement solide de l'État qu'il décrit. L'ordre du monde et l'ordre du langage ne sont que les deux versants d'une chose unique. De la même façon, les apparences n'appartiennent pas qu'à l'ordre du visible, mais aussi à l'ordre du langage. Aristote l'avait déjà perçu, puisque sa lutte contre la sophistique était en premier lieu une lutte politique, qui avait pour fonction de garantir la possibilité d'un débat rationnel.

La dénaturation de la logique, masque cachant que la seule réalité sera celle de la tyrannie ?

La tyrannie serait alors la violence d'un langage et d'une logique qui s'imposerait comme seule vérité admissible.

Dans *Macbeth*, le langage performatif ouvre sur des actions violentes. À partir de son premier meurtre, commis de sa main, Macbeth commande et sa parole est exécutée par la main des autres. Ses seules paroles, ses seuls discours sont des injonctions : sûr qu'il est de sa position, les discours pour conserver sa place deviennent ineptes. Louis XIV comme Macbeth ne dévoilait rien de ses projets, n'était qu'action sans discours, et l'on se retrouvait sans préambule au fond de la Bastille. On ne parlait pas encore de totalitarisme.

On parle souvent de nos jours de la nécessité de la transparence en politique. On croit souvent que la transparence est utile pour savoir ce qui advient en sous main, les actions cachées. En fait, la transparence ne concerne pas tant l'action que le discours, dans la mesure où dévoiler l'action, la publiciser, nécessite de produire sur elle un discours qui est lui, analysable.

Il faut peut-être alors se méfier des mots autant que des actions : une parole en l'air, un mot de trop et un meurtre est bien vite arrivé.

Camille Khoury



**LOOK LIKE THE INNOCENT FLOWER, BUT  
BE THE SERPENT UNDER'T**

Prenez l'apparence de la fleur innocente, mais soyez le serpent qui se cache en dessous

## Ce qui cachera la blessure

On les voit d'abord se farder. Ça commence par le geste de Warda, ses mains enroulées dans ses cheveux rouges, le sang rouge sang de son chignon, et le geste de la servante passant le blanc de céruse sur ces chevilles de vieille putain. Je les imagine comme ça. De vieilles reines d'un vieux pays, des reines d'un peu partout qui auraient dérobé à leurs maîtresses des costumes de soirée, des nippes et des manteaux de fourrure, peaux usées, draps troués, talons dépareillés, des reines de rien du tout, qui règnent sur la misère, la solitude et l'ennui, des reines qui soignent la chair qui pleure comme elles soignent celle qui crie. Chez elles, le blanc retient ce qui s'affaisse, et le crachat, et la bouche en ruine, et les dents gâtées, splendeur dorée du corps, comme une plaie ce corps n'est-ce pas ?, et un à un les bracelets, enfilés un à un comme clous plantés pour fermer le cercueil, et une à une les parures, et l'or pour s'en aller pisser entre les paravents, et le jupon de la Reine aux ourlets plombés. Tu ne lèveras pas ma jupe, tu m'entends, surtout pas la jupe, gamin, c'est la mort qui rode par en-dessous. Et le blanc de céruse appliqué sur les mains, lentement, rituel pour l'amour ou pour la mort, difficile de savoir, et le dessin des veines, comme des gisants fleurissants au désir et la rose rouge en velours qui annonce le trésor des cuisses, les journées de vigne et de soleil pour pouvoir y entrer, et elle se farde Warda, elle épaissit sa taille Warda, trois jupons, pas moins, elle disparaît Warda, « à mesure que tu te nippes, à mesure que tu te plâtres, c'est toi qui recules et qui nous aimantes », et la viande de la femme entend l'appel de la viande de l'homme.

Trois autres ensuite. Qui marchent à petits pas. Qui sont en retard, qui crient dépêchez-vous, qui crient il n'y aura plus de mouches, et crachent et soufflent et mouchent, qui crient le deuil et la mort ont frappé, et crachent et soufflent et mouchent, qui crient la merde des mouches comme elle est belle sur nos cadavres, qui se lèchent le visage et se délectent de la crasse, qui crient les croûtes des hommes sont comme le pain de dieu, qui crient pense aux mouches qui pleurent comme des vers dans la viande, qui crient à celle qui vient s'approche tu ne vois pas que le mort ne veut pas de toi, mais l'autre, la vieille femme elle veut aussi verser ses larmes sur ce cadavre, elle veut aussi pleurer ce mort qui n'est plus même un mort, elle veut aussi pleurer et gémir et être brisée et sans douceur, elle veut aussi être femme parmi les femmes et parmi les mouches et parmi les chiens et parmi les jappements et les cris, elle est prête à les dévorer, les autres bouffeuses de larmes, elle est prête et vous ne l'aviez même pas vu, ça, qu'elle était prête sous ses guenilles.

Une dernière scène enfin : on la voit, elle, la même vieille aider un soldat à remettre son bardât sur son dos, tous les deux ils viennent de pisser dans le désert, elle fait des tours avec la courroie, deux autour du cou, elle dit : « Je n'ai jamais bien su harnacher les soldats... Je ne sais plus où est la droite ni la gauche... », patient ou stupide, il la conseille, lui indique naïvement comment faire, « ramène la musette par devant » et elle « mais où est le devant, le derrière, le bide le cul, le dessous le dessus ? ... Ici ou là ? ... Partout ailleurs ?... L'envers l'endroit ?... Le chaud et le froid ? Où est vrai nord, faux sud ? ». Disant cela, elle enroule de plus en plus serrées des courroies autour du cou du soldat, il ne se débat pas, il ne se méfie pas, une vieille vous pensez, et puis elle finit par l'étrangler, il a seulement le temps de dire : « Tu joues au con, mémé » et il tombe raide, serré par son bardât comme un saucisson prêt à crever d'ennui dans le soleil du désert.

Où est le devant, le derrière ? Le dessous le dessus ? Ici ou là ? L'envers l'endroit ?

Définitions les plus justes, scènes les plus précises pour désigner cette sorte de comique monstrueux que – depuis Hugo, depuis Shakespeare – on nomme le grotesque. Ce principe de renversement qui préside au *fair is foul and foul is fair* où cohabitent les contraires.

Grotesque, alors, cette sorte de comique qui fait de l'intensité une mise à mort pour clown de pacotille, une parade de tordus, de brisés, où se rappelle que le beau n'est pas l'enjeu principal de l'art – mais qu'il consiste plutôt dans la subversion de son excès.

Je relis une fois encore Jean Genet.

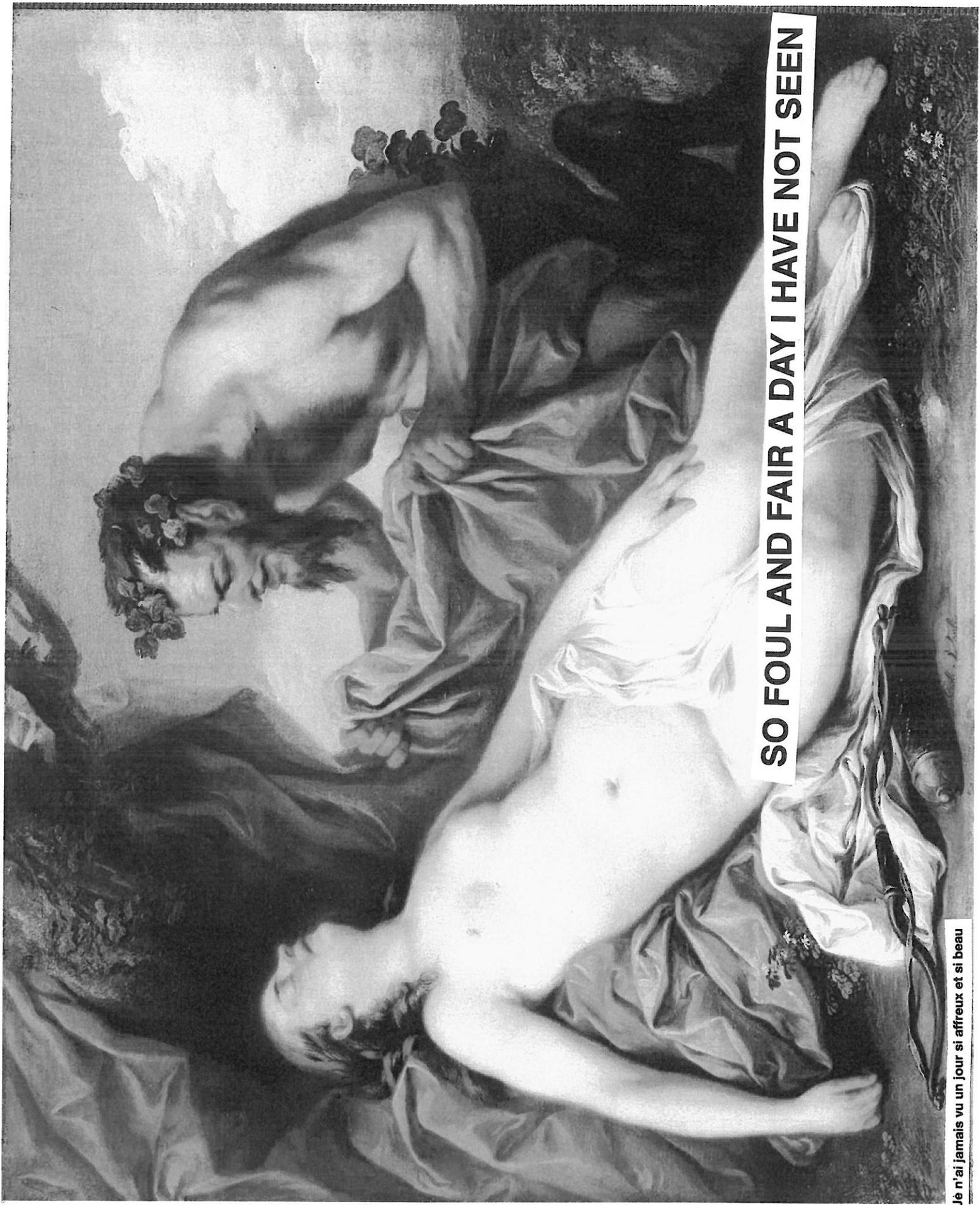
*Les Paravents*. Et elles et eux si semblables à ce monde dépouillé de l'Écosse de *Macbeth*.

À propos de la scène des pleureuses, voici ce qu'il écrit : « Je veux dire que malgré le sérieux des malédictions prononcées par les femmes ou par la Mère, le public doit savoir qu'il s'agit d'une sorte de jeu » : « En quelque sorte chaque comédienne devra dire ses répliques comme si, intérieurement, un rire énorme la faisait pouffer. » J'entends les sorcières de la lande derrière la guerre des pleureuses. Il poursuit, et c'est là qu'il parvient à formuler ce qui, pour moi, pointe vers la pure origine de son geste d'auteur : « Je crois que la tragédie peut être décrite comme ceci : un rire énorme que brise un sanglot qui renvoie au rire originel, c'est-à-dire à la pensée de la mort. »

*Fair is foul and foul is fair – élan du rire et du sanglot.*

Cette tension qui fait circuler le rire dans le sanglot, cette tension qui ne sépare pas l'excès épouvantable, cosmique et périssable du rire de l'élan éternel, cette tension qui ne répare pas, qui ne console pas, qui ne justifie pas, qui constate : prosaïque lecture du réel dans ce qu'il a de plus effarant, de plus scandaleux, de plus âpre, de plus aigu, de plus évident, jouissance terrible du présent pour fin du monde, en avançant, oui mais des rires et des sanglots, d'accord et dans chaque poche, on les passera entre nos pouces quand ce sera dur ou trop long de mourir, fin du monde pour homme déchu et petit et malveillant parfois – pas plus qu'un autre, vous vous croyez propre vous ? –, fin pour ceux qui s'en vont à la ruine comme certains vont au combat et fleur au fusil madame, fin pour les putains humiliées qui gardent la tête haute, fin pour ces pleureuses entartées, pour ces vieilles qui tuent des hommes, pour ces femmes qui pleurent des chiens, pour ce comique absolu du monde d'en bas, retroussé jusqu'en haut, troussé jusqu'à la laideur, ce monde du sol, ce monde de bandits ras la terre, tendu si fragilement, si brutalement vers les splendeurs d'en haut – et peu importe si aujourd'hui, comme hier, personne ne répondra derrière les portes du ciel.

Cette sorte de tension fait cortège à la blessure, l'invisible blessure autour de laquelle « un homme amoncelle ce qui cachera la blessure cependant qu'il la montre du doigt. » (J. Genet)



**SO FOUL AND FAIR A DAY I HAVE NOT SEEN**

Jé n'ai jamais vu un jour si affreux et si beau

~~tiennement comiques. Les idoles indiennes et chinoises ignorent qu'elles sont ridicules; c'est en nous, Français, qu'est le comique.~~

V

Il ne faut pas croire que nous soyons débarrassés de toute difficulté. L'esprit le moins accoutumé à ces subtilités esthétiques saurait bien vite m'opposer cette objection insidieuse : Le rire est divers. On ne se réjouit pas toujours d'un malheur, d'une faiblesse, d'une infériorité. Bien des spectacles qui excitent en nous le rire sont fort innocents, et non seulement les amusements de l'enfance, mais encore bien des choses qui servent au divertissement des artistes, n'ont rien à démêler avec l'esprit de Satan.

Il y a bien là quelque apparence de vérité. Mais il faut d'abord bien distinguer la joie d'avec le rire. La joie existe par elle-même, mais elle a des manifestations diverses. Quelquefois elle est presque invisible; d'autres fois, elle s'exprime par les pleurs. Le rire n'est qu'une expression, un symptôme, un diagnostic. Symptôme de quoi? Voilà la question. La joie est une. Le rire est l'expression d'un sentiment double, ou contradictoire; et c'est pour cela qu'il y a convulsion. Aussi le rire des enfants, qu'on voudrait en vain m'objecter, est-il tout à fait différent, même comme expression physique, comme forme, du rire de l'homme qui assiste à une comédie; regarde une caricature, ou du rire terrible de Melmoth; de Melmoth, l'être déclassé, l'individu situé entre les dernières limites de la patrie humaine et les frontières de la vie supérieure; de Melmoth se croyant toujours près de se débarrasser de son pacte infernal, espérant sans cesse troquer ce pouvoir surhumain, qui fait son malheur, contre la conscience pure d'un ignorant qui lui fait envie.

— Le rire des enfants est comme un épanouissement de fleur. C'est la joie de recevoir, la joie de respirer, la joie de s'ouvrir, la joie de contempler, de vivre, de grandir. C'est une joie de plante. Aussi, généralement, est-ce plutôt le sourire, quelque chose d'analogue au balancement de queue des chiens ou au ronron des chats. Et pourtant,

remarquez bien que si le rire des enfants diffère encore des expressions du contentement animal, c'est que ce rire n'est pas tout à fait exempt d'ambition, ainsi qu'il convient à des bouts d'hommes, c'est-à-dire à des Satans en herbe.

Il y a un cas où la question est plus compliquée. C'est le rire de l'homme, mais rire vrai, rire violent, à l'aspect d'objets qui ne sont pas un signe de faiblesse ou de malheur chez ses semblables. Il est facile de deviner que je veux parler du rire causé par le grotesque. Les créations fabuleuses, les êtres dont la raison, la légitimation ne peut pas être tirée du code du sens commun, excitent souvent en nous une hilarité folle, excessive, et qui se traduit en des déchirements et des pâmoisons interminables. Il est évident qu'il faut distinguer, et qu'il y a là un degré de plus. Le comique est, au point de vue artistique, une imitation; le grotesque, une création. Le comique est une imitation mêlée d'une certaine faculté créatrice, c'est-à-dire d'une idéalité artistique. Or, l'orgueil humain, qui prend toujours le dessus, et qui est la cause naturelle du rire dans le cas du comique, devient aussi cause naturelle du rire dans le cas du grotesque, qui est une création mêlée d'une certaine faculté imitatrice d'éléments préexistants dans la nature. Je veux dire que dans ce cas-là le rire est l'expression de l'idée de supériorité, non plus de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature. Il ne faut pas trouver cette idée trop subtile; ce ne serait pas une raison suffisante pour la repousser. Il s'agit de trouver une autre explication plausible. Si celle-ci paraît tirée de loin et quelque peu difficile à admettre, c'est que le rire causé par le grotesque a en soi quelque chose de profond, d'axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue que le rire causé par le comique de mœurs. Il y a entre ces deux rires, abstraction faite de la question d'utilité, la même différence qu'entre l'école littéraire intéressée et l'école de l'art pour l'art. Ainsi le grotesque domine le comique d'une hauteur proportionnelle.

J'appellerai désormais le grotesque comique absolu, comme antithèse au comique ordinaire, que j'appellerai comique significatif. Le comique significatif est un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire, et surtout plus facile à analyser, son élément étant visible-

ment double : l'art et l'idée morale; mais le comique absolu, se rapprochant beaucoup plus de la nature, se présente sous une espèce *une*, et qui veut être saisie par intuition. Il n'y a qu'une vérification du grotesque, c'est le rire, et le rire subit; en face du comique significatif, il n'est pas défendu de rire après coup; cela n'argue pas contre sa valeur; c'est une question de rapidité d'analyse. J'ai dit : comique absolu; il faut toutefois prendre garde. Au point de vue de l'absolu définitif, il n'y a plus que la joie. Le comique ne peut être absolu que relativement à l'humanité déchue, et c'est ainsi que je l'entends.

## VI

L'essence très relevée du comique absolu en fait l'apanage des artistes supérieurs qui ont en eux la réceptibilité suffisante de toute idée absolue. Ainsi l'homme qui a jusqu'à présent le mieux senti ces idées, et qui en a mis en œuvre une partie dans des travaux de pure esthétique et aussi de création, est Théodore Hoffmann. Il a toujours bien distingué le comique ordinaire du comique qu'il appelle *comique innocent*. Il a cherché souvent à résoudre en œuvres artistiques les théories savantes qu'il avait émises didactiquement, ou jetées sous la forme de conversations inspirées et de dialogues critiques; et c'est dans ces mêmes œuvres que je puiserai tout à l'heure les exemples les plus éclatants, quand j'en viendrai à donner une série d'applications des principes ci-dessus énoncés et à coller un échantillon sous chaque titre de catégorie.

D'ailleurs, nous trouvons dans le comique absolu et le comique significatif des genres, des sous-genres et des familles. La division peut avoir lieu sur différentes bases. On peut la construire d'abord d'après une loi philosophique pure, ainsi que j'ai commencé à le faire, puis d'après la loi artistique de création. La première est créée par la séparation primitive du comique absolu d'avec le comique significatif; la seconde est basée sur le genre de facultés spéciales de chaque artiste. Et, enfin, on peut aussi établir une classification de comiques suivant les climats et les diverses aptitudes nationales. Il faut remarquer que chaque terme de chaque classification peut se

compléter et se nuancer par l'adjonction d'un terme d'une autre, comme la loi grammaticale nous enseigne à modifier le substantif par l'adjectif. Ainsi, tel artiste allemand ou anglais est plus ou moins propre au comique absolu, et en même temps il est plus ou moins idéalisateur. Je vais essayer de donner des exemples choisis de comique absolu et significatif, et de caractériser brièvement l'esprit comique propre à quelques nations principalement artistes, avant d'arriver à la partie où je veux discuter et analyser plus longuement le talent des hommes qui en ont fait leur étude et leur existence.

En exagérant et poussant aux dernières limites les conséquences du comique significatif, on obtient le comique féroce, de même que l'expression synonymique du comique innocent, avec un degré de plus, est le comique absolu.

En France, pays de pensée et de démonstration claires, où l'art vise naturellement et directement à l'utilité, le comique est généralement significatif. Molière fut dans ce genre la meilleure expression française; mais comme le fond de notre caractère est un éloignement de toute chose extrême, comme un des diagnostics particuliers de toute passion française, de toute science, de tout art français est de fuir l'excès, l'absolu et le profond, il y a conséquemment ici peu de comique féroce; de même notre grotesque s'élève rarement à l'absolu.

Rabelais, qui est le grand maître français en grotesque, garde au milieu de ses plus énormes fantaisies quelque chose d'utile et de raisonnable. Il est directement symbolique. Son comique a presque toujours la transparence d'un apologue. Dans la caricature française, dans l'expression plastique du comique, nous retrouverons cet esprit dominant. Il faut l'avouer, la prodigieuse bonne humeur poétique nécessaire au vrai grotesque se trouve rarement chez nous à une dose égale et continue. De loin en loin, on voit réapparaître le filon; mais il n'est pas essentiellement national. Il faut mentionner dans ce genre quelques intermèdes de Molière, malheureusement trop peu lus et trop peu joués, entre autres ceux du *Malade imaginaire* et du *Bourgeois gentilhomme*, et les figures carnavalesques de Callot. Quant au comique des *Contes* de Voltaire, essentiellement français, il tire toujours sa raison d'être de l'idée de supériorité; il est tout à fait significatif.

**Le Cottolengo**

Italo Calvino (1923-1985)

*La Journée d'un scrutateur*

Un certain nombre des électeurs inscrits au Cottolengo étaient des malades qui ne pouvaient quitter le lit. La loi prévoit en pareil cas la constitution, au sein du bureau, d'une commission de quelques membres, détachée pour recueillir les suffrages sur les «lieux de soin». [...]

Les yeux, au sortir de la pénombre des escaliers, éprouvaient une sorte d'éblouissement douloureux qui n'était peut-être qu'un réflexe de défense, un refus de discerner, dans la blancheur accumulée des draps et des oreillers, la forme couleur de chair qui y affleurerait; ou peut-être était-ce une première réaction visuelle à ce qu'on entendait, au long cri aigu, animal, qui montait sans arrêt d'un coin de la salle: «lli... lli... lli», et auquel faisait de temps à autre écho un sursaut qui tenait du rire ou de l'aboiement: «rââ! rââ! rââ!».

Le cri venait d'une minuscule face rouge, rien que deux yeux et une bouche ouverte sur un rire figé, ceux d'un gamin en chemise blanche, qui était assis dans son lit, ou dont plutôt le buste jaillissait du creux des draps comme une plante s'élève de son pot: une espèce de tige (aucune trace de bras) qui se fût achevée en cette espèce de tête de poisson; et l'enfant-plante-poisson (jusqu'ou peut-on dire d'un être humain qu'il est humain? se demandait Amerigo) dodelinait d'avant en arrière, pliant son buste à chacun de ses «lli... lli...». Le «rââ! rââ!» qui lui répondait venait d'une forme encore moins distincte dans son lit, une forme qui tendait une face toute en bouche, avide, congestionnée, qui devait avoir des bras (ou des nageoires): car cela remuait sous les draps comme dans un sac (jusqu'à quel point un être est-il un être, de quelque espèce que ce soit?). D'autres voix encore faisaient écho, sans doute suscitées par l'apparition d'étrangers dans la salle et parmi elles le halètement-gémissement, comme un cri sur le point d'éclater mais réprimé en hâte d'un adulte. [...]

Un géant possédait une grosse tête de nouveau-né que seuls les oreillers maintenaient droite; il se tenait immobile, les bras cachés derrière le dos, le menton pendant sur une poitrine qui se renflait pour devenir un ventre obèse, les yeux vagues: ses cheveux gris retombaient sur

un front énorme (était-ce un vieillard qui avait survécu en une longue croissance de foetus?); il était pétrifié, triste, stupide. [...] [Mais] Amerigo, à ce moment-là, était loin de penser encore à l'absurde motif de sa présence en ces lieux; il lui semblait qu'on l'avait chargé du contrôle d'une tout autre frontière: non point celle de la «volonté populaire», perdue de vue depuis longtemps, mais celle de l'humain. [...] Un lit, au fond de la salle, était vide et refait; le malade, peut-être déjà un convalescent, vêtu d'une veste par-dessus un pyjama de laine, était assis à côté du lit, sur une chaise; du côté opposé un vieil homme, le chapeau sur la tête: son père assurément, venu le dimanche en visite. Le fils, un jeune homme, était un ariéré, de taille normale, mais avec quelque chose, à ce qu'il semblait, de contrarié dans les gestes. Son père lui cassait des amandes et les lui tendait par-dessus le lit; lui, les prenait et les portait lentement à sa bouche. Le père regardait mastiquer son fils. [...]

Tout événement dans cette salle était coupé des autres, chaque lit renfermait un monde clos sur lui-même, sans communication avec son entourage, hors les cris qui se stimulaient les uns les autres, en crescendo, et par lesquels se propageait une agitation générale qui tantôt tenait de la piaillerie de moineaux, tantôt du gémissement et de la plainte. L'homme à la grosse tête, seul, demeurait inerte, comme si aucun son ne l'eût effleuré.

Amerigo contemplait le père et le fils.

Le fils avait des membres longs, une face étirée, hirsute, hébétée; il était peut-être à demi paralysé. Le père, un campagnard endimanché, présentait une sorte de ressemblance avec son fils, par la longueur surtout de ses mains et de son visage. Mais pour les yeux, c'était autre chose: le regard du fils était d'un animal, et désarmé, tandis que le père avait des yeux mi-clos, méfiants, de vieux paysan. Ils se tenaient assis, de biais, chacun de son côté du lit, pour se regarder, indifférents à tout ce qui les entourait. Amerigo ne cessait de les observer, peut-être pour se reposer d'autres spectacles (ou pour les fuir), mais plutôt parce qu'il se sentait comme fasciné.

Pendant ce temps, les autres faisaient voter un malade. On l'isola, lui et la petite table, derrière le paravent déployé; cela fait, et comme il était paralysé, une sœur

vota à sa place. On retira le paravent; Amerigo vit une face violacée, révulsée comme celle d'un mort, une bouche béante, des gencives nues, des yeux hagards. On ne découvrait rien de plus que cette tête enfoncée au creux de l'oreiller; l'homme était aussi raide qu'une pièce de bois, mis à part un râle qui sifflait au fond de sa gorge.

«Mais qu'est-ce qu'ils ont l'aplomb de faire voter?» se demanda Amerigo; alors seulement il se rappela que c'était son rôle d'intervenir. [...]

Il s'arracha avec effort à ses pensées, à cette zone frontière un instant entrevue (frontière entre quoi et quoi? tout le reste, en deçà, au-delà, lui semblait noyé comme dans la brume).

– Un moment, dit-il d'une voix sans couleur, conscient de répéter une formule, de parler dans le vide. L'électeur est-il en état de reconnaître la personne qui vote à sa place? En état de manifester sa volonté? La religieuse sourit elle aussi, mais d'un sourire qui s'adressait à tout le monde et à personne. Être reconnue ou non, songeait Amerigo, n'était pas pour elle un problème; il fut tenté de comparer le regard de cette vieille femme avec celui du paysan venu passer le dimanche au Cottolengo pour scruter le visage de son fils idiot. Elle, n'avait pas besoin d'être reconnue de ses malades, le bien qu'elle retirait d'eux (en échange de celui qu'elle leur faisait) était un bien universel, dont nulle parcelle ne se perdait. Le vieux paysan, au contraire, regardait fixement son fils pour s'en faire reconnaître, pour ne pas le perdre, pour ne pas laisser perdre cela qui n'était pas grand-chose mais qui était à lui, son fils.

Qu'aucun signe de reconnaissance n'émanât de ce tronc d'homme muni d'une carte d'électeur, la Mère était bien la dernière à s'en inquiéter; elle ne s'en affairait pas moins pour expédier ces formalités comme une des corvées qu'imposait le monde extérieur et dont dépendait – comment, elle se souciait peu de le savoir – l'efficacité de son service. Elle s'efforçait donc de redresser le malade, de caler ses épaules contre les oreillers, comme s'il eût pu donner l'illusion d'être assis. Mais aucune posture ne convenait plus à ce corps: dans la chemise de nuit blanche, les bras se rétractaient, les mains se repliaient vers l'intérieur, les jambes étaient raides; tous les membres semblaient tenter de rentrer, pour y chercher refuge, en eux-mêmes.

# Préface de Cromwell

*Victor Hugo*

Voilà donc une nouvelle religion, une société nouvelle ; sur cette double base, il faut que nous voyions grandir une nouvelle poésie. Jusqu'alors, et qu'on nous pardonne d'exposer un résultat que de lui-même le lecteur a déjà dû tirer de ce qui a été dit plus haut, jusqu'alors, agissant en cela comme le polythéisme et la philosophie antique, la muse purement épique des anciens n'avait étudié la nature que sous une seule face, rejetant sans pitié de l'art presque tout ce qui, dans le monde soumis à son imitation, ne se rapportait pas à un certain type du beau. Type d'abord magnifique, mais, comme il arrive toujours de ce qui est systématique, devenu dans les derniers temps faux, mesquin et conventionnel. Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large.

Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue, du créateur ; si c'est à l'homme à rectifier Dieu ; si une nature mutilée en sera plus belle ; si l'art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l'homme, la vie, la création ; si chaque chose marchera mieux quand on lui aura ôté son muscle et son ressort ; si, enfin, c'est le moyen d'être harmonieux que d'être incomplet. C'est alors que, l'œil fixé sur des événements tout à la fois risibles et formidables, et sous l'influence de cet esprit de mélancolie chrétienne et de critique philosophique que nous observons tout à l'heure, la poésie fera un grand pas, un pas décisif, un pas qui, pareil à la secousse d'un tremblement de terre, changera toute la face du monde intellectuel. Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit ; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie. Tout se tient.

Ainsi voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie ; et, comme une condition de plus dans l'être modifie l'être tout entier, voilà une forme nouvelle qui se développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque. Cette forme, c'est la comédie.

Et ici, qu'il nous soit permis d'insister ; car nous venons d'indiquer le trait caractéristique, la différence fondamentale qui sépare, à notre avis, l'art moderne de l'art antique, la forme actuelle de la forme morte, ou, pour nous servir de mots plus vagues, mais plus accrédités, la littérature romantique de la littérature classique.

– Enfin ! vont dire ici les gens qui, depuis quelque temps nous voient venir, nous vous tenons ! vous voilà pris sur le fait ! Donc, vous faites du laid un type d'imitation, du grotesque un élément de l'art ! Mais les grâces... mais le bon goût... Ne savez-vous pas que l'art doit rectifier la nature ? qu'il faut l'anoblir ? qu'il faut choisir ? Les anciens ont-ils jamais mis en œuvre le laid et le grotesque ? ont-ils jamais mêlé la comédie à la tragédie ? L'exemple des anciens, messieurs ! D'ailleurs, Aristote... D'ailleurs, Boileau... D'ailleurs, La Harpe. – En vérité !

Ces arguments sont solides, sans doute, et surtout d'une rare nouveauté. Mais notre rôle n'est pas d'y répondre. Nous ne bâtissons pas ici de système, parce que Dieu nous garde des systèmes. Nous constatons un fait. Nous sommes historien et non critique. Que ce fait plaise ou déplaise, peu importe ! il est. – Revenons donc, et essayons de faire voir que c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique ; montrons que c'est de là qu'il faut partir pour établir la différence radicale et réelle des deux littératures.

Ce n'est pas qu'il fût vrai de dire que la comédie et le grotesque étaient absolument inconnus des anciens. La chose serait d'ailleurs impossible. Rien ne vient sans racine ; la seconde époque est toujours en germe

dans la première. Dès l'Illiade, Thersite et Vulcain donnent la comédie, l'un aux hommes, l'autre aux dieux. Il y a trop de nature et trop d'originalité dans la tragédie grecque, pour qu'il n'y ait pas quelquefois de la comédie. Ainsi, pour ne citer toujours que ce que notre mémoire nous rappelle, la scène de Ménélas avec la portière du palais (Hélène, acte I) ; la scène du phrygien (Oreste, acte IV). Les tritons, les satyres, les cyclopes, sont des grotesques ; les sirènes, les furies, les parques, les harpies, sont des grotesques ; Polyphème est un grotesque terrible ; Silène est un grotesque bouffon.

→ Mais on sent ici que cette partie de l'art est encore dans l'enfance. L'épopée, qui, à cette époque, imprime sa forme à tout, l'épopée pèse sur elle, et l'étouffe. Le grotesque antique est timide, et cherche toujours à se cacher. On sent qu'il n'est pas sur son terrain, parce qu'il n'est pas dans sa nature. Il se dissimule le plus qu'il peut. Les satyres, les tritons, les sirènes sont à peine difformes. Les parques, les harpies sont plutôt hideuses par leurs attributs que par leurs traits, les furies sont belles, et on les appelle euménides, c'est-à-dire douces, bienfaisantes. Il y a un voile de grandeur ou de divinité sur d'autres grotesques. Polyphème est géant ; Midas est roi ; Silène est dieu.

Aussi la comédie passe-t-elle presque inaperçue dans le grand ensemble épique de l'antiquité. À côté des chars olympiques, qu'est-ce que la charrette de Thespis ? Près des colosses homériques, Eschyle, Sophocle, Euripide, que sont Aristophane et Plaute ? Homère les emporte avec lui, comme Hercule emportait les pygmées, cachés dans sa peau de lion.

Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout ; d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon. Il attache autour de la religion mille superstitions originales, autour de la poésie mille imaginations pittoresques. C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du moyen-âge ; c'est lui qui fait tourner dans l'ombre la ronde effrayante du sabbat, lui encore qui donne à Satan les cornes, les pieds de bouc, les ailes de chauve-souris. C'est lui, toujours lui, qui tantôt jette dans l'enfer chrétien ces hideuses figures qu'évoquera l'âpre génie de Dante et de Milton, tantôt le peuple de ces formes ridicules au milieu desquelles se jouera Callot, le Michel-Ange burlesque. Si du monde idéal il passe au monde réel, il y déroule d'interminables parodies de l'humanité. Ce sont des créations de sa fantaisie que ces Scaramouches, ces Crispins, ces Arlequins, grimaçantes silhouettes de l'homme, types tout à fait inconnus à la grave antiquité, et sortis pourtant de la classique Italie. C'est lui enfin qui, colorant tour à tour le même drame de l'imagination du midi et de l'imagination du nord, fait gambader Sganarelle autour de don Juan et ramper Méphistophélès autour de Faust.

Et comme il est libre et franc dans son allure ! comme il fait hardiment saillir toutes ces formes bizarres que l'âge précédent avait si timidement enveloppés de langes ! La poésie antique, obligée de donner des compagnons au boiteux Vulcain, avait tâché de déguiser leur difformité en l'étendant en quelque sorte sur des proportions colossales. Le génie moderne conserve ce mythe des forgerons surnaturels, mais il lui imprime brusquement un caractère tout opposé et qui le rend bien plus frappant ; il change les géants en nains ; des cyclopes il fait les gnomes. C'est avec la même originalité qu'à l'hydre, un peu banale, de Lerne, il substitue tous ces dragons locaux de nos légendes, la gargouille de Rouen, la gra-ouilli de Metz, la chairsallée de Troyes, la drée de Montlhéry, la tarasque de Tarascon, monstres de formes si variées et dont les noms baroques sont un caractère de plus. Toutes ses créations puisent dans leur propre nature cet accent énergique et profond devant lequel il semble que l'antiquité ait parfois reculé. Certes, les euménides grecques sont bien moins horribles, et par conséquent bien moins vraies, que les sorcières de Macbeth. Pluton n'est pas le diable.

Il y aurait, à notre avis, un livre bien nouveau à faire sur l'emploi du grotesque dans les arts. On pourrait montrer quels puissants effets les modernes ont tirés de ce type fécond sur lequel une critique étroite s'acharne encore de nos jours. Nous serons peut-être tout à l'heure amené par notre sujet à signaler en passant quelques traits de ce vaste tableau. Nous dirons seulement ici que, comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art. Rubens le comprenait sans doute ainsi, lorsqu'il se plaisait à mêler à des déroulements de pompes royales, à des couronnements, à d'éclatantes cérémonies, quelque hideuse figure de nain de cour.

Cette beauté universelle que l'antiquité répandait solennellement sur tout n'était pas sans monotonie ; la même impression, toujours répétée, peut fatiguer à la longue. Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La salamandre fait ressortir l'ondine ; le gnome embellit le sylphe.

Et il serait exact aussi de dire que le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique ; et cela doit être. Quand l'art est conséquent avec lui-même, il mène bien plus sûrement chaque chose à sa fin. Si l'élysée homérique est fort loin de ce charme éthéré, de cette angélique suavité du Paradis de Milton, c'est que sous l'éden il y a un enfer bien autrement horrible que le tartare payen. Croit-on que Françoise de Rimini et Béatrix seraient aussi ravissantes chez un poète qui ne nous enfermerait pas dans la tour de la Faim et ne nous forcerait point à partager le repoussant repas d'Ugolin ? Dante n'aurait pas tant de grâce, s'il n'avait pas tant de force. Les naïades charnues, les robustes tritons, les zéphyrus libertins ont-ils la fluidité diaphane de nos ondins et de nos sylphides ? N'est-ce pas parce que l'imagination moderne sait faire rôder hideusement dans nos cimetières les vampires, les ogres, les aulnes, les psyllés, les goules, les brucolaques, les aspioles, qu'elle peut donner à ses fées cette forme incorporelle, cette pureté d'essence dont approchent si peu les nymphes payennes ? La Vénus antique est belle, admirable sans doute ; mais qui a répandu sur les figures de Jean Goujon cette élégance svelte, étrange, aérienne ? qui leur a donné ce caractère inconnu de vie et de grandiose, sinon le voisinage des sculptures rudes et puissantes du moyen-âge ?

Si, au milieu de ces développements nécessaires, et qui pourraient être beaucoup plus approfondis, le fil de nos idées ne s'est pas rompu dans l'esprit du lecteur, il a compris sans doute avec quelle puissance le grotesque, ce germe de la comédie, recueilli par la muse moderne, a dû croître et grandir dès qu'il a été transporté dans un terrain plus propice que le paganisme et l'épopée. En effet, dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui jouera le rôle de la bête humaine. Le premier type, dégagé de tout alliage impur, aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés ; il faut qu'il puisse créer un jour Juliette, Desdémone, Ophélie. Le second prendra tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs. Dans ce partage de l'humanité et de la création, c'est à lui que reviendront les passions, les vices, les crimes ; c'est lui qui sera luxurieux, rampant, gourmand, avare, perfide, brouillon, hypocrite c'est lui qui sera tour à tour Iago, Tartufe, Basile ; Polonius, Harpagon, Bartholo ; Falstaff, Scapin, Figaro. Le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille. C'est que le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation. Aussi nous offre-t-il toujours un ensemble complet, mais restreint comme nous. Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière. Voilà pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux, mais incomplets.

C'est une étude curieuse que de suivre l'avènement et la marche du grotesque dans l'ère moderne. C'est d'abord une invasion, une irruption, un débordement, c'est un torrent qui a rompu sa digue. Il traverse en naissant la littérature latine qui se meurt, y colore Perse, Pétrone, Juvénal, et y laisse l'Âne d'or d'Apulée. De là, il se répand dans l'imagination des peuples nouveaux qui refont l'Europe. Il abonde à flots dans les conteurs, dans les chroniqueurs, dans les romanciers. On le voit s'étendre du sud au septentrion. Il se joue dans les rêves des nations tudesques, et en même temps vivifie de son souffle ces admirables romanceros espagnols, véritable Iliade de la chevalerie. C'est lui, par exemple, qui, dans le roman de la Rose, peint ainsi une cérémonie auguste, l'élection d'un roi :

: Un grand vilain lors ils élurent, : Le plus ossu qu'entr'eux ils eurent.

Il imprime surtout son caractère à cette merveilleuse architecture qui, dans le moyen-âge, tient la place de tous les arts. Il attache son stigmaté au front des cathédrales, encadre ses enfers et ses purgatoires sous l'ogive des portails, les fait flamboyer sur les vitraux, déroule ses monstres, ses dogues, ses démons autour des chapiteaux, le long des frises, au bord des toits. Il s'étale sous d'innombrables formes sur la façade de bois des maisons, sur la façade de pierre des châteaux, sur la façade de marbre des palais. Des

arts il passe dans les mœurs ; et tandis qu'il fait applaudir par le peuple les graciosos de comédie, il donne aux rois les fous de cour. Plus tard, dans le siècle de l'étiquette, il nous montrera Scarron sur le bord même de la couche de Louis XIV. En attendant, c'est lui qui meuble le blason, qui dessine sur l'écu des chevaliers ces symboliques hiéroglyphes de la féodalité. Des mœurs, il pénètre dans les lois ; mille coutumes bizarres attestent son passage dans les institutions du moyen-âge. De même qu'il avait fait bondir dans son tombeau Thespis barbouillé de lie, il danse avec la basoche sur cette fameuse table de marbre qui servait tout à la fois de théâtre aux farces populaires et aux banquets royaux. Enfin, admis dans les arts, dans les mœurs, dans les lois, il entre jusque dans l'église. Nous le voyons ordonner, dans chaque ville de la catholicité, quelque'une de ces cérémonies singulières, de ces processions étranges où la religion marche accompagnée de toutes les superstitions, le sublime environné de tous les grotesques. Pour le peindre d'un trait, telle est, à cette aurore des lettres, sa verve, sa vigueur, sa sève de création, qu'il jette du premier coup sur le seuil de la poésie moderne trois Homères bouffons : Arioste, en Italie ; Cervantes, en Espagne ; Rabelais, en France.

Il serait surabondant de faire ressortir davantage cette influence du grotesque dans la troisième civilisation. Tout démontre, à l'époque dite romantique, son alliance intime et créatrice avec le beau. Il n'y a pas jusqu'aux plus naïves légendes populaires qui n'expliquent quelquefois avec un admirable instinct ce mystère de l'art moderne. L'antiquité n'aurait pas fait la Belle et la Bête.

Il est vrai de dire qu'à l'époque où nous venons de nous arrêter la prédominance du grotesque sur le sublime, dans les lettres, est vivement marquée. Mais c'est une fièvre de réaction, une ardeur de nouveauté qui passe ; c'est un premier flot qui se retire peu à peu. Le type du beau reprendra bientôt son rôle et son droit, qui n'est pas d'exclure l'autre principe, mais de prévaloir sur lui. Il est temps que le grotesque se contente d'avoir un coin du tableau dans les fresques royales de Murillo, dans les pages sacrées de Véronèse ; d'être mêlé aux deux admirables Jugements derniers dont s'enorgueilleront les arts, à cette scène de ravissement et d'horreur dont Michel-Ange enrichira le Vatican, à ces effrayantes chutes d'hommes que Rubens précipitera le long des voûtes de la cathédrale d'Anvers. Le moment est venu où l'équilibre entre les deux principes va s'établir. Un homme, un poète roi, poeta sovrano, comme Dante le dit d'Homère, va tout fixer. Les deux génies rivaux unissent leur double flamme, et de cette flamme jaillit Shakespeare.

Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le Drame ; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle.

Ainsi, pour résumer rapidement les faits que nous avons observés jusqu'ici, la poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie. Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité. Les rhapsodes marquent la transition des poètes lyriques aux poètes épiques, comme les romanciers des poètes épiques aux poètes dramatiques. Les historiens naissent avec la seconde époque ; les chroniqueurs et les critiques avec la troisième. Les personnages de l'ode sont des colosses : Adam, Caïn, Noé ; ceux de l'épopée sont des géants : Achille, Atrée, Oreste ; ceux du drame sont des hommes : Hamlet, Macbeth, Othello. L'ode vit de l'idéal, l'épopée du grandiose, le drame du réel. Enfin, cette triple poésie découle de trois grandes sources : la Bible, Homère, Shakespeare.

# CITATION DU JOUR

## **ALL WITCHES**

Fair is foul and foul is fair,  
Hover through the fog and filthy air  
(Shakespeare, *Macbeth*, I, 1)

## **LES TROIS SORCIERES**

L'affreux est beau et le beau affreux.  
Fendons la brume et les airs fumeux !  
(trad. Julie Etienne et Joris Lacoste pour le Théâtre Permanent)

## **LES TROIS SORCIERES**

L'immonde est beau, le beau immonde.  
Planons dans le brouillard et les miasmes du monde.  
(trad. Yves Bonnefoy)

## **LES TROIS SORCIERES**

L'impur est pur, le pur – impur.  
Soyons la brume et l'air d'ordure.  
(trad. André Markowicz)

## **LES TROIS SORCIERES**

Le clair est noir, le noir est clair  
Planons  
Dans la brume et saleté d'air.  
(trad. Pierre Jean Jouve)

## **LES TROIS SORCIERES**

Le beau est affreux et l'affreux est beau. Planons à travers le brouillard et l'air impur.  
(trad. François-Victor Hugo)

## **LES TROIS SORCIERES**

Horrible est le beau, beau est l'horrible. Volons à travers le brouillard et l'air impur.  
(trad. François Guizot)

# Un corbeau devant moi croasse

*Théophile de Viau*

Un Corbeau devant moi croasse,  
Une ombre offusque mes regards,  
Deux belettes et deux renards  
Traversent l'endroit où je passe :  
Les pieds faillent à mon cheval,  
Mon laquais tombe du haut mal,  
J'entends craqueter le tonnerre,  
Un esprit se présente à moi,  
J'ois Charon qui m'appelle à soi,  
Je vois le centre de la terre.

Ce ruisseau remonte en sa source,  
Un bœuf gravit sur un clocher,  
Le sang coule de ce rocher,  
Un aspic s'accouple d'une ourse,  
Sur le haut d'une vieille tour  
Un serpent déchire un vautour,  
Le feu brûle dedans la glace,  
Le Soleil est devenu noir,  
Je vois la Lune qui va choir,  
Cet arbre est sorti de sa place.

# À l'envers à l'endroit

*Noir Désir*

On n'est pas encore revenu du pays des mystères  
Il y a qu'on est entré là sans avoir vu de la lumière  
Il y a l'eau, le feu, le computer, Vivendi et la terre  
On doit pouvoir s'épanouir à tout envoyer enfin en l'air

On peut toujours saluer les petits rois de pacotille  
On peut toujours espérer entrer un jour dans la famille  
Sûr que tu pourras devenir un crack boursier à toi tout seul  
On pourrait même envisager que tout nous explose à la gueule

Autour des oliviers palpitent les origines  
Infiniment se voir rouler dans la farine

A l'envers, à l'endroit, à l'envers, à l'endroit  
A l'endroit, à l'envers, à l'envers, à l'endroit

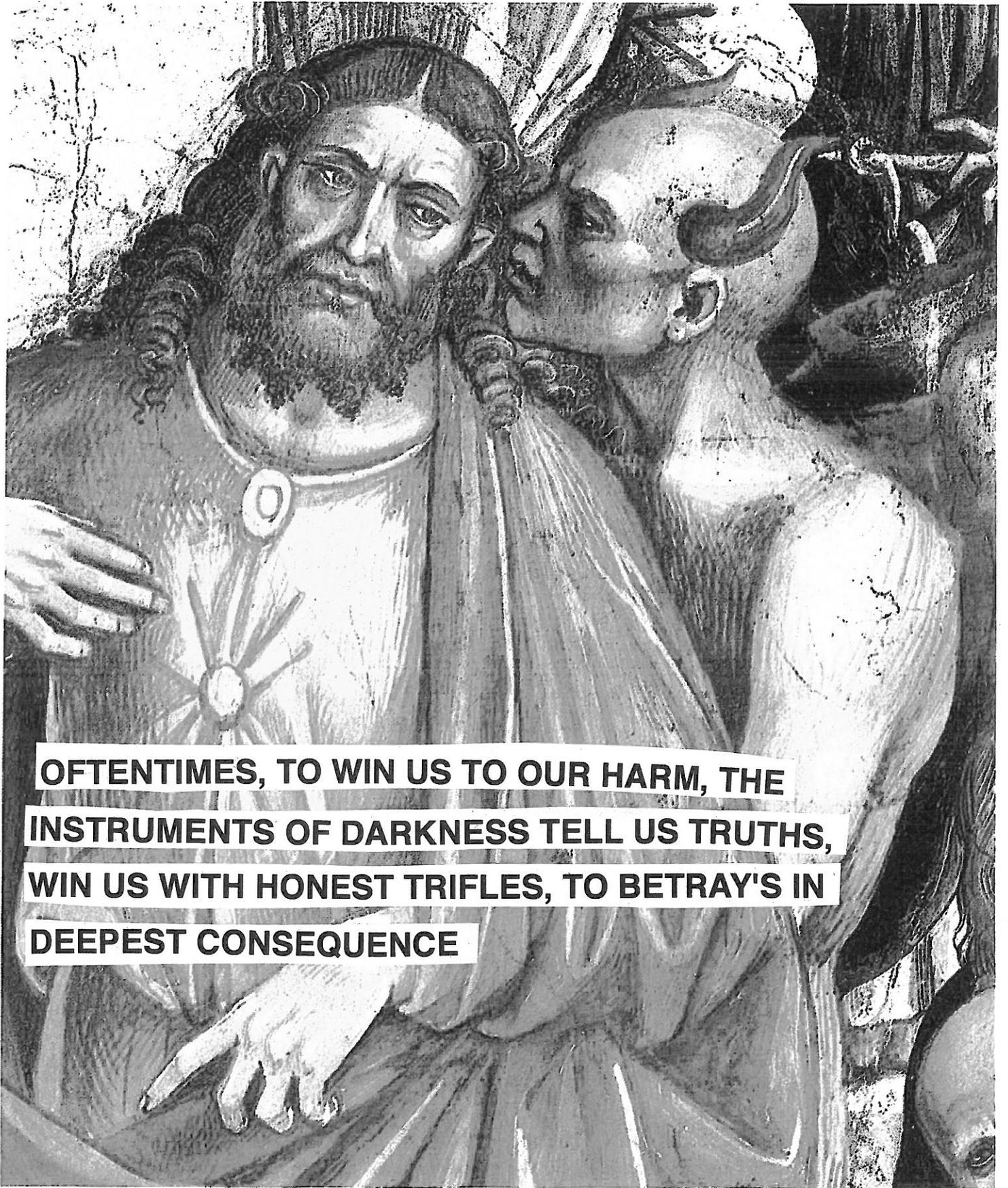
Y a-t-il un incendie prévu ce soir dans l'hémicycle ?  
On dirait qu'il est temps pour nous d'envisager un autre cycle  
On peut caresser des idéaux sans s'éloigner d'en bas  
On peut toujours rêver de s'en aller mais sans bouger de là

Il paraît que la blanche colombe a trois cents tonnes de plomb dans l'aile  
Il paraît qu'il faut s'habituer à des printemps sans hirondelle  
La belle au bois dormant a rompu les négociations  
Unilatéralement le prince entame des protestations

Doit-on se courber encore et toujours pour une ligne droite ?  
Prière pour trouver les grands espaces entre les parois d'une boîte  
Serait-ce un estuaire ou le bout du chemin au loin qu'on entrevoit ?  
Spéciale dédicace à la flaque où on nage, où on se noie

Autour des amandiers fleurissent les mondes en sourdine  
No pasaran sous les fourches caudines

A l'envers, à l'endroit, à l'envers, à l'endroit  
A l'endroit, à l'envers, à l'envers, à l'endroit.



**OFTENTIMES, TO WIN US TO OUR HARM, THE  
INSTRUMENTS OF DARKNESS TELL US TRUTHS,  
WIN US WITH HONEST TRIFLES, TO BETRAY'S IN  
DEEPEST CONSEQUENCE**

et il n'est pas rare que les agents des ténèbres nous lâchent quelques vérités dans le seul but de nous faire travailler à notre perte ; ils achètent notre confiance avec des broutilles pour mieux nous tromper quand les enjeux sont plus grands.

# LE THEATRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

## 30 janvier 2014

### Atelier de transmission :

Ross. Avec, au programme, la scène où il vient voir Lady Macduff, dont le mari vient de partir pour l'Angleterre, trahissant le roi Macbeth. Cela tombe bien, il n'y a, ce matin, que deux participants à l'atelier de transmission.

Le choix des intervenants est de travailler sur une ligne d'interprétation bien définie : si Ross vient voir Lady Macduff, c'est pour vérifier qu'elle ne cherche pas à s'enfuir et la retenir le temps qu'arrivent les assassins de Macbeth, qui vont massacrer toute la famille et leur gens. Alors Ross serait un méchant ! Pas plus qu'un autre et pas plus que Macbeth. Après tout, pourquoi seul le tyran aurait le monopole de la magouille ? « Dans la pièce, chacun cherche à tirer sont épingle du jeu », précise Michaël, le sculptural Ross du spectacle.

Avec un Ross à l'impressionnante voix râpeuse, un travail sur la voix s'impose. Pour cela, rien de tel qu'un passage par la marionnette. Un tire bouchon est notamment convoqué pour jouer Shakespeare à son tour. Pourtant il ne s'était pas inscrit à l'atelier !

### Répétition :

Nouvelle lecture d'Othello, nouvelle distribution. Déjà les comédiens sentent que leur texte leur devient plus familier. Le hasard de la répartition des rôles à également mené à des propositions intéressantes et inattendues : face à un Othello (Michael) dont les aspérités, non polies, s'affirment, nous trouvons cette après-midi un Iago (Benoit), fin et jovial, qui prend parfois presque une mine d'intellectuel – le comédien porte des lunettes, signe entre tous de reconnaissance de ce type de personne ! Iago a-t-il fait Saint-Cyr ? Alors après toutes ces années d'étude en stratégie, ingénierie et autres, le fait que les distinctions échoient à un autre a de quoi le frustrer. Heureusement c'est un beau parleur – peut-être est-il aussi passé par l'ENA ou simplement par une école de marketing ? – politicien ou commercial, il sait convaincre de sa bonne foi, il sait séduire de ses paroles. Othello n'est pas un idiot, du moins pas plus que n'importe qui : que celui qui n'est jamais sorti d'un magasin avec un produit totalement inutile, simplement parce que le vendeur était convainquant, lui jette la première pierre.

### Représentation : 148 personnes

#### *Chronique du hall :*

Aujourd'hui est un soir exceptionnel, car une spectatrice de première ordre est là, attendant dans le hall, incognito. Heureusement qu'à la billetterie, Elodie, l'administratrice du théâtre Permanent nous l'a signalé ! Ce soir est un soir exceptionnel car il y a sa maman !

Dans ces conditions (fair is foul, and foul is fair) on ne s'étonnera pas que tout soit sans dessus dessous et que certains spectateurs attendent volontairement avant d'acheter leurs places, pour être placés dans les gradins, plutôt que sur scène, au centre du dispositif.

#### *Chronique du public :*

Beaucoup de jeunes. Il y a des soirs, comme ça, où ils débarquent en meute, explique l'un des comédiens – remarquons que ce n'est jamais le cas des personnes âgées. La communication semble avoir été mal relayée dans les maisons de retraite. Résultat : aucun car de retraités n'est pour le moment venu voir *Macbeth* au théâtre Permanent.

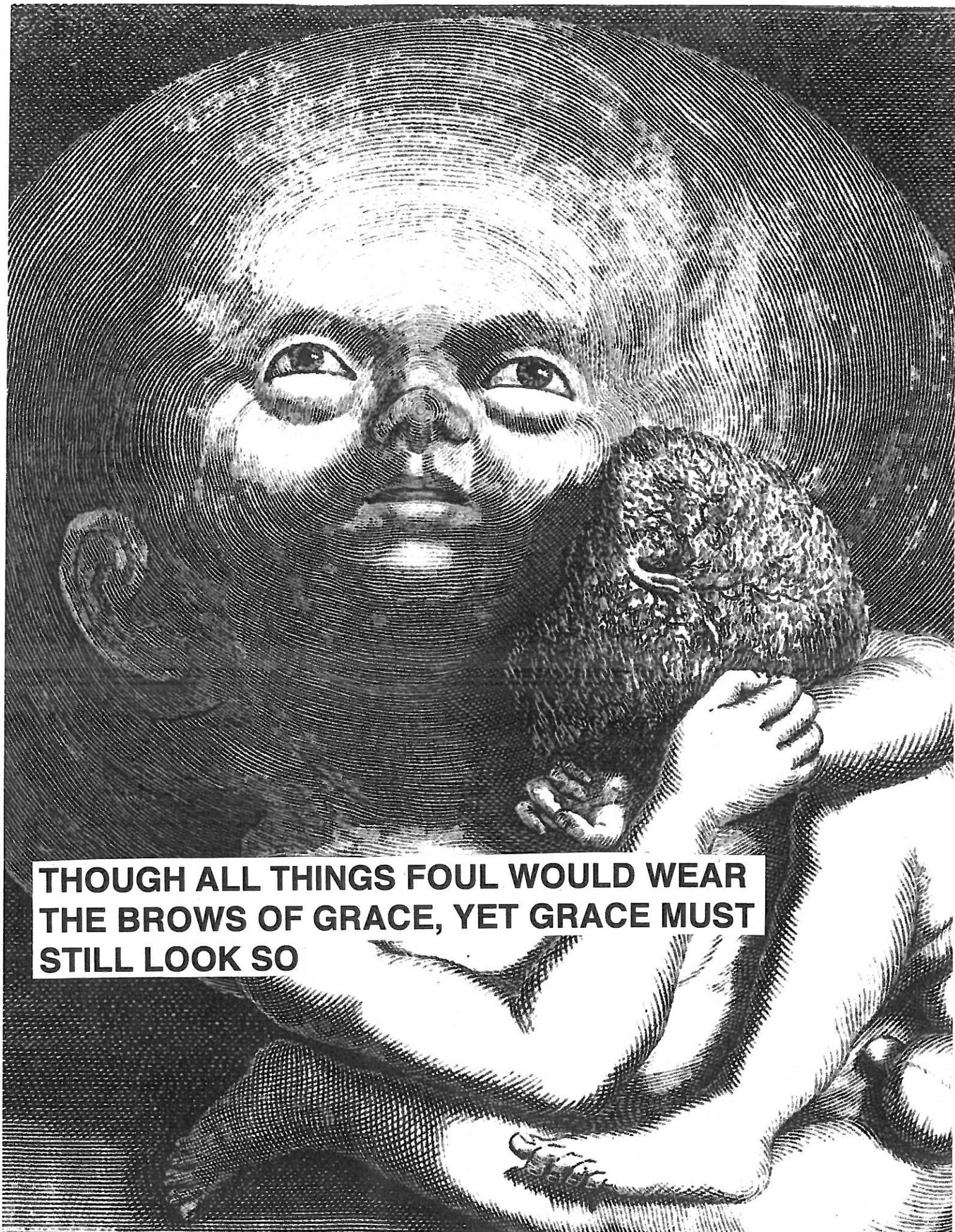
Dans le public, donc, une certaine cohésion qui sert le spectacle. Ils sont tout de même presque un peu trop sage ces jeunes et on regretterait presque les sonneries de portable de la veille qui ajoutaient un peu de piquant.

#### *Chronique de la représentation :*

D'une porte à l'autre du théâtre, les comédiens sortent, entrent, traversent. Au passage ils laissent entendre que la représentation se déroule bien. L'un d'eux la classe même dans le top trois. D'autres disent leur difficulté à donner un avis sur ce soir, particulièrement.

Peut-être ce sentiment corrobore-t-il finalement les dires de la régisseuse qui note que, contrairement à la veille, ce soir, les acteurs n'ont pas abordé le spectacle comme une mécanique bien rodée, mais se sont laissés surprendre, sans pour autant perdre le rythme, bien tenu d'un bout à l'autre.

Capucine Berthon



**THOUGH ALL THINGS FOUL WOULD WEAR  
THE BROWS OF GRACE, YET GRACE MUST  
STILL LOOK SO**

Si les choses les plus affreuses empruntaient les atours de la beauté, la beauté n'en serait pas moins belle.