

Jacques Audiberti

Chapitre 9 de l'Histoire du théâtre contemporain

Bibliothèque de la Fondation Juan March (Madrid 1961)

par Juan Guerrero Zamora

1 Le paradis du verbe

Tout comme après la première guerre mondiale, après la deuxième fleurissent les recherches de nouvelles formes. Pas seulement parce que les avant-gardes seraient, comme on l'a dit, l'art du doute par excellence – elles le sont, si on considère l'incertitude comme un état durable et non transitoire – mais aussi parce que toute conflagration belliqueuse répond à une nécessité psychique de changement, déséquilibre le système de stabilités alors en vigueur, abat les conventions au ciment désormais fragile, et en érige de nouvelles qui se substituent aux anciennes. L'enseignement universel que tout mouvement sismique produit, avec son basculement vertigineux et son changement brusque de perspectives, finit par mener à l'ascétisme. Soit on nous montre le ridicule tragique des formules toutes faites, des lieux communs, des coutumes, compromissions et accords tacites que nous pensions immuables et qui n'étaient que l'expression de la solitude et d'une terrifiante impossibilité à communiquer – Ionesco, Beckett – dont la compréhension inexacte peut nous faire déboucher sur l'incrédulité – Sartre – soit on nous emmène habiter des réalités moins tangibles et donc moins sujettes à la violence des hommes, qu'elles soient métaphysiques ou religieuses, ou bien des manières exaltantes d'appréhender l'instant poétique, la situation pure, le sentiment résumé dans sa fugacité comme une œuvre parfaite. Cette dernière attitude pourrait s'appeler vitalisme et, étant passion de vie, presque une espèce de luxure vitale, elle implique une foi. Non une foi en les choses de l'homme vues comme des vérités, mais une foi en la force créatrice de son esprit. Non en son progrès social, mais en ses exceptions préservées. Non en sa morale, mais en sa poétique. Non en son immortalité, mais en la beauté de son instant sur Terre. Non en sa lucidité, mais en son rêve. Enfin non en sa logique, mais en sa magie. Cette foi qui semble appartenir à l'imagination plutôt qu'au cœur, cette foi en la fantaisie, est celle qui caractérise Jacques Audiberti, dont la pièce *Quoat-Quoat*, créée par André Reybaz en 1946 au théâtre de la Gaité Montparnasse à Paris, ouvre l'époque avant-gardiste française postérieure à la dernière guerre.

Sa nature, si on met à part les circonstances déjà décrites, c'est le tempérament de la Méditerranée qui l'explique. Né sur ses rives, à Antibes en 1899, il reçoit dans son sang par transmission directe, et peut-être aussi par les rafales du Mistral, une excitation aigüe et durable qui alerte ses sens et le rend capable de donner aux mots toute la charge sensorielle propre aux langues latines. Georges Lerminier dit : *Jacques Audiberti a des recettes (méditerranéennes) dont le secret se perd dans la nuit des temps. On ne connaît plus les vertus aromatiques de l'adjectif, la saveur des adverbes, l'art de décortiquer et de faire macérer les mots dans leur étymologie, le goût des sauces syntaxiques au naturel, sans recours à la maïzena académique.*¹ Et en effet, dans le panorama chaque jour plus vaste de la langue aseptisée, journalistique ou purement descriptive, ses œuvres se détachent par la rondeur du verbe incarné, embellies par ce précieux secret que partagent en France Claudel, Giraudoux, Saint-John Perse, quelques surréalistes et peut-être d'autres, et qui pourrait s'appeler une liturgie du mot.

Il se révèle déjà parfait prosodiste dans son premier recueil de poèmes : *L'Empire et la Trappe*,

¹ *Jacques Audiberti et le règne poétique*, par Georges Lerminier (Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault – Julliard Paris 1954).

publié en 1930. Dans son second recueil, *Race des hommes*, il accentue sa préoccupation pour la prosodie et, en bon humaniste, divise les syllabes en longues et brèves, accordant aux voyelles et aux consonnes dans leur mouvement réciproque une autonomie sonore déliée du sens, travail qui le situe à côté de notre Rubén – créateur de la métrique latine – ou de notre Valle-Inclán qui dans *La lampe merveilleuse* disait : *Le verbe des poètes, comme celui des saints, n'a pas besoin d'être déchiffré grammaticalement pour remuer l'âme. Il a l'essence d'un miracle musical. Ou bien : C'est seulement quand nous nous perdons dans les sentiers musicaux de la forêt du dieu Pan, que nous pouvons entendre les pas et évoquer l'ombre de cet inconnu qui nous accompagne. Ou encore : La beauté suprême des mots se révèle seulement, une fois perdue la signification qui les fait naître, dans la jouissance de leur essence musicale, quand la voix humaine, par la vertu de sa tonalité, parvient à leur infuser toute son idée.* En même temps il se demande - cite Christian Millau - comment certains poètes obtiennent la *variété de colorature du son*, pense que *Ils fabriquent leur propre loi qui correspond à toute harmonie*, s'interroge : *D'où tiennent-ils ce pouvoir ?* Pour conclure : *Ça, c'est le secret du ventre des femmes.*²

S'il y a un verbe proféré et un verbe conçu, il est évident que celui d'Audiberti, quand il naît, vient de parcourir un long processus de gestation. Cela implique un patient travail pour ce qui concerne ses premiers recueils de vers. Mais pas après ; plus tard dans son œuvre prolifique, la création est bien plutôt une exultante ferveur du sang, précédemment et premièrement fécondée à l'époque des recherches et des questionnements. De là vient que son œuvre supplée par son abondance à son manque de précocité. De là également, son ordre désordonné, ses architectures obtenues avec du matériel de portage, la spontanéité panthéiste de ses images accumulées, la sauvage profusion de ses thèmes et le mélange baroque des genres, des arguments, des timbres et des tons, à l'intérieur d'une même création. Renée Saurel commente ainsi : « *Il faudrait demander l'interdiction de ce prodige, qui gâche le métier. Il a la royale insolence de nous donner, en un seul de ses livres, plus que d'autres dans leur œuvre entière, et refuse d'être le comptable de ses propres richesses, le gérant responsable de son propre talent, le jardinier prudent qui coupe les surgeons.* »

En raison de cette attention portée au verbe, il serait permis d'attribuer à Audiberti un certain héritage du symbolisme et, en toute rigueur, lui reconnaître ce legs serait justifié dans la mesure où tout style formellement engagé suit au moins la norme de cette école. Après une longue période d'anarchie formelle, ce furent les symbolistes et les parnassiens qui instaurèrent à nouveau un artisanat, une orfèvrerie du mot. Ils établirent ainsi un précédent dont l'une des conséquences, parmi tant d'autres, est le surréalisme, par tout ce qu'il contient de foi dans le verbe. Conséquences lointaines, je ne le nie pas ; un héritier à qui l'héritage est arrivé tout transformé, quasi méconnaissable ; mais successeur évident d'une norme créative, sans aucun doute. Cette racine symboliste dans l'œuvre d'Audiberti peut mieux se cerner si on considère que le grand prédécesseur des anti-conventionnels, Alfred Jarry, fut l'hôte des symbolistes, et qu'on accepte, pour le moment comme hypothèse, de reconnaître son empreinte chez l'auteur que j'étudie ici. Cependant, la même différence qui sépare le symbolisme du surréalisme, et qui n'est autre que celle qui distingue le jardin de la forêt, existe entre la mode littéraire symboliste et Audiberti. Parce que, ce qui ici est instinctif a été là cérébralement mis en relief ; parce que ce qui se produit ici comme éclosion là se distille ; parce que chez Audiberti il y a fronde là où dans le symbolisme il y a découpe et symétrie ; parce que chez l'auteur originaire de la côte d'azur le mot, ses images et ses associations mentales, se donnent à l'état édénique. Tout comme dans le surréalisme.

Millau évoque la rencontre dont profitèrent mutuellement Audiberti et Benjamin Péret, l'un des apôtres du surréalisme, lorsque tous deux exerçaient le métier de journalistes chargés de la rubrique des faits divers : *Un jour Péret, qui avait à rédiger le titre d'une pendaison, écrivit : « Situation verticale ».* Audiberti comprit alors que les mots n'ont jamais dit leur dernier mot. Le messenger d'un monde mystérieux venait de lui être délégué. Il raconte ensuite comment Péret l'amène voir Breton : *Ils grimpèrent dans un taxi. A Audiberti, le cœur vidé à blanc, Breton apparut... Audiberti n'enroula pas autour de ses jambes cambrées les bandes molletières du surréalisme, mais, en*

2 J. A. brasseur de désordre, est un home d'ordre, par Christian Millau (L'avant-scène n°137 Paris).

sortant, il dit à Péret : « C'est le plus grand homme de la France. Il a les yeux peints sur les tempes. » En effet, Audiberti n'a jamais appartenu au mouvement surréaliste, mais il a continué sur la lignée de sa foi verbale, a assimilé ses acquisitions et a hérité, comme la plus grande partie de la poésie ultérieure, mais dans son cas plus abondamment, de ses traditions. L'affirmation de Guy-Loup, dans *Les naturels du Bordelais : Le langage est, par excellence, le lieu de l'équivoque*, on pourrait l'attribuer à Breton. Amédée, dans *Quoat-Quoat*, imagine un système de composition au hasard analogue à celui d'autres surréalistes : *Je me demande ce que cela donnerait si, au lieu de roi, de valet, de dix de cœur, de neuf de trèfle, et ainsi de suite, il y avait, sur chaque carte, une parole. Religion, par exemple, fantaisie, agonie, machine, amour, trahison. C'est un jeu, notez, où l'on pourrait jouer seul. On étalerait à l'envers toutes les idées comme une patience, et on les retournerait. Il y aurait des combinaisons étranges, des rencontres fécondes.* Et son style est caractérisé par cette image qui établit, comme le surréalisme, une association entre deux termes complètement étrangers l'un à l'autre, dont participe cette façon d'énumérer avec une humoristique rupture interne : *J'ai eu quelques femmes mariées, des comédiennes, des dentistes*, ou cette gradation d'épithètes incroyablement centrifuges : *Vous êtes perçante, Madame... Perçante, intuitive, tibétaine...* En dernier lieu, ce qui distingue le surréalisme est d'avoir créé pour le mot une insubordination à la réalité établie, de l'avoir délié de ses significations quotidiennes, de l'avoir utilisé non comme le meilleur agent de l'entendement mais comme formule de création magique. C'est-à-dire : avoir altéré, inversé l'ordre des compréhensions - l'objet ou le fait entraîne le concept et celui-ci entraîne le vocable qui l'exprime – conférant au mot un caractère subordonneur et non subordonné, créateur et non créé, tablant sur sa capacité d'engendrer tel objet ou tel acte simplement en le prononçant, et ce jusqu'à atteindre un monde nouveau et inconcevable. De manière analogue Amédée, dans *Quoat-Quoat*, se voit rattraper par la lettre d'un article de loi et, peu à peu, se soumet à cette fatalité du mot : *Pour l'instant, je suis le prisonnier. Je suis pris dans le mot « prisonnier ».* Et il convient que la prison soit réelle pour que le langage ait un sens. Et peut-être, après tout, pour que ce langage soit plus sensible encore, et que les fusils reçoivent la vie, leur vie instrumentale et vocabulaire, peut-être, pour de bon, va-t-on me fusiller.

2 Les enfants du Paradis

Cette appellation, tirée du célèbre film de Marcel Carné, convient exactement à plusieurs des principaux personnages audibertiens. Elle leur convient parce qu'ils sont, tout comme ce mot de paradis, édéniques. Je veux parler d'Alarica – *Le mal court* – La Hobereaute – *Opéra parlé* – et Mirtus – *Le cavalier seul* -, pour ne citer maintenant que les principaux.

Alarica, princesse d'un tout petit royaume situé dans un Orient très imprécis, marche à la rencontre du puissant roi d'Occident, avec lequel elle doit contracter mariage. Dans la maison où elle passe la nuit avec son petit équipage, fait irruption un mystérieux personnage, F..., qui essaye d'endosser la personnalité du présumé conjoint. Ses plans échouent et il est blessé. Arrive le roi en personne. Il en résulte que tous ces projets ne furent qu'une farce, un hameçon à l'aide duquel on peut provoquer une autre alliance politiquement plus avantageuse ; que F... n'était pas non plus un amoureux loyal, mais un agent secret chargé d'attenter à la virginité d'Alarica, afin qu'il existe un empêchement certain pour le mariage, au cas où la princesse insisterait pour qu'il soit consommé ; que même la Gouvernante de la jeune fille était achetée ; que pour finir Alarica a été jouée aux dés pour des intérêts étrangers.

La fable, qui sous une autre plume aurait pu être une tragédie, est rendue possible précisément par la nature paradisiaque de sa protagoniste. La princesse Alarica ignore le mal et elle va le découvrir. Après la première déception – l'intrigue autour du roi – elle se donne à F... ; après la deuxième – la découverte de la véritable identité de F..., elle fait de lui son amant, sa chose, se proclame reine contre son père et s'allie à ce mal qui court à travers le monde, s'ajoutant à sa course. Audiberti déclare : *Le cri « le mal court ! » que la princesse Alarica pousse à la fin de la pièce est la constatation de ce fait que le mal se propage avec rapidité, mais il exprime aussi le souhait que ce mal soit court et que lui succèdent l'amour et la bonté. C'est une farce philosophique,*

l'innocence et la vertu sont du côté de l'Orient, mais l'Occident lui a appris que le mal existe. Alors l'Orient jouera aussi le jeu du mal. Mais je ne crois pas au mal. Si le mal s'étendait sur toute chose comme une tache parfaite, il n'y aurait plus de mal ; le mal mangerait le mal. Le mal vient du bien, comme l'homme vient de la femme, comme le noir vient du blanc. Un monde où tout ne serait qu'amour ne laisserait plus de place à l'amour.

Notre conscience du paradis est globale, car elle donne place dans son orbite à l'innocence et au serpent, les deux étant comme l'expression d'une même nature énergétique et indiscernable. Il y a un moment dans la pièce où Alarica se dénude et danse au grand scandale du Cardinal d'Occident, du roi et de sa propre nourrice. La jeune femme chante l'agilité de ses jambes, glorifie son corps, la verte fraîcheur de sa chair, elle est Eve extasiée au bord de la rivière qui la retient. *Nous n'avons tous qu'un ennemi, le vinaigre du monde.* Mais soudain elle a froid et demande sa chemise de nuit. On pourrait dire que, brusquement, elle s'est vue nue.

Jusqu'ici durait *l'enfant du Paradis*, l'innocente qui n'avait aucune idée du mal. *Oui, je croyais que la maladie, la souffrance concernaient les autres. Moi, j'étais faite pour la santé, la victoire. Idiotka !* A partir de ce moment commence ce qu'Audiberti a appelé *l'abhumanisme*, c'est à dire : *la nostalgie d'un monde pessimiste et s'acceptant comme tel. Je sais que je suis solidaire de tout, mais je ne me sens solidaire de rien. Toute solidarité est de l'eau qu'on porte au moulin du diable, au moulin du mal. Je préfère ne pas prendre parti : je ne discerne absolument rien qui soit digne que j'en dise : je crois, là est la vérité, là est la vie. Tout est vie et tout est vérité. Le mieux est d'honorer et de mépriser en bloc toutes les justices et toutes les vérités.*

De tels propos seraient logiques dans la bouche d'Alarica, sinon qu'elle est sous le choc de sa déception et qu'elle prend parti, se solidarisant par désespoir avec cette eau qui alimente le moulin du mal. Mais pour autant n'est pas moindre sa nostalgie du paradis, cette nostalgie sans laquelle la notion édénique d'Audiberti ne serait pas complète. Elle et son créateur vont vivre dans ce que notre poète Vicente Aleixandre a appelé l'ombre du paradis, avec cette ombre suave et triste comme un patrimoine qui s'estompe, acceptant l'intrusion du serpent – pour qui compte l'intérêt et le calcul, les fruits de l'arbre de la science, tout ce qui n'est pas spontané, primitif et frais comme la rosée du premier matin – mais désirant une préservation qu'Audiberti réalise par la poésie. C'est pour cela qu'il affirmait : *Le poète est le représentant le plus proche des bêtes.* Ses enfants du Paradis sont aimés, ainsi, dans leur grâce animale, dans leur innocence de chevreuils qui s'enorgueillissent de leur corps et communient avec l'air, l'eau et la terre, dans une pure passion physique. Cela est clairement montré avec La Hobereaute, survivante des druides, âme des bois, femme oiseau portant un nom d'oiseau, fée en qui la pureté est maintenue claustrée. *Elle vole comme un oiseau. Elle vole dans l'air. Elle vole dans l'eau.*

En plein Moyen Age, le Maître Parfait, sorte de dieu païen, la destine à être le corps d'une vengeance contre l'Eglise catholique. *Elle nageait dans les airs. Elle volait dans les eaux. Elle était la nature en sa totalité...Alors... Le Maître a voulu que je me marie. Non pas avec Lotvy, non pas avec celui que j'aime...Mais avec le baron Massacre... Pour que l'Eglise ainsi se renie elle-même... en bénissant l'homme et la femme...dans le mensonge et le blasphème.* Quand Lotvy, à la tête d'une troupe de bandits, se livre au pillage, manquant de confiance envers des hommes qui l'ont ainsi privé de son amour, manquant de foi envers Dieu qui apparemment a scellé ainsi un lien froid et vil, Lotvy devient, comme Alarica à la fin de la comédie, propagateur du mal, s'embrigadant au mal désespérément, comme à une force héritée de la nature. Mais sa tâche sanguinaire n'est pas autre chose qu'une évidente réaction de dépit amoureux. On lui a ouvert les yeux et il a vu que le mal se propageait en toutes parts ; il a ressenti son emprise dans sa propre chair et, devant l'ավիissement apparent de celle qu'il aime, il s'est agenouillé face contre terre dans le limon, pour s'avilir comme elle, être l'égal de tous, réclamant sa part en ce trophée de la misère. Ce n'est rien de plus qu'une violente blessure. Le mal proprement dit, le vrai mal, la règle à calculer du mal, est le baron Massacre, où l'impureté se résume toute entière, en qui se trouvent les besoins triviaux, les instincts vicieux, la laideur et la peste. Qu'Audiberti dise ce qu'il veut, aucun doute ne subsiste quant à sa prédilection: celle-ci va vers ce qui est primitif, spontané au sens païen, vers la vie dans toutes ses manifestations premières et non contaminées, contre l'agencement conventionnel des lois et des

compromis qui recouvrent l'impureté. En cela Massacre – et son nom l'indique déjà – est une nouvelle figure de Ubu, trivial comme le personnage de Jarry – *Je suis baron, Fils de baron et fils de dame* – obscène et vulgaire comme lui – *jusqu'au cul de mon cœur; je me confesserai* – caractérisé par la même inconscience atroce – *La tante, le frère* (il énumère tous ceux qu'il a assassinés), *le cœur, les marchands, les pèlerins, les bambinettes, vous êtes au courant, peccadilles ! Peccadilles, frivolités !* - et comme Ubu insolent dans son obscénité – *Cette fille que vous avez, fille du diable, les yeux fermés je vous la demande, puisqu'il n'est pas d'autre moyen de la taper sur mon sommier, je vous la demande en mariage chrétien*. Incarnation parfaitement ubuesque, il s'enivre de son propre ridicule : *Cocu gros cul ! Cornu cocu !* Et quand Lotvy, le contemplant amèrement, remarque son estomac – *Elle a près de son cœur toléré tant de tripes* – l'autre répond avec la même impudence que celle de Ubu : *Ce n'est que de la nourriture, c'est normal. Je m'abreuve peut-être un peu trop. Je grossis*. Sa logique est celle de l'estomac et dans ces postulats Audiberti voit le mal, un mal authentique et nullement nécessaire, le sordide de la société bourgeoise, l'intérêt plein de convoitise, les vilains mensonges de la civilisation, ses politiques, ses tabous et ses credos.

Mirtus est une autre créature paradisiaque. Doué d'une grande vigueur physique, il est né pour l'amour et la guerre. Il est l'équivalent masculin de ces déesses ailées que je viens d'analyser et, si on pouvait le joindre à l'une d'entre elles, les deux formeraient un couple idéal au sein duquel l'amour, strictement sexuel, sans déformations cérébrales ni vers le platonisme ni vers la grossièreté charnelle, aurait l'éclat d'un lever de soleil. L'oeuvre qui le voit agir, *Le cavalier seul*, est remplie de désir, mais sa clarté est éblouissante. Simplement parce que le désir chez Audiberti est chargé du sens rituel sacré qu'il occupe dans la nature, l'esprit humain s'étant employé à l'assombrir. Je dirais que sa consécration pratique se trouve dans la scène où Madelonne crache dans la main de la Mère et dit : *Nous nous sommes embrassés sur la bouche, lui et moi. Sa salive est encore sur ma langue. Ce que je tiens, ce que je peux d'autre que les autres, c'est que je suis la seule capable de dire à vous que vous serez heureuse de boire notre baiser*. Et la mère, humant une antique saveur, regarde sa main et se la passe sur les yeux et sur le corps.

Dans ces rites se côtoient les cultures phalliques, les ébriétés festives de la fécondation, le bruit du sabot de la chèvre de Pan écrasant les grappes de raisin. L'amour, qui chez Audiberti comme chez Aleixandre ou chez Miguel Hernandez, se manifeste avec l'ivresse de la terre vierge et avec une pureté si lumineuse qu'on doit l'appeler animale, maintenant, à la différence d'Aleixandre et plutôt comme Hernandez, dépasse l'hédonisme et, s'il n'y entre pas décisivement, esquisse au moins une eudémonie, allant bien au-delà du plaisir comme finalité, englobant déjà comme fin ultime la fécondation, la fertilité des ventres. Et cette fin ultime se dessine peut-être parce que Mirtus, comme croisé, s'adresse au Christ et que, selon la norme du Christ, l'amour est un moyen. Mais il n'a pas besoin de l'être pour se justifier. Il se justifie par lui-même, comme une liturgie des corps qu'il faut pratiquer, dont l'exécution est ordonnée pour que la frayeur de la communion chrétienne se réalise, peut-être parce qu'il est nécessaire que les fontaines se touchent, que les êtres humains échangent leurs humiliations mutuelles et offrent à la terre les voûtes de la prosternation. Telle est la loi catholique, apostolique et romaine en ce qui concerne le mariage, et la première croisade du cavalier seul Mirtus consiste à rappeler cette loi à l'Autocrate byzantin, relativement à sa femme. *Que chacun sache que, ce soir, l'autocrate caressera sa femme, afin de réparer la malhonnêteté de son écartement*. Quand cet ordre s'accomplit, s'élèvent les cantiques d'une liturgie solennelle et le sacrifice amoureux à venir paraît recevoir d'eux la consécration de l'éternité.

Alarica et la Hobereaute personnifient la jouissance piquante de la grenade, la jubilation d'une vie spontanée, l'affirmation obscure et innocente de la sève. Non qu'elles soient préservées du mal ; c'est qu'elles n'ont pas encore goûté au fruit du bien et du mal. La même misère achèvera leur sort . Mirtus et Joannine – Sainte Jeanne, dans *Pucelle* - font de tout cela une arme pour leur foi. Le premier, dans sa croisade solitaire – solitaire parce qu'il s'agit de sa propre croisade intérieure- tue les ennemis de la chrétienté et de sa propre puissance physique. Fréquemment se confondent dans son cœur l'impulsion naturelle et la foi - aussi naturellement et simplement que lorsqu' il fait l'amour avec des femmes. Cette exultante ferveur vitale dessine déjà là une épopée. Mais c'est en la

personne de Jeanne que vont s'entremêler cette ardente ferveur, ressentie de façon païenne, et cette épopée, de telle façon que l'attitude mystique en soit une conséquence immédiate. *Une sainte n'est point par force un petit saint – dit Joannine – Et puis, la guerre, c'est tout à fait fameux pour la sainteté. C'est à la guerre qu'on voit, les hommes, s'ils en ont dans le ventre dès que rappellent les bobos. Oui-dà, c'est à la guerre que poussent les héros. Vous m'avez vous-même enseigné que, dans le temps, les héros, les monstres, les gigantesques s'entrefilaient dans les affaires des hommes pour attester la puissance et la fantaisie des dieux. Le Seigneur du monde, ça peut lui aller, mon cher garçon, de reprendre l'idée des anciens dieux et de fabriquer une sainte à coups d'épée dans les hommes.*

Entre Diane et Minerve, cette Jeanne est une prêtresse du feu – *Jeanne d'Arc ! Jeanne de fer ! Jeanne de feu ! Ceux qui désormais t'aimeront, je voudrais qu'ils aiment, je voudrais qu'ils exigent la chair encore plus dure, encore plus pure que ton armure de fer. Qu'ils exigent, qu'ils aiment la trêve des époux, le massacre des fils, l'épuisement du malheur -*, une entraille fiévreuse qui, pour finir, terminera dans le feu et se réintègrera à lui, presque une façon d'accomplir les lois de l'attraction entre les corps. Sa pureté est dynamique, mais ce dynamisme trouve son origine dans l'attraction que l'autre exerce sur elle. *Sortir de l'homme – a dit Audiberti - c'est tout le problème de l'homme.* Ainsi Joannine est-elle l'évasion réalisée de Jeannette, son dépassement, sa sortie de la femme, l'infusion de la déesse dans le cœur de la paysanne. Il faut comprendre comment parfois les corps, quand ils s'entrechoquent amoureusement, cherchent en réalité à se dessaisir d'eux-mêmes, à s'alléger pour atteindre à un très haut degré spirituel, à se détruire en tant que matière pour en revenir à l'unité primitive, pour comprendre comment Joannine, parallèlement, quand elle agit de par le feu qui l'embrase et qu'elle se livre au feu qui l'exterminera, cherche en réalité autre chose : la neige. Paradoxalement la neige, cette armure blanche et propre, de même que la flamme ne désire pas le rouge mais le blanc ardent. *Qu'est-ce que la patrie ? - Une route. Il faut y passer. - Et après cette route ? - Une autre route, ou bien la neige.* Comme le dit Garcia Lorca,

*La rosa
no buscaba la rosa.
Inmóvil por el cielo
buscaba otra cosa*

(La rose
ne cherchait pas la rose.
Immobile dans le ciel
elle cherchait autre chose)

Voici ce qu'indique le dramaturge au sujet de son œuvre *Pucelle : la sainte Jeanne, délinquante tout à fait exceptionnelle, qui s'impose comme la messagère d'une insurmontable et suprême Loi ou Fantaisie au-dessus de toutes nos justices. Sainte de la guerre, on voit mal comment la raccorder, je ne dis pas à l'Evangile, où elle n'a vraiment rien à faire, mais à la doctrine chrétienne. A Jeanne, héros femelle, et déesse du feu, je lui dis : « Prends garde, il y a du sang à tes souliers ! ». Mais il ne nous importe pas beaucoup que soit donné cet ultime avertissement, qui naît peut-être de la tendresse d'Audiberti ; son admiration va clairement au vivre dangereusement de Nietzsche, à ces êtres qui, par l'intégralité de leur pureté , produisent l'amour comme la mort avec le même regard limpide, avec la même conscience claire, n'étant pas contaminés par le doute et par ce concept de relativisation universelle qui alourdit tout et rend incapable. De là sa tendance à aborder les époques fortes de l'histoire, comme ce Moyen-âge au cours duquel l'intérêt politique mercenaire n'était pas assez fort pour empêcher que les hommes ne se lancent à la conquête du sépulcre de Dieu, quand on ne confondait jamais la pitié - impulsion vaine, malade et spontanée du cœur ou, comme l'a écrit Stefan Zweig, impatience du cœur – avec la charité, quand le salut éternel magnétisait les hommes et quand les concepts de mort, de sexe et de devoir présidaient à la table quotidienne. Les symboles de cette cordiale santé sont Mirtus et Joannine, dérivés secondaires de ces paradisiaques enfants –*

Alarica et la Hobereaute – mieux protégés qu'eux par l'armure de leur foi impulsive, dépourvus de leur nudité sans défense, mais également préservés. Et également exceptionnels comme créations, idéalizations poétiques ; destinés les uns comme les autres à mourir, car Alarica, bien qu'en se convertissant au mal elle ne fasse pas autre chose que changer de direction et déployer au service d'un nouveau but toute sa puissance de vie, meurt en tant qu'édénique innocence. Meurent aussi en cette terre La Hobereaute et Joannine, bien que celle-là s'unisse de cette manière à celui qu'elle aime, et que celle-ci triomphe ainsi dans ce que Claudel appelle le paradis de l'idée ; et Mirtus meurt d'une mort plus triste quand il quitte sa condition de cavalier seul pour vivre en capitaine et qu'il sort de lui sa croix pour se la peindre sur la poitrine, et qu'il transforme sa chevalerie personnelle en un honneur guerrier, un emblème de bataille.

Audiberti est fils d'un maçon d'Antibes et on pourrait dire qu'il a hérité de son père le don d'évaluer les matériaux clés de la construction. Que son regard se porte vers les cimes, je l'ai déjà démontré. Poétiquement, les êtres magiques – ou d'un tempérament excessif, ce qui est une autre forme de magie, de magie méditerranéenne – font éclater son œuvre en une sève prodigieuse. Pour autant il ne sous-estime pas les différentes briques qui tiennent l'ensemble, le petit fait ignoré, le matériau qui constitue l'histoire souterraine. Le mystère de sa sainte Jeanne réside précisément en ce dédoublement d'une créature selon deux expressions : Joannine et Jeannette, qui coexistent toutes deux. *Je ne sais pas comment l'unité de cette femme persista désunie. Je ne sais pas pourquoi, au moins une fois, le feu brûla sans brûler.* Amazone aux armées et jeune fille dans sa cuisine, les deux versants soudés de la Donzelle audibertienne réunissent, dans leur simultanéité, la paysanne subtile et raisonnable qu'a décrite Bernard Shaw et celle, exaltée, que Claudel a placée dans un feu de joie. Minerve meurt et, cependant, triomphe. Jeannette vit pour les siècles et cependant, au moment de la représenter - c'est à dire comme une sainte et dans une fonction théâtrale - elle périt accidentellement consumée par les flammes. *Ton sang - dit Joannine à Jeannette – produit en lui un sang plus sanglant que lui.* Du fait quotidien suinte l'histoire. Et dans la paysanne généreuse qui reçoit la semence de son mari et la fait germer, pousse le fervent désir de la virginité. De même qu'en la Pucelle archétypique la chair et les os se consomment au désir fulgurant de la nature. *Je ne sais pas non plus pourquoi le grand Puceau du monde s'excite et s'exaspère à se fondre, à se modeler dans la forme de cette fille. Enfin, je ne sais pas pourquoi Marie est mariée, invertie la vérité, la complétude complexe et la lune triple.*

3 Le désir en échec qui se fige

Toute idée fixe est en réalité un désir frustré qui se dévore lui-même, se satisfaisant de sa propre substance. L'oeuvre d'Audiberti, dont l'unique thème dénominateur commun est le débordement de la vitalité – ses sens trahissant une insolence toute méditerranéenne – est chargée d'insatisfactions et donc d'idées fixes. *Sortir de l'homme, ceci est tout le problème de l'homme.* Je répète la citation parce qu'elle est révélatrice du tempérament de l'écrivain, désirant obsessionnel, fervent en toute chose, sensuellement ardent.

Quand la grenade devient trop mûre, elle se rompt et montre ses alvéoles rougeoyantes. Lorsque la terre est prête à enfanter, elle s'ouvre en cratères de plus en plus grands. Quand le ventre maternel termine sa course, il se décharge d'un fruit. *Ça, c'est le secret du ventre des femmes.* Cet événement prend souvent une forme dramatique dans l'oeuvre d'Audiberti et on pourrait dire que, dans le fond, Audiberti s'y dramatise lui-même.

Evidemment, cette puissance vitale se manifeste comme désir érotique, mais si nous voulons donner à cette première manifestation toute sa portée, il faudra attribuer le désir pas uniquement à la chair, mais à cette union substantielle d'âme et de corps qui est l'homme. Pour appréhender Audiberti il est indispensable de se défaire de la commune erreur d'une scission que nous pratiquons par convention dans notre être, et admettre qu'il n'y a pas de fonctions exclusives de notre esprit et d'autres, séparées, appartenant à notre corps. Que tout est un dans notre unité. Que ce ne sont pas les corps qui s'attirent sexuellement mais les êtres, entiers et indivisibles, peu importe en quel organe commence l'attraction. De même, ce n'est pas l'oeil *qui* voit, non plus l'oreille *qui* entend, ni

l'extrémité du doigt *qui* touche, ni le palais *qui* goûte, ni la glande pituitaire *qui* sent, mais l'homme. Et ce n'est pas le cerveau *qui* pense, ou l'âme *qui* croit, ou le cœur *qui* ressent, ou l'estomac *qui* digère, mais c'est l'homme. C'est une vérité qui, comme le disait Unamuno, pour être bien connue a été oubliée, et qu'il convient de rappeler. Ce rappel est important car tout le monde se réfère à des compartimentations topiques, et tout le monde parle et pense sur des bases fausses. Seule la poésie, intuitivement créatrice, possède un langage conforme à la vérité : la synesthésie, méthode d'imagerie qui attribue à des sens les fonctions d'autres sens, sachant que même si l'oeil recueille l'image, et bien qu'il soit un sens à la source de la vision, c'est l'homme qui voit, et qu'au cours des grands spasmes visuels le toucher peut intervenir de façon plus aigüe que la rétine, par exemple.

Par ailleurs bien sûr, la puissance vitale audibertienne ne prend pas son envol seulement dans le désir. Si l'homme – si Audiberti – cherche à sortir de lui-même par le motif impérieux d'une sève prétendant à sa liberté, ce débordement est la cause de la fantaisie – et c'est pour cela que l'oeuvre d'Audiberti se distingue, parmi toutes les oeuvres d'avant-garde, par son fantastique rayonnement – du rêve dans lequel nous nous créons différents et autres, et c'est pourquoi on peut affirmer que les héros d'Audiberti sont Audiberti libéré et sorti de lui-même, il s'agit presque d'une fusion panthéiste. Par expansion vitale le poète fusionne avec tout ce qui est créé et inclut même Dieu dans tout ce qui est créé – par un panthéisme poétique qu'il faut distinguer du panthéisme philosophique et qui pourtant n'offense pas l'orthodoxie. Par expansion vitale, l'homme désire la mort. Et un processus identique fait éclore des monstres. *La fête noire* est symptomatique à cet égard.

Une étrange et féroce bête noire s'acharne sur la jeune Mathilde, provoquant sa mort. *Ses robes sont tirées jusque sur sa poitrine et tout son corps apparaît moulu et foulé comme par la cavalerie une javelle farineuse. Et le tiers de son ventre, au bas mot, fut mangé.* Quelques temps auparavant, la jeune fille et son amie Alice avaient repoussé les suppliques amoureuses du docteur Félicien. *Fille de ce village, toi, porteuse du sexe impossible, recrutée de l'armée rose et noire, confie-moi, même au prix d'une trahison, les armes ou les paroles qui me permettront de conquérir une de ces guerrières qui ne triomphent jamais tant que lorsqu'elles se laissent prendre.* Mais Félicien est repoussé, comme chaque fois, comme toujours, parce qu'il émane de lui quelque chose qui rend impossible l'amour, qui le met fatalement à distance des femmes et qui est comme *l'odeur de la sainteté*. Ensuite, la bête noire fait sa première victime, Félicien témoigne de sa présence, les habitants de toute la région se placent sous ses ordres, la guerre commence contre le monstre, on capture une espèce de chèvre que tout le monde certifie être la bête, Félicien en tire gloire et... Mais arrêtons-nous là.

Il n'est pas difficile de deviner que cette bête, exerçant sa fureur d'une façon – elle dévore le ventre des jeunes femmes – qui suggère immédiatement des scènes érotiques, procède du désir, qu'elle est le désir, le désir comme manifestation concrète d'une vitalité débridée. L'auteur, par la bouche de son personnage Félicien, se charge de le confesser : *Les femmes m'auront aimé, cependant, elles qui toujours m'ont fui, qui me précipitèrent dans une telle fureur de posséder et de pénétrer. C'est, en effet, mon infertile fureur de désir, portée à une intensité sans précédent, qui l'engendra, cette bête cruelle.*

Quelqu'un pourrait voir dans tout ceci une simple fureur érotique, et cela l'est réellement. *La fête noire*, pourtant, est la première dramatisation qui ait jamais été faite de ce thème sulfureux, sans l'éviter ou le déguiser à l'aide des euphémismes traditionnels. Mais cette problématique, je l'ai déjà signalé, ne peut pas être réduite à sa dimension purement physique. Ce désir de posséder dont souffre Félicien touche à l'état de solitude auquel on nous condamne lorsque nous sommes séparés du ventre maternel. : *Cette solitude...La solitude, fiancée du roi du monde. Le roi du monde doit-il vivre et régner siégeant comme un vautour sur une montagne de crânes, tous les crânes dont chacun fut le sien à chaque instant dans la douleur d'une éternelle absence hors du chaud corridor ? Faut-il, pour tout dominer, être coupé du ventre de la femme ? Faut-il être, tout vif, circonscrit jusqu'à l'os ?* L'attraction des sexes est ici lavée de toute tache obscène ou frivole, de toute tergiversation vicieuse, et expliquée dans sa grande transcendance, comme un fait naturel inébranlable qui, puisqu'il existe, doit avoir une certaine signification, une certaine justification. Audiberti, contre la séculaire hypocrisie qui a préféré ignorer ce fait, ou l'enduire d'un miel cérébral

ou sentimental avant de l'interpréter dans son sens profond et véritable, creuse la question et découvre cette douleur latente chez l'homme *qui s'est absenté du chaud corridor* ; il découvre que lorsque le cordon ombilical est coupé, il se produit dans le nouvel être une déchirure irréparable, comme s'il perdait non seulement une tutelle nourricière, mais également la protection même de la terre ; et il voit dans le ventre de la femme cette origine toujours regrettée, toujours désirée, et dans le désir sexuel le tournoiement autour de ce ventre, et chez l'homme qui gravite ainsi la solitude faible et désarmée de qui est, par sa condition - quelle image terrible et magnifique – « circoncis jusqu'aux os ». Dans le même esprit Miguel Hernandez - avec qui Audiberti possède plus d'une affinité respectivement au thème que j'aborde ici – écrivait :

*Ventre : carne central de todo cuanto existe
Bóveda eternamente si azul, si roja, oscura.
Noche final, en cuya profundidad se siente
la voz de las raíces, el soplo de la altura.*

*Bajo tu piel avanzo, y es sangre la distancia.
Mi cuerpo en una densa constelación gravita
El universo agrupa su errante resonancia,
allí, donde la historia del hombre ha sido escrita.*

(Ventre : chair centrale de tout ce qui existe
Voûte si éternellement bleue, si rouge, si obscure.
Nuit finale, au fond de laquelle on sent
la voix des racines, le souffle des hauteurs.

J'avance sous ta peau, et la distance est du sang.
Mon corps gravite au sein d'une si dense constellation
L'univers organise sa résonance errante,
Là-bas, où l'histoire de l'homme a été écrite.)

Félicien commet l'erreur de tout idéalisme : il déprécie la condition de l'objet idéalisé, il l'humilie en ce sens qu'il ne l'estime pas pour ce qu'il est vraiment, et veut l'investir d'une aura chimérique qu'il ne possède pas. Alice le dit explicitement : *Vous les trouvez si belles et si prodigieuses, elles qui sont si misérables et si simples, que vous les transportez hors de votre univers, que vous les précipitez dans une marge idéale et sublime où l'air fait défaut, où la terre cède sous leurs talons. Elles se défendent, que voulez-vous ! contre l'exil phénoménal où les condamnent la dégoûtante supplication, l'intolérable vénération qu'elles lisent dans vos regards. Jamais, jamais un homme, sous prétexte de convoitise et d'ahurissement, n'a, comme vous, humilié les femmes. Nous ne sommes pas des chimères, ni des machines. Nous lavons nos genoux. Nous cousons. Nous préparons la soupe. Nous portons le nom de notre père ou de notre mari. Nous savons la valeur des pommes et du pain. Nous naissons et nous mourons dans la maison de l'humanité. Celui qui l'oublie est notre ennemi.* Félicien l'a oublié et il est devenu l'ennemi de celles-là mêmes qu'il adorait. Le désir est toujours un échec, parce que la solitude est irrémédiable et que le ventre maternel n'est pas retrouvé, cela jusqu'à la mort. Mais pour Félicien l'échec est double. Parce qu'il a idolâtré *ce bizarre et profond visage de Dieu que propose la chair des femmes*, dans une attitude poétique dont on pourrait dire qu'elle reflète la manière d'être de l'auteur dans sa vie privée. Alors naît la bête noire. *La bête émane de votre sang anxieux et de vos humeurs retenues et de votre part la plus intime, la plus de vous-même complice.* Il n'y a déjà plus de remède, comme si l'homme qui se réveillait dans cet état de solitude et qui, en réaction, se mettait en tête le désir de posséder, de s'intégrer à l'unité primitive – au premier moment adamique, lorsqu'Adam est à la fois mâle et femelle -, en un être androgyne et serein, ne pût jamais être satisfait dans sa vie. De même celui qui a entendu l'appel et l'attirance du ventre ne pourrait plus désormais entendre autre chose.

Celui qui a goûté au jus de la passion absolue ne pourrait plus détacher ses lèvres de sa coupe. *La bête noire ne succomberait pas, même si toutes les femmes de la terre se jetaient sur moi. A peine le monstre perdrait-il une oreille, peut-être une dent, peut-être même...Non...Non... Il demeurerait entier et redoutable.*

La bête noire est plus encore, sommet vers lequel confluent toutes les tentations et attractions, vers lequel tend la virile condition mais où l'instinct de la femelle, implacablement cruel, aiguise ses pattes dentelées de mante religieuse. *Non, je n'ai pas tué, je n'ai pas tué ces jeunes filles. C'est d'elles-mêmes qu'elles sont mortes, de leur beauté, de leur nature archangélique, assyrienne, de leur essence captivante, de tout ce qui de dévorant et d'implacable les habitait sous le satin et la framboise et sous le nocturne triangle.* On arrive ainsi à la conclusion finale et fatale de l'amour, à son sens profond – qu'Alexandre révèle dans son livre *La destruction ou l'amour* – à sa clef : *Est-ce ma faute à moi, si la mathématique odieuse des sexes aboutit au déchirement fatalement !*

L'argument de l'hostilité du désir se déploie dans une nouvelle œuvre : *Les naturels du Bordelais*. Quand Guy-Loup est lavé de l'accusation qu'on lui faisait : avoir provoqué par séduction physique et spirituelle le suicide d'une jeune fille, toutes les femmes du Bordelais tombent en transe amoureuse envers sa personne. Et, par son intermédiaire, elles se convertissent – dirions-nous – en initiées d'une doctrine annihilatrice : le suicide de l'âme, doctrine défendue par un poète philosophe mythique, Pierre Gonfalonni, de qui Guy-Loup est le disciple. L'objectif de cette doctrine est le suicide universel par le moyen de la prostitution. C'est pourquoi Gonfalonni prêche auprès de ses acolytes le viol et l'aviissement de toute virginité, afin que la femme soit vidée et qu'elle ait parcouru le chemin de l'insensibilité, conduisant à un nouveau bestiaire. Guy-Loup, le praticien de cette philosophie - en laquelle se dénoncent des côtés freudiens et des postulats de l'existentialisme – se transforme en exciteur involontaire de la femelle, laquelle se débride et se répand dans les rues de la ville avec ses cris de bacchante éleusinienne, en qui le rite phallique et la fureur utérine se confondent et s'engendrent mutuellement. *A la gare, on se bat. Les tampons sont pleins de cervelle avec du sang et de cheveux.* Toutes prétendent se livrer au séducteur, et on spéculé même sur la possibilité d'une éjaculation organisée. *Ce serait tout ignorer de la biologie en général et méconnaître les déraillements intérieurs que précipitent chez les femmes, même à distance, les vibrations, les vaporisations glandulaires de ce gars-là, que le présumer incapable de satisfaire, mettons trois femmes par jour...* On offre à l'amant collectif présumé un produit régénérateur d'hormones, l'herculanite. Et Guy-Loup, obsédé dans l'obsession, rêve de son idéal monstrueux : *Tu comprends, je m'astreins à l'addition de toutes ces boucles, de toutes ces mamelles, et de ces jambes, et de ces bouches, pour composer une maîtresse unique, allégorique, anonyme et multiple qui vous résumât toutes dans votre identité.* Avec la même obsession qui fut celle de Félicien : *Prenons une femme. Je voudrais, plus loin que la surface de la chair, plus loin que l'épiderme de l'âme, je voudrais m'enfoncer toujours, toujours plus profond, dans cette femme et, avec elle, avec cette femme, m'enfoncer dans l'espace décroïsonné où les grillons glacés gambadent satisfaits de n'avoir plus de cœur.*

Sous son apparence multiple, le mal est la loi de cette épopée. *L'amour, en quelque façon, se dresse contre l'amour. N'importe quoi héberge, implique son contraire... Non seulement le blanc justifie et prétend le noir mais dans le blanc il y a le noir. Il y a, dans l'amour, ce qui n'est pas l'amour. L'univers ne serait qu'amour, il n'y aurait pas de nom, pas de lieu pour l'amour.* Ainsi, chaque force a deux orientations contraires : le désir disloque l'amour, le sadisme rend le désir fou, dans la possession réside la destruction, et l'envie de vivre se resserre en aspiration vers l'anéantissement. L'acte sexuel, procréateur par nature, peut suicider l'âme. La fécondation peut prostituer. C'est cela, l'abhumanisme d'Audiberti : la sous-jacence des instincts primitifs et des inclinations au mal qui accompagne toujours cet ensemble de normes conventionnellement ordonnées et orientées qu'est l'humanisme ou, si l'on préfère, toute règle de civilisation. C'est cette jungle qui prolifère sous le quadrillage urbanisé de nos coutumes.

La volonté, qui pourrait établir en un tel champ de bataille la sorcellerie d'une éthique, n'intéresse nullement le dramaturge. Lui importe plus l'état d'obsession, les états d'obsession qui peuvent trouver leur origine dans le paradoxe universel. Son abhumanisme n'est rien d'autre que ce

paradoxe étendu en toutes parts. Ses ruptures soudaines vers l'humour sont comme des secousses du paradoxe – *Et vous, ravissante Chantal ! Il y en a qui s'appellent Chantal, mais elles y vont tout de même, aux waters* - ; et l'ambivalence poético-humoristique de son style répond aussi à ce paradoxe, à cette simultanéité de deux signes contraires, à cette Jeanne bleu-azurée comme les héros et rouge comme n'importe quelle femme, à cet enchantement de la chair féminine à travers quoi l'on contemple Dieu pour engendrer des bêtes noires.

Ce que *La fête noire* et *Les naturels du Bordelais* dramatisent, c'est l'ultime situation de frénésie consécutive à un paradoxe exacerbé. Et cela, comme nous l'avons vu, pour ce qui touche au désir. Tout paraît indiquer cette frénésie dyonisiaque, cette ébriété des Bacchantes, cette transe tellurique des rythmes africains. C'est ce qu'indique Alice lorsqu'elle termine le premier acte de *La fête* : *Elle danse une danse contractée et repliée et puis tombe à plat ventre, la bouche dans les herbes, et ses pieds battent l'air sauvagement.* C'est aussi ce qui est montré à la fin de la pièce, quand Lou Desterrat, oncle d'Alice, tire sur elle et sur Félicien alors qu'ils s'embrassent et qu'ils sont prêts à l'ultime consommation de l'amour, du désir, de la bête si noire et si belle. La présence de la bête se manifeste par une fumée rose qui rampe à travers la chambre ; ses yeux parlent d'amour, de vie et de mort ; sa mission est d'enrôler les deux amants au même principe, pour qu'ils se réunissent en un sépulcre unique. Tout est prêt. Ils vont s'accoupler et fondre leurs corps, leurs vertèbres vont se souder. Nous voyons seulement l'étreinte, mais l'accouplement – le destin – est imminent, comme le suggère le bruit des sabots de la bête qui se font menaçants. En même temps que l'amour, la destruction sera consommée. C'est alors qu'arrive Lou, et peut-être pour une question d'honneur, peut-être pour empêcher le risque de déception contenu en germe dans ce miracle, il tire. *Félicien et Alice, étroitement accouplés, semblent lentement danser un pas de cérémonie. Puis, ayant titubé, ils s'écroulent. Lou Desterrat s'approche, rejette son chapeau sur la nuque. Là-dessus, quelqu'un survient. Lou Desterrat se retourne, saisit son couteau par la pointe, prêt à le lancer, et se tient sur la défensive. Apparaît le premier valet de chambre de Monseigneur Morvellon. A ce moment, on dirait que l'auteur vient participer à la frénésie de ses créatures, communiant significativement avec elles. Parce que le valet de Monseigneur Morvellon porte en travers de ses bras, non pas une cornemuse, mais un baluchon de champignons ficelé à une branche feuillue. Une barbe de fleurs a poussé au dignitaire. Et des oiseaux, oui, des oiseaux bougent sur lui.*

Toucher au paradoxe essentiel est comme pénétrer la terre jusqu'aux limites de ses racines. De là cette secousse tellurique qui se produit comme une décharge. Laquelle peut créer aussi bien des nègres épileptiques que des grillons transparents invulnérables. Ces derniers sont les bêtes engendrées par la technique fornicatrice et prostituante que prêche Gonfalonni dans *Les naturels*. Quelqu'un l'avait prédit à Guy-Loup : *Continue à cracher dans le ventre des femmes...N'oublie jamais d'agir comme un salaud...Tout doit aller très vite par ébranlement concentrique autour des attentats qui puent. Demain, petit, demain sera le moment. Demain les grillons seront là.* Quand les habitants du Bordelais seraient, comme l'indique peut-être leur nom, non pas seulement des voisins de la ville de Bordeaux mais aussi des clients de bordel, alors l'annihilation s'accomplirait. *Nous deviendrons des grillons sans amour, sans douleur. Nous n'aurons plus ni lézarde ni serpent. Nous n'aurons plus de cœur. Nous serons transparents, nous serons cuirassés.* Telle est notre aspiration à tous, et cela parce que, comme le sait l'abhumanisme audibertien, dans l'excès d'amour il y a un désir anxieux d'indifférence, plus est grande l'impétuosité du cœur et plus se fait insistante l'envie qu'il ne batte plus, sous-jacement à notre conscience d'être corporel se trouve l'aspiration à la transparence. Finalement, le sous-jacent s'impose, la priorité s'inverse, la force cachée de la contradiction émerge et la force qui était auparavant visible disparaît. Arrivent les grillons, les monstres à tête ovoïde avec des ailerons pointus sur l'épaule. L'homme et la femme se transforment en grillons. Et les bêtes envahissent le monde. Mais il existe encore un espoir de salut, parce que Marialène veut faire l'amour, veut se marier, et c'est la volonté de vivre qui ressuscite Guy-Loup, lequel s'était suicidé un moment auparavant. Le cauchemar se dissipe lorsque Gonfalonni, qui vient d'arriver, décide de faire un geste d'humanité. *Si je vous embrasse, l'humanité recommence.* Mais alors que tout paraît retrouver son cours normal perdu, la frénésie revient. Gonfalonni dit à Marialène : *Aussi longtemps que, pour le désir, s'ouvrira la beauté*

comme une caverne sans amour, le piège craquera sur l'os et nul n'acceptera de mourir. Aussi... Et, saisissant une des petites ailes de grillon laissée sur scène comme preuve, il poursuit la jeune fille, la poignarde, et les grillons accourent de nouveau, et dansent et gambadent.

Une troisième œuvre va traiter du thème des relations sexuelles. Je veux parler de *La logeuse*, où se modernise le mythe de Circé, cette enchanteresse qui transformait les hommes en porcs. Madame Cirqué les respecte sous leur apparence humaine, mais les subjugué pour les anéantir. Les figures du bestiaire ne sont pas produites ici, mais leurs équivalents, de telle façon que le mari, les enfants, les hôtes et tous ceux qui entrent en contact avec elle, après avoir bu son café magique – parce qu'il faut bien que, dans la modernisation, les anciens filtres de la sorcellerie s'embourgeoisent – se sentent de plus en plus attirés par sa grande vitalité, de plus en plus envoûtés, dévorés et anéantis en elle. Car, comme le dit Monsieur Cirqué, *une affection qu'on laisse grandir finit par être une infirmité.*

Le problème n'existerait pas si les relations sexuelles consistaient en deux antagonismes clairs et tranchés, si les genres ne confondaient pas les camps qui leur sont propres, si la femme n'était pas inoculée d'un certain degré de virilité et si, à l'inverse, l'homme n'était pas d'une certaine façon prédisposé à la féminité. Mais il est certain que le principe passif, se rendant attirant, devient actif ; et que le principe actif, en se laissant attirer, devient passif. Le paradoxe, l'éternel paradoxe, se résout ainsi. Et Madame Cirqué, qui ensorcelle tout et rien, cherche en réalité une volonté plus forte que la sienne, qui l'ensorcelle elle. Elle la recherche si fort que l'effet en est contre-productif. *Douze cas de démence, cinq suicides, trois meurtres. Tel est votre palmarès homologué. Vos amis deviennent fous. Vous faites, de vos amis, des assassins. Quiconque vit chez vous risque sa vie.* Tel est le bilan jusqu'à ce qu'un homme nommé Tienne triomphe de cette gageuse. L'apaisement de son sang est à portée de main, mais il se trouve que Tienne est un policier chargé de freiner cette épidémie de meurtres et de folie que Circé engendre, et la volcanique patronne est conduite en prison précisément par celui qui l'avait domptée. La maison recouvre un air de liberté, qui dure peu. Parce que Circé revient et, avec elle, Tienne, soumis pour toujours, vaincu malgré lui, continuant par là l'inversion des fonctions, continuant de faire agir la contradiction humaine. Ainsi le principe viril – comme son nom le laissait présager : *tienne, la tienne*, possédé ou encore mieux possédée – se trouve décliné au féminin pour cause de passivité, de même que Mirtus disait du Calife qu'il avait été *séduite* et justifiait ainsi son trait : *Je vous décline au féminin pour votre lâcheté royale.*

4 L'incarnation

Dans *La fête noire*, il y a un enfant qui dit : *Madame, j'ai bien réfléchi. Il m'est venu de l'inquiétude. Cette eau froide, si bonne, si froide, je me demande si ce n'est pas moi, au fond, que je l'ai fabriquée, à force d'y penser, à force de la désirer. Est-ce que j'avais le droit ? Est-ce qu'on a le droit ? Sans moi, peut-être que jamais l'eau froide n'aurait eu lieu.* Et ailleurs, l'énigme que la bête noire paraît révéler consiste en ceci : *Elle dit que l'imagination domine toutes les natures et que rien n'existe, au fond, que l'inutile immensité.*

Ces citations fondent la méthode audibertienne de l'incarnation, dont le processus pourrait se décliner ainsi : Vitalité intense – Appétences impulsives, logiques pour cette vitalité – Echec nécessaire – Conversion de l'appétence en idée fixe ou, si l'on veut, en désir morbide qui augmente (comme effet de cette vitalité obstinée en lutte contre son propre échec) – Incrémentant progressivement les degrés de sa fixation, l'idée ou le désir rabaisse l'homme et acquiert une existence charnelle, matérielle et concrète – Sa nouvelle identité est indépendante de celui qui l'a forgée, elle agit non seulement séparément de lui mais encore subversivement ; elle est menaçante et destructrice ; à cause de cela, ou pour obtenir cela, elle adopte l'une des figures du bestiaire (dans lequel on observe une certaine prédilection de l'auteur pour l'héraldique et une lointaine relation qui s'établit avec les bestiaires du Moyen Age) - Des relations de la bête en liberté, de son créateur, du milieu et des habitants d'alentour, surgit la trame dramatique.

Le schéma – qui comme tel est relativement vrai – convient comme on l'a vu à *La fête noire* et aux *Naturels du Bordelais*, concerne pour partie *La logeuse* et peut encore s'appliquer à une autre

œuvre : *L'Ampélour*, dans laquelle divers personnages, réunis dans une auberge, attendent et espèrent le retour, qui semble imminent, de l'*ampélour* Napoléon. L'empereur n'arrive pas, mais à sa place vont apparaître successivement un prêtre, un boucher et un aveugle, presque comme un symbole tripartite de l'aigle de la guerre – *Un prêtre, un boucher, un aveugle...L'empereur est au complet...Sur la terre l'éternité vient de fleurir* – et à la fin, un employé des télégraphes annonce que Bonaparte vient de mourir à Sainte Hélène.

Ce qui nous importe maintenant est d'observer comment cet état d'expectation s'enfle aussi en figures du bestiaire. La région est envahie par des oiseaux étranges et hallucinants. Ils ressemblent à ceux qui, dans le temps, étaient sur les drapeaux...et sur le derrière de sa figure dans l'argent des écus et dans l'or des pistoles...Il est évident et clair qu'ils sont comme les aigles napoléoniens. La production de la bête ne se limite pas, ici, à l'obsessif désir charnel. Elle est amplifiée par une autre espèce d'obsession. Le Savant qui intervient dans la pièce nous fournit des explications qui complètent ce que j'ai déjà dit : *Certaines circonstances climatiques, certaines conjonctures, morales, politiques, historiques, peuvent fort bien engendrer des sauterelles rouges ou des bêtes noires comme celle dont nos pères ont connu la caresse ; et Je faisais allusion au quatrième règne de la nature, le règne héraldique, symbolique, qui fait suite à celui des gaz et des vapeurs*. Et cela doit être le sens de ces apparences d'aigles, bien que l'aveugle, qui a été chargé par l'Académie de rétablir la frontière idiomatique entre le pays d'oc et la terre du oui, et qui apparaît en criant *La ratepignate !* - synonyme en langue d'oc de *chauve-souris* – nous dise que les oiseaux qui ont été pris pour des aigles sont en réalité des chauve-souris. Ils le sont, mais seulement dans la mesure où les envies impériales de tous sont, bien qu'ils ne le sachent pas, frustrées, puisque Napoléon est mort, et ainsi les superbes aigles cachent une désolante réalité qui donne le frisson, la chauve-souris présage de mort, dans la nuit lugubre qui s'élève.

Il découle de ce qui est dit qu'Audiberti, comme tous les néo-conventionnels, est principalement subjectiviste et qu'il se situe dans la ligne générale de l'idéalisme. Il pourrait faire sienne la devise de Parménide *Être et penser sont une seule et même chose*, mais à cette formule dont le sens fut éminemment logique, il donnerait des capacités magiques, étant entendu qu'il ne paraît nullement croire à une intelligence pure, mais plutôt à une chaîne de contraintes qui trouvent leur origine dans les instincts vitaux, se résolvent comme pensée et se fixent comme obsessions. C'est-à-dire que son subjectivisme n'est pas tant celui de l'intellect que celui du tempérament. L'imagination serait peut-être, en définitive, le produit de son tempérament, l'énergie qui provient de lui, et d'où elle tire sa supériorité à l'égard de toute nature. Nous devons nous contenter, en dernier lieu, des créations imaginatives, car si nous ne le faisons pas nous trouverons seulement *l'inutile immensité*, cette immensité inutile qu'il conviendrait de confondre avec l'être unique, immuable, éternel, illimité et immobile que la raison présentait à Parménide comme la seule vérité, tout comme les créations de l'imaginaire pourraient être identifiées au monde sensible que le philosophe éléatique considérait comme trompeur et inexistant. Nous dirions qu'Audiberti estime, au moyen de la magie, ce que Parménide dédaignait en fonction de sa logique, et vice-versa. Pour le dire d'une autre manière, le subjectivisme parménidien s'exprimait en abstraction intellectuelle, tandis que celui d'Audiberti s'exprime sensoriellement, dans une incarnation spontanée.

On a beaucoup parlé de l'existence d'un cartésianisme bordelais, mais Audiberti s'en défend. Il ne croit pas aux idées claires et distinctes qui accréditeraient une réalité, et il n'est en aucune façon rationaliste. Au contraire, il prête son assentiment aux idées équivoques, comme si l'équivoque était l'expression même du complexe et du paradoxal. Il donne foi aux émanations créatrices de la passion et du verbe, se désintéressant de toute objectivité. Il détecte les pouvoirs magiques et leur rationalité obscure ; et, selon ce que j'ai dit, quand il conçoit son moi il le conçoit sensualisé. Les monstres audibertiens répugneraient à Descartes.

Mais établissons déjà le sens que prennent, comme méthode esthétique, les incarnations chez Audiberti. Il est clair que la technique suivie est identique à celle de l'expressionnisme quand, pour souligner matériellement une situation dramatique, celui-ci faisait de la décoration ou d'un quelconque motif scénographique une image qui l'exprimât ou la résumât. La suite inépuisable d'opérations arithmétiques entourant et saisissant le personnage – dans *La machine à calculer*, de

Rice – est l'image de la domination annihilatrice que la machine à calculer exerce sur lui. Prenons le comme exemple. La bête noire dévorant le ventre des jeunes filles est aussi l'image du désir ardent de Félicien. La technique, dans les deux cas, est sensualisatrice, elle traduit au plan physique des contenus animistes, elle concrétise l'abstrait. C'est finalement une technique d'imagerie, une idéographie.

Alors maintenant : l'expressionnisme, étant donné un problème dramatique A, installait scénographiquement une image corrélative qui l'indiquait. Cette image était statique – le mur de prison qui remplace le rideau, dans *Les hommes gris*, de Martin Flavin – ou dynamique – la chambre qui s'assombrit progressivement, pour exprimer l'enfermement dont souffre un homme noir dans *Tous les enfants du Bon Dieu ont des ailes*, d' Eugène O'Neill -, mais cela consistait toujours en une chose en soi inanimée, qui restait marginale par rapport au développement de l'intrigue. Ce n'est pas le cas chez Audiberti. Avec lui, la situation dramatique A et son image substitutive A' se fondent et s'engendrent mutuellement ; c'est-à-dire : la somme des choses signifiées est remplacée par un signifiant de type symbolique, qui agit par lui-même et se rend même indépendant d'elle. En plus, cette image symbolique appartient au règne animal et tient également rang de personnage. Elle ne reste donc pas marginale à la trame de la pièce, mais elle la crée.

En conclusion, la méthode d'Audiberti et celle de l'expressionnisme sont deux méthodes de sensualisation, mais celle d'Audiberti est plus audacieuse : elle ne se limite pas à l'image, mais plus complexe elle arrive au symbole. Elle ne dynamise pas l'inanimé, mais se prévaut elle-même d'une nature dynamique. Enfin elle ne concrétise pas, mais elle incarne.

5 L'hyperbole

Chez Audiberti nous est donné par antonomase ce phénomène distinctif d'une bonne partie de la littérature actuelle et que, par opposition à celle qui paraît classique, nous pourrions classer comme romantique : la tendance hyperbolique, manifestée dans le champ du sensible comme déformation, gigantisme et énormité ; sous l'aspect physique, comme désir d'absolu ; pour ce qui touche aux passions, comme frénésie et exacerbation ; sous l'angle temporel, comme urgence ; enfin respectivement à l'espace, comme souffle cosmique. En nous limitant à ce qui, proprement dit, et presque en obéissant au précepte réthorique, peut être appelé hyperbole, on en constate la figure fréquente dans l'oeuvre d'Audiberti. Dans *La fête*, Félicien dit : *Mes maîtresses ! Mes maîtresses ! Mes maîtresses ! Accourez toutes, mes maîtresses ! Accours, peuple innombrable de mes maîtresses, océan parfumé, soyeux et délicat !*, et l'oeuvre, pour ce que l'on en a vu – cette colossale bête noire, cette chasse à courre avec le déploiement stratégique des armées dirigées par celui, Félicien, que par totale disproportion on appelle roi – a une consistance générale hyperbolique, dont le pouvoir délirant se révèle dans ce passage : *J'y gagne l'étoile rouge de Hanovre et bien d'autres étoiles, de quoi nickeler toute ma poitrine et même mon tissu pulmonaire déplié, repassé et étendu pour la circonstance*. D'autre part, l'éclosion érotique multitudinaire des *Naturels du Bordelais*, la déviation épique du désir, la condition même de ces habitants, est clairement hyperbolique. Et une nouvelle oeuvre, *Les femmes du Boeuf*, vient confirmer ce caractère, rendant évidentes les racines rabelaisiennes qui sont présentes chez Audiberti.

Cette petite pièce nous immerge dans une affaire de vitalité débordante, ressemblant à toutes celles qui ont été mises en drame par l'auteur. Mais ici la vitalité est offensive, elle est désorbitée avec insolence. Ce qui sort de son orbite, en effet, c'est la colossale effervescence sanguine du boucher qu'on appelle Boeuf et à qui, par contrepoint et tempérance, Dieu a donné un fils, qui est la délicatesse personnifiée, bucolique par vocation, ami des étoiles et des champs, séducteur de fées. Une telle dissemblance est un problème pour le père : *Délicat comme il est, s'il vient près de moi, je vais le foutre par terre, rien que d'exister. Et si je n'existe pas, si je me retiens d'exister...je fermente, j'éclate*. L'hyperbole est évidente. Mais, en plus, on peut la toucher avec les mains, dans la nature énorme du Boeuf, capable y compris de faire des victimes de par son simple voisinage : *Sa mère est morte. Elle est morte de le voir si gros, elle si petite. Il prenait de l'âge et du poids, et elle, la*

pauvrette ! Avec ses bandeaux plats, ses yeux bleus, son fichu de quatre sous, il fallait qu'elle recule et qu'elle s'arrache la tête pour le voir tout entier, et plus il enflait, plus elle fondait. Et il y a un numéro, pour les trente femmes qui habitent la maison du boucher et dont il peut avoir besoin – pas sexuellement, comme on pourrait malicieusement le supposer – pour leur imposer son grognement viril. Et il a une odeur, celui du boucher : *Ca sent le sang. Ca sent aussi la peau, la jolie peau des demoiselles et des dames... Le bois brûlé... Le pain qu'on met à cuire... Le fenouil... L'eau de Cologne... La grosse cuisine. La pourriture.*

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'insister. Cependant je veux noter la constance de deux facteurs qui confirment des aspects antérieurement étudiés. D'un côté, une nouvelle sensualisation du contenu dramatique – ce tempérament – qui ici ne se fait ni bête, ni aigle, ni insecte, mais odeur, cette odeur de sang qui envahit toute la maison du Boeuf et qui ne part pas, parce qu'elle n'émane pas seulement de sa boucherie – un commerce symptomatique en lui-même –, mais aussi de son exultante humanité. D'autre part, toutes les femmes à qui le père donne nourriture et abri vont, une à une, se donner au fils. Avec ce récit, Audiberti démontre humoristiquement la naïveté, la bonhomie des natures fiévreusement sensuelles, et comment les idéalistes rêveurs, parfois, abritent une fureur charnelle plus vive, bien qu'ils la cachent sous la peau toute blanche d'un berger et dans les solitudes de l'églogue, mystifiant les femmes avec lesquelles ils s'isolent en vêtements de fée. Mais entre ces deux pôles, le dramaturge indique l'impossibilité d'être satisfait, dans la nature à l'état sauvage ; une fois de plus, comme dans *La fête*, la manière dont les attractions sexuelles se produisent, depuis le faible au fort, entre signes contraires ; et finalement l'échec du désir.

6 Conclusions

La dramaturgie audibertienne est une continuelle transformation de la vitalité se séduisant elle-même. Son objectif est constitué par la phénoménologie de cette vitalité, tout ce qui peut émaner d'elle - existant ou fictif, vrai ou sophistiqué, réel ou irréel, utile ou inutile -, c'est-à-dire : le fait humain en soi, indépendant de toute limitation éthique. *Tout est vie et tout est vrai*, affirme l'auteur, et il a raison puisqu'il juge sous l'angle des expériences et au-delà des valeurs. En cela pourtant il se montre en consonance avec une réaction typique de l'après-guerre : la surestimation de la vie à l'aide de la vie elle-même, ce qui suppose de nouveaux objets de foi se substituant à ceux qui sont brisés ou qui ont perdu tout crédit. Ce qui signifie également, au fond, l'obsession de la mort.

La nature ne trahit jamais et celui qui se livre à elle, comme Audiberti, atteint sinon à des normes morales, du moins à des images de pureté. Ce qui sépare radicalement notre auteur de Sartre, bien que tous deux personnifient la même réaction, le même déséquilibre anxieux, une seule parole qui est l'inexistence, réside précisément en ceci qu' Audiberti, dans son attitude poétique, s'immerge dans les instincts de la vitalité, place sa foi en la spontanéité de la nature, alors que Sartre, dans sa posture philosophique, s'en remet au cerveau. Les instincts naturels se cherchent une religion ; au lieu que le cerveau empêche toute spontanéité. De là qu' Audiberti rêve ses créatures paradisiaques, qu'il aspire aux époques robustes de l'histoire, qu'il aime le sens traditionnel de la famille et du mariage chez Mirtus, la candeur tellement humaine du Boeuf, la pruderie d'Alarica ou celle de la Hobereaute. S'il accepte le mal c'est parce qu'il l'aperçoit, même s'il le suppose complément nécessaire du bien ; et dans son pessimisme fataliste – il résume ainsi le sens de son œuvre : *On ne peut trouver la paix de l'âme que quand le mal est consommé* – lui-même confesse une nostalgie. Un regret, de quoi ? A l'évidence : de ce qui est préservé. Ses sentiments purs se révèlent de cette manière et, comme chez le Camus de la Méditerranée, se revêtent d'une sorte d'hellénisme pour lequel la beauté physique communique intimement avec l'air libre et les plages dorées, où la légèreté des corps est inaltérée, et loué l'épanchement du sang. Qui ne voit pas en cela la mystérieuse immatérialité de la sève, qui confond incarnation et matérialisme, est aveugle.

Audiberti, comme on le voit, a manqué d'une réalité stable sur laquelle s'appuyer, et s'est fait un support de toutes les excitations vitales – l'instrument de la vitalité en tant que puissance se déployant dans l'imagination, capable de suppléer à l'inutile immensité objective ; il a manqué de tables de la loi en quoi il aurait pu croire, et place sa contrainte éthique dans toute une gamme de

puretés ; manquant d'une religion, il décharge sa soif religieuse dans la nature. Mais existe-t-il dans sa pensée d'aujourd'hui la possibilité d'une métaphysique ?

Pour répondre à cette question, il convient de rappeler les références au Christ présentes dans ses pièces *Opéra parlé* et *Le cavalier seul*. Dans la première, le piège tendu à l'Eglise par les puissances païennes – marier La Hobereaute à celui qu'elle n'aime pas, pour qu'ainsi la bénédiction ecclésiastique devienne mensongère et que ce sacrement unisse une triste farce d'amour – est rendu invalide par une seule phrase du Prieur : *L'homme pressent et la femme consent. L'Eglise se borne à constater leur volonté. Nous ne sommes pas ici dans le ciel*. Audiberti semble comprendre que ce n'est pas le sacrement qui se dégrade, mais ceux qui le reçoivent sans vérité ; que ce n'est pas l'Eglise qui noue ces liens sales, mais l'homme et la femme qui cachent leur malpropreté. C'est donc La Hobereaute qui est la plus coupable d'impureté, et le Baron Massacre également. Car en définitive celui-ci amène La Hobereaute à l'autel pour son désir, par concupiscence, et c'est sa façon de l'aimer, tandis qu'elle se laisse emmener en pleine conscience d'être sans amour et remplie de haine. Cependant, acceptant l'idée qu'elle ne puisse résister à la mission qu'on lui impose, on conclura en la considérant comme une victime innocente de ces pouvoirs vengeurs qui, souhaitant frapper d'impureté le Dieu qui les a vaincus, versent l'impureté sur leur propre front. Le problème dramatique est en réalité – de manière similaire à celui des *Nibelungen* – le crépuscule des dieux et l'instauration d'une nouvelle divinité souffrante et amoureuse. Mais quand le Prieur déclare : *Le dieu chrétien n'est Dieu que pour avoir souffert depuis que le fils accepta la mort*, La Hobereaute voit le Fils, le Christ, en Lotvy, qui finit par mourir d'aimer, et elle le dit clairement, nous laissant les intentions de l'auteur obscures, même si toutes les données paraissent indiquer que dans le Christ il voit une aspiration vitale de l'homme ou, si l'on veut, un désir de pureté humaine créant un nouveau mythe à l'image et à la ressemblance de son tragique destin. Comme si toute pureté comprenait qu'elle est la victime propitiatoire d'intérêts hostiles, qui ne consentiront pas à son amour et l'assassineront ; et, qu'à le comprendre, elle se mythifierait en une figure, un miroir, le Christ.

Le troisième acte du *Cavalier seul*, qui confronte Mirtus, le croisé, à un être inquiétant appelé l'Homme, à la barbe rousse et couronné d'épines – *il ressemble au Christ de la figuration traditionnelle* – ne permet pas non plus de formuler autre chose que des conjectures sur son véritable sens. L'Homme habite un édifice où l'on suppose que se trouve le Saint Sépulcre – bien que cette supposition ne soit pas vraiment fondée – ; il y est emprisonné pour avoir *trafiqué dans le poisson sec* – le miracle de la multiplication des poissons ? –, parmi d'autres délits ; il se nomme lui-même *le fils de la matière chaste, l'époux d'une gloire trop vaste, moi, Dieu*, et ses geoliers le croient fou ; il devine les aventures et les mésaventures du chevalier Mirtus et prononce des mots étranges et déconcertants ; on va lui infliger le martyre du pal – matière de la croix et figure du blason – ; il souffre, crie, ressent de la pitié pour les hommes. Est-ce vraiment le Christ ? Si c'est lui, ses paroles sont recueillies d'une autre bouche car elles répètent les postulats de l'abhumanisme audibertien : *Tout pique. Tout mord. Tout fait mal. Mais que le mal se double du mot qui le désigne, qu'à la morsure du mal s'ajoute la pensée du mal, c'est trop. C'est beaucoup trop. Le péché, le remords, tout ce supplice supplémentaire que vous fabriquez, dans votre folie, avec mes paroles, je m'en lave les mains*. Est-ce, en réalité, l'homme pour lequel son semblable jamais ne se sacrifie, la victime avec le destin de laquelle personne n'échange le sien ? Il est certain que Mirtus, croisé à Jérusalem, libérateur présumé du Sépulcre, emmené par ses propres paroles glorieuses et éloquentes, force aveugle, ignorance qui doute et doute qui ignore, quand l'occasion se présente de remplacer l'Homme à son supplice et ainsi de le libérer, il ne veut pas mourir, il n'échange pas et ne s'offre pas à l'autel. *Je suis venu dans cette Palestine où le tombeau n'existe pas. Déjà, chez mes parents, déjà je n'y croyais guère, au bataclan évangélique. Mais l'unique, l'immense, le fatal, l'inhumain, lorsque vous en parlez, j'entends la vérité. Brusquement. Brusquement je comprends. Rien n'avait eu lieu. C'est dans cet endroit, c'est en ce moment que la Passion s'accomplit. Comprenez-moi. Je doutais de mon église parce que je l'avais vue, elle, avant de le voir, lui... Maintenant je sais que c'est véritable... D'un seul coup, tout me remonte... La Pentecôte... La Chandeleur... La fête des Rameaux... Tout est en train de se passer... Pas tout à fait comme on nous*

l'a conté, mais peu s'en manque. Il ne faut pas aller jusqu'au bout. Ne nourrissons pas d'une chair hurlante le rêve de l'Eglise chrétienne. Laissons dans les bréviaires pourrir ce rêve noir.

Que signifient ces paroles ? Audiberti donne à la Passion une constante validité, une actualité permanente, un sens vivant. Mais n'est-il pas peut-être en train de nier la Passion en tant que fait historique, arrivé en un temps et en un lieu précis ? Le sépulcre n'existe pas, nous a-t-on dit. Et auparavant, à Byzance, on nous a affirmé que la Croix fut seulement une invention de l'impératrice Hélène. La Passion, nous dit Mirtus, est seulement le songe noir de l'Eglise. L'hétérodoxie est évidente.

Mais il reste le mythe, avec toute sa charge symbolique, et dans cette projection, la figure et les actes du Christ ont droit à tout le respect d'Audiberti. *Tout ce que Dieu veut, c'est un verre d'eau. Dieu le veut ! C'est rentrer chez lui qu'il veut. C'est se coucher. C'est qu'on le délivre du mal.* On pourrait dire que, dans la conception audibertienne, le Christ représente la fatigue qu'éprouve l'homme devant ce mal nécessaire, son désir de fuir les mots qui compliquent toute naturalité, son envie de réintégrer ce ventre de la nature où l'on peut vivre selon ses impulsions spontanées, sa soif d'un liquide simple et commun, de l'acte pur et animal, du libre cours de la sève. Le mythe est très beau, mais sans orientation métaphysique. Le Christ y a été réduit à une image. Comme réalité inépuisable, soit il n'a jamais existé – ce qui est faux – soit il est parti en abandonnant les hommes – et qu'on puisse ainsi le ressentir est aussi un symptôme de notre époque -, *Nous nous sommes consultés, le vieux, le pigeon et moi. Nous nous sommes dit : « Ca ne peut pas durer. Ce n'est pas possible. Il faut prendre une décision. » Cette décision, nous l'avons prise. Nous partons. Unique dans sa trinité, le maître éternel s'en va. Je m'en vais. Je vous abandonne... Vous avez vos membres. Vous avez vos femmes. Vous avez votre chair et votre génie. Je vous livre au hasard des forces naturelles.*

Toute l'oeuvre d'Audiberti commence à partir de cette absence désolante, quand l'homme a été livré au hasard des forces naturelles. *L'humanité - lit-on dans Le retour du divin – attend le divin. Il revient... Il ne revient pas... Et c'est leur drame. Et c'est leur jeu.* Tel est le drame d'Audiberti. Et c'est dans ce drame que survient l'esthétique, parce que, faute de croire en une divinité, le dramaturge semble s'être demandé : Y-a-t-il quelque chose d'objectif qui soit digne de crédit ?

Après avoir répondu négativement à cette question, Audiberti se retourne en renversant sa foi vers ces dons qu'il pressent forts et siens : la vitalité et la langue, auxquelles il donne une force d'incarnation, la possibilité de s'extravertir et de peupler le monde à son image et à sa ressemblance, à l'image et à la ressemblance de l'homme. De cette extraversion il s'ensuit qu'il rejoint deux modalités créatrices actuelles : le surréalisme et l'expressionnisme – le premier ayant délié le langage de la réalité objective pour lui concéder un dynamisme créateur de mondes nouveaux, le deuxième ayant donné une concrétisation physique à tous les contenus de l'animisme -, ce qui nous amène à conclure que ces deux courants créateurs ont une même racine ou, au moins, une même impulsion, puisqu'il est égal que ce soit la langue, la vitalité ou l'esprit qui s'incarne du moment que, au final, tout revient à concéder à l'image une identité et parfois une vie propres. Et comme toute extériorisation, tout passage de l'abstrait au concret ou de l'immatériel au physique suppose un acte, implique une action, on peut en déduire – du fait que la majorité des anti-conventionnels usent de méthodes incarnantes – que l'une des tendances principales du théâtre d'avant-garde est d'atteindre à la sémantique exacte du théâtre dramatique, pareil à l'action pour être vu, ne se contentant pas de dialoguer autour d'un problème mais lui donnant une présence – c'est-à-dire la capacité d'être représenté -, et d'autre part, ne pas trahir pour cela la primauté nécessaire du verbe, mais donner à celui-ci une consistance physique, présente et active. D' un point de vue esthétique, l'orientation majeure des non-conventionnels consiste à unifier indissolublement l'action et le verbe.

L'humanité attend le divin. Il revient. Il ne revient pas... Et c'est leur drame. Et c'est leur jeu. Tel est le jeu d'Audiberti, le fond de tristesse d'où provient son humour, l'étain précieux qui soude son être à Rabelais et Musset, le besoin soudain qu'il ressent de rire de sa propre poésie – ressentir poétiquement, n'est-ce pas rêver du divin, n'est-ce pas revendiquer l'ombre fertilisante de Dieu sur la terre ? -, de mettre à ses héros des chaînes corporelles idéales, de faire endosser à la magie un résultat monstrueux, de briser l'étoile des druides à l'aide de l'estomac de Ubu, d'aider à scinder en

deux le paradoxe. Toute son œuvre, entre le drame et le jeu – la divinité revient et ne revient pas – pourrait se résumer en un blason au fronton duquel s'affronteraient ses bêtes héraldiques : la bête noire - le désir centrifuge -, les monstrueux grillons – ou l'ultime frénésie qui cherche le repos dans le néant et l'insensibilité -, les aigles – ou la nécessité de l'action, cette urgence de mélanger le temps des verbes qui fournit le thème du *Ouallou*, pièce dans laquelle chaque personnage passe de directeur de la police à délinquant à un rythme de plus en plus fébrile -, et les chauve-souris – ou la mort lente, les pouvoirs mystérieux, le battement d'ailes du sortilège, la puissance maléfique de la nuit.

(Traduit de l'espagnol par Laurent Ponty)