

Le retour au baroque chez Audiberti

Jean-Marie Auzias



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/402>

DOI : 10.4000/baroque.402

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1973

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Jean-Marie Auzias, « Le retour au baroque chez Audiberti », *Baroque* [En ligne], 6 | 1973, mis en ligne le 15 mars 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/402> ; DOI : 10.4000/baroque.402

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

Le retour au baroque chez Audiberti

Jean-Marie Auzias

- 1 S'il est une forme de l'art qui vit de sa propre négation c'est bien le baroque. La marque de la présence baroque, c'est en quelque sorte son état d'in-définition. Le baroque théâtral n'est pas un état circonstancié comme pour une école, ou une génération parnassien, symboliste par exemple. C'est dans la permanence de certaines formes sitôt évanouies que se décèlent une esthétique ou un tempérament baroque. Loin d'être la conformité académique à un modèle dessiné, fût-ce dans le ciel antérieur des univers à naître, le baroque audibertien est un jaillissement de l'éphémère, feu d'artifice que sur les soirs radieux du spectacle, le monde vivant tire pour sa propre joie.
- 2 Le baroque audibertien n'est rien de formel. Il possède non le formalisme, mais la formalité, non la formulation mais la formule, l'identité ne s'y révèle pas, mais le moule changeant se contredisant soi-même dans la (re)production illusoire. Ce qui domine en ce théâtre c'est le ballet funèbre et la chanson double, unique en sa source, d'Eros-Thanatos. Le désir est l'âme du monde audibertien. La mort est l'essence de ce désir, mais riante en son triomphe comme une catastrophe précédée d'un merveilleux printemps (cf. *Quoat-Quoat*).
- 3 Au-dessus du théâtre audibertien plane l'esprit du temps - d'un temps qui n'a plus le temps (cf. *Cavalier seul*. « moi je suis le temps. Qui veut avoir le temps ? »).
- 4 Quand on enlève l'avoir il reste l'être. Le théâtre audibertien est toujours celui du dernier quart d'heure. *L'Ampélour* raconte l'histoire d'un retour *sans retour*, celui d'un Napoléon légendaire qui, tel le Jésus des Bretons, aurait choisi la *région* pour revenir. Ainsi chantait Botrel :
Si Jésus revenait au monde...
...Jésus bien sûr viendrait au monde, chez nous.
Ce chez nous est un ailleurs aussitôt évanoui que né. L'espace dramatique est toujours en l'œuvre audibertien la contre-marque d'un espace réel - et la vie y est un songe ainsi que dans le théâtre baroque de la grande époque, celle de Calderón, des Élizabéthains ou du premier Corneille.
- 5 Tout ce qui occupe un espace baigne dans une étendue imaginaire. Au cœur de ce monde rêvé, les hommes qui *n'ont* pas le temps *sont* le temps, c'est-à-dire ce qui se dévore soi-

même dans un effort pour exister. Personnages irréels mais non abstraits. La chair promise à la mort n'est pas pour autant illusoire. Il lui reste à *incarner* ce moment qui la sépare de l'anéantissement. C'est vivre, et ce que fait Alarica même si le mal, à travers l'histoire, court, inversant l'innocence et provoquant la maturation. Le temps du fruit n'est pas encore son absence. Alarica est ce fruit que les critiques n'ont pas su voir, car ils la prenaient pour une essence giralducienne – Silvia Montfort n'est pas un contre-sens dans l'interprétation audibertienne. Il faut être femme en son épanouissement pour incarner une héroïne audibertienne, mais promise, toujours, à quelle prochaine absence. Ainsi dans la *Fête noire* Catherine Rouvel, victime offerte au cannibalisme de l'impuissance vertueuse.

- 6 Les lieux scéniques sont ceux d'une histoire mais qui n'a pas *eu lieu*... Les temps sont ceux d'une terre immémoriale. D'où le rôle joué dans ce théâtre par la donnée gratuite et anecdotique. Tout ce faste de mort et ces menaces, ce ne sont là que des suppositions, même si le fait divers venait entériner cet invraisemblable. La rencontre entre pays baltes et français qu'imagine le rococo audibertien n'est qu'une de ces frontières de l'histoire, une de ces décorations apparemment fortuites qui auraient pu devenir le centre du décor avec un de ces *si* grâce auxquels l'art baroque en son époque maniériste aurait mis Paris en bouteille.
- 7 Vraisemblance des temps et des lieux qui est la structure illusoire du théâtre, mais en suractivant, par le moyen de vérités solides, ce temps, cette minute rêvée, cette récapitulation d'une vie, avant que s'abatte l'épée meurtrière. Le temps du théâtre audibertien est toujours la *hora de verdad*. Les personnages butés et fougueux y sont victimes d'une volonté rusée qui toutes ficelles de théâtre, toutes machineries mobilisées, les incite à foncer contre l'épée qui les transpercera. Ils ne voient pas l'au-delà des choses où est brandi l'instrument de mort. Ils ne veulent pas le voir, car cet au-delà est délivrance. Leur anéantissement ne leur offre rien, mais il se suffit déjà largement. Le monde, apparences par la mort dévoilées, révèle sa vérité en révélant son inexistence.
- 8 On associe traditionnellement l'esthétique baroque à la contre-réforme - Espagne, Italie - ou au triomphalisme catholique - comme en Pologne ou en Autriche. Il est évident qu'avec Audiberti le contenu historique de ce triomphalisme n'est plus le même. C'est un des points par lequel le baroque théâtral d'Audiberti diffère profondément de celui de Paul Claudel. Si celui-ci introduit un jésuite martyr dans *le Soulier de Satin* ce n'est pas pour rien. De même que la structure très espagnole de son drame a un sens, le baroque claudélien est bien la résurgence d'un autre âge, celui d'un catholicisme impérialiste. Rien de tel chez Audiberti qui est plus proche du drame élizabéthain que de l'auto-da-fé. Le triomphalisme Audibertien n'en existe pas moins. Tout d'abord en ce triomphe de la mort que nous avons évoqué et qui – mises à part les pièces purement farcesques comme *l'Effet Glapion*, ou *le Ouallou* parcourt toute la dramaturgie d'Audiberti, comme à contre-courant, remontant vers la source de tous nos maux qui est l'union de l'amour et de la mort.
- 9 On suit le drame audibertien de la même façon que le regard se perd dans la trouée céleste d'un plafond baroque ou d'une lanterne d'église. La lumière triomphant des lumières s'engouffre autour d'une présence colorée, Christ en majesté ou Vierge en assomption. À la fin de chaque drame audibertien le personnage est en une véritable assomption, puisqu'il s'assume toujours dans le sens de la verticalité ce qui nous ramène à l'extraordinaire folie de verticalité qui prend le baroque autrichien après la grande peste quand à Vienne et partout ailleurs s'élèvent ces colonnes où la pierre défie littéralement

la pesanteur, aspirée en quelque sorte par le triomphe d'une grâce d'en *haut*. Prenons un exemple : *les femmes du bœuf*.

- 10 Le bœuf, c'est le boucher Lafède, *la feda*, en occitan, c'est la brebis. Tout est dans ce nom profond, caché, qui suggère à la fois douceur, tonsure, immolation, et aussi « brebis du Seigneur », ouaille donc, vertu niaise, mais parfois encore acceptable et porteuse d'un anticonformisme, puisqu'aussi bien de notre temps la vertu n'est guère un moyen d'être dans le vent.
- 11 Identification du personnage à ses victimes, unité de ce qui tue avec ce qu'il tue, du pouvoir et de l'impuissance du sacrificateur et de l'hostie, du haut et du bas, de ce qui pèse et de ce qui s'envole. « Dans la maison du boucher, il y a du sang. » Premiers mots de la pièce : « [...] toute la boutique, toute la maison ne sentent que le sang ». Et il y a un peuple de femmes. «
Sang rouge.
Contre ce rouge, le blanc. Première allusion.
- 12 Dans la pièce : nous avons un Pape Léon XIII... « un Pape est toujours blanc ». Toute la pièce est dans la *lutte* du rouge et du blanc : « le sang chez un boucher, c'est la nature. C'est la loi », dit Mme Gontran en présentant le bœuf. Où l'on remarque que « nature » signifie « nécessité » : nous passons à ce Bœuf qui est un boucher pétant de chair, 140 kilos et qui est, voilà toute l'histoire, plus fragile qu'une fleur. Cet homme qui domine le département et qui tient sous son pouvoir vingt-huit femmes sans compter les mortes, il ne ferait pas de mal à une mouche d (« des fois je crie... »), car en réalité il n'a que faire de sa force : « je suis plein de jeunesse et tout seul : parfois je pleure ».
- 13 Pour tout dire, ce bœuf n'est pas un ogre, ni un victorieux. Au contraire, son fils « délicat... tout pâle » sera le vrai tombeur de femmes. Le Bœuf voit en lui « un puceau sans défense, une fille sans moustache ». mais Mme Gontran qui a de bons yeux le détrompe : « il est le compagnon des pierres, elles lui donnent de la force... ».
- 14 Le jeune pastourel en effet trouve assez de poésie pour fréquenter – le fada – une fée qui l'approche par la montagne. Nouveau contraste entre le père et le fils. Le père seul avec sa trentaine de femmes, le fils qui se tape une à une toutes ces dames qui ne font qu'une fée, changeante et jolie. Le père qui règne et le fils qui profite. Courbe et contre-courbe inversant dramatiquement le beau profil d'un caractère bien planté dans sa classique géométrie, et la flèche tirée d'une main juste, l'action décrit elle-même la courbe et la contre-courbe, le berger succède en un acte à son père, qui s'en va sous les étoiles, marchand forain pour attendre la mort ; trouée triomphale de la fuite vers ce centre d'où se découvre toute signification.
- 15 La solution dramatique est donc toujours dans une fuite lumineuse semblable aux sommets baroques de fresques. Jamais la satiété, toujours le désir se haussant au-dessus de lui-même, parce que toute la dramaturgie baigne dans un élément essentiel au baroque, le changement. Dès *l'Empire et la Trappe* le poète s'installe dans ce perpétuel mouvement :
Car tout change excepté cela même qui change
Le grec l'a dit. Et moi je guette dans la nuit
Le roc où la vipère écumeuse s'effrange
Et que peut-être Dieu ne comble que de lui.
- 16 Au théâtre, cette construction toujours déconstruite est encore plus humaine d'être incarnée dans des inquiets ; souffrir devient dès lors le moteur de la vie et de l'écriture. L'écriture théâtrale d'Audiberti est, elle aussi, le témoin et l'acteur permanent de la dé-

structuration du *personnage* ? Ni héros ni anti-héros, celui-ci échappe à l'esthétique classique comme à l'esthétique brechtienne. Ni proche, ni distancié, il connaît peu à peu sa distance intérieure. Ainsi s'éloigne-t-il de toute tranquillité, le repos étant la catégorie antidramatique par excellence. Ainsi dans *les naturels du Bordelais*, l'avocat confiera-t-il à Guy Loup : « La tranquillité ne propose que fadaïse et monotonie ».

- 17 C'est dans cette pièce que la dimension verticale s'impose encore par la présence des Grillons « danseurs aériens assemblage inhumain » et aussi par la superposition au-delà des gestes accomplis d'une volonté d'écrivain, celle de Pierre Gonfaloni.
- 18 Écrivains, artistes, dansent justement par leur écriture ce ballet aérien qui, tel Alain Ghodde ou Molière dans *Les jardins et les fleuves*, transforme tout et enchante tout. Le modèle de l'écrivain, c'est le baroque enchanteur Tasso, dont le nom et l'œuvre hantent l'univers audibertien.
- 19 *Les jardins et les fleuves*, ce sont bien pour notre auteur les jardins enchantés d'Armide. Audiberti a traduit sous le titre *Les flèches d'Armide* une bonne partie de la *Gerusalemme Liberata*.
- 20 Notons que dans la préoccupation poétique, l'événement se noue sur un resourcement typiquement baroque. C'est cela qui explique la présence nombreuse dans l'œuvre de héros conçus comme libérateurs à la fois terrestres et supraterrrestres, Jeanne d'Arc, Napoléon, Catherine II, Jacques Cœur. Ces héros sont l'accompagnement triomphal des victoires d'un monde, chrétien, bourgeois, occidental, oriental, latin-slave marchand dont la cohésion de toutes parts minée se refait par une fuite en avant, et comme une croisière toujours à refaire; toujours à défaire. Temps où le temps se noue sur ce qui le dénoue, instant de suprême instabilité bien conforme au génie méditerranéen. Jeandé, cet autre Audiberti, dit à sa fille – épouse Armène, cette chimère faite de deux moitiés Armande Béjart, femme de Molière et Armide « femme » de Renaud l'enchanté¹
- [...] fameux génie méditerranéen disait-il à Armène... Rien, rien ne se limite à sa forme, comment dirai-je officielle, à son visage théorique... l'eau par exemple.
- 21 L'eau est bien signe des jardins enchantés, cascades romaines, architectures fluides qui sont l'âme même de l'éternité baroque. L'eau, signe d'enchantement parce que étant ce qui coule, elle est ce qui change, étant ce qui change, elle est signe de modification. Elle épouse l'âme enchantée (par Arm-ide/ène) de Jeandé. Elle entoure dans les jardins la grande absence du théâtre à peine une fois entrevue, lorsque dans *Le mal court*, Alarica bondit nue, « l'amoureuse nudité » (cf. *Les flèches d'Armide*, page 7).
- 22 L'exaspération permanente du désir à travers tout le théâtre audibertien est encore un instrument de ce retournement vers l'absence en quoi se reconnaît la marque dramaturgique de l'auteur antibois. Toutes les femmes y sont enchanteresses et se réjouissent dans la métamorphose – trahison ou avènement – de leur soupirant. Tel Mirtus face à Nérébis et à cet autre avatar de Nérébis – Armide, la belle Fatima, dans le *Cavalier seul*, ces chevaliers éperdus d'impossible seront toujours sous le charme circéen de quelque naturelle du lieu, qui dans le jeu de la création est en réalité jaillie d'une culture rêvée par l'auteur. « L'histoire se fait et se disperse, songerie », dit-il face à la *Gerusalemme liberata*. L'histoire : « la vida es sueno... » dit l'espagnol. Nous voici dans le Gross Welt Theater qui, cher à Hoffmansthal est le signe même et la clé du baroque au théâtre.
- 23 Ainsi sur le théâtre à travers la médiation d'un poème historique cent fois revu, cent fois relu, puis traduit, plane l'esprit du baroque.

- 24 Après l'esprit des formes, les formes de l'esprit sont elles aussi assurément, et à la lettre, baroques.
- 25 L'exaspération du désir (cf. *La fête noire*) suscite des rêves; quand ces rêves prennent des formes, elles tendent à vivre par elles-mêmes, magie circéenne, présence inquiétante derrière nos désirs, d'une tendance pour chaque forme, à devenir autonome. Quand l'obsession d'une chevelure poursuit Audiberti, il en fait toute une femme mais à moitié fée. Des cheveux lancinants de Leonor Fini, Audiberti crée ainsi la *Hobereaute* qui sort à la fois des marécages d'un désir rongeur et des clairs songes obscurs de La-Motte Fouqué (cf. *Undine*).
- « Chio non so s'e'l ver miri, o sogno od ombra ».
- 26 Dans cet onirisme total, toute forme apparue devient indépendante.
- « Il fiume gorgogliante frattanto udio »
...
E quinci alquanto d'un crin biondo uscio
E quinci di donzella un volto sorse
E quinci il petto e le mammelle de la
Sua forma insin dove vergogna cela ».
- 27 Il traduit ainsi cette version de la *Naissance de Vénus* de Botticelli dont le maniérisme hante l'esthétique féminine dans son théâtre :
- « Alors il entendit gargouiller le fleuve »
...
D'où se montre un peu de crin blond et d'où sort, puis, le visage d'une fille, et puis le buste, les mamelles, et, de là la belle forme, les mains sur la vergogne.
- 28 Le mécanisme de ces apparitions de formes successives se retrouve toujours dans la présence théâtrale des femmes audibertiennes ; femmes montrées, elles sont habillées pour susciter un désir qui les détaille, à la manière de l'Aphrodite primordiale ainsi magiquement évoquée dans une longue rêverie érotique.
- 29 Mais le mécanisme de l'apparition suscite un mécanisme d'invocation, d'évocation qui est celui du langage traduit, par lequel entre les eaux mères de l'onirisme se reproduisent de multiples glissements de sens, par des emprunts à la fois à l'italien et au provençal. La place de puis, ici, n'en fait pas seulement une résonance de l'italien *poi*, mais cette place est naturelle au provençal qui dit, se souvenant derrière le faux français d'une langue maternelle encore inscrite en lui, « un peu ça va mais le trop, puis, c'est puis, trop, puis ». Façons de dire populaires qui se retrouvent distillées, décantées aussi en Audibertin. Il faut le dire fortement. Audiberti, par son langage souterrain est la voix du baroque provençal traduite en français. La traduction produit en lui un surlangage, car chaque processus y est amplifié dans l'effet de rebondissement qui provient de ce dédoublement de l'occitan en français.
- 30 C'est ici à notre avis l'origine authentique de la redondance dans le langage audibertien. Il va de soi que la critique, française cartésienne comme il sied à Paris, s'y est généralement trompée et a foncé comme un seul homme sur la plus française, la moins occitane des pièces de notre écrivain, *Le mal court*. Il va de soi que toujours malherbienne et vaugelée, la critique n'a même pas entrevu le baroque de cette pièce classique qui est faite pour un petit décor à la Sans-souci de Potsdam. C'est qu'elle n'est pas, notre critique, préparée à ces brusques arrêts, ces freinages sur place, ces départs dans un sens contraire, ces sortes de pétrifications, ces passages soudains à la dimension verticale, ces ascensions ou ces chutes par lesquels se transforment, s'immobilisent en quelque définitif envol les

héros audibertiens. La logique des personnages déconcerte l'esprit étroit du français cultivé qui ne voit qu'incohérence là où, bien au contraire, triomphe la cohésion baroque d'une architecture en perpétuelle fuite. Loin d'être conforme à ce qu'il est au début de la pièce, tel un personnage racinien, le héros du théâtre audibertien, à travers de pseudo-suspens et des retournements devient un autre pour être lui-même. Même transformation dans les situations. Le « spectateur » d'une abbaye baroque, Melk par exemple, n'est pas invité à s'arrêter pour immobiliser son regard et sa vie en ce suprême point d'où tout pour lui, s'éclaire. Il doit errer dans cette façade-promenade, longer murs et colonnes et de toutes parts chercher ce point où nul regard ne se décide au repos, mais où l'attend un autre regard qui, à travers la gloire rayonnante l'invite à pénétrer le dehors des choses et des êtres. Ainsi le personnage sorti de sa peau, incroyable jusqu'à parfois devenir vulgaire, invite le participant à trouver plus haut, et dehors, la solution d'un théâtre à l'intérieur comme à l'extérieur de cette machine à faire voir. Le spectacle comporte ainsi un ailleurs qui est sa vérité, tel le tombeau, vide de présence, plein d'une absence plus réelle, qu'à Jérusalem rencontre Mirtus dans le Cavalier seul.

- 31 Comme l'œuvre du Bernin, comme tous ces rayons, ces miroirs et ces flèches qui envahissent amoureusement le monde baroque (cf. la flèche qui vise sainte Thérèse en un lieu de son corps non équivoque dans le groupe sculpté du Bernin), un esprit hante, comme la grâce au dix-septième siècle, l'univers changeant du théâtre audibertien. C'est une transposition laïque de l'augustinisme - sans jansénisme toutefois. Si l'essentiel d'Augustin est dans cette extrême intimité avec soi-même et dans cette familiarité avec l'au-delà de soi-même (*interior intimo meo superior supremo-meo*) c'est aussi l'essentiel du théâtre audibertien. Il ne faut pas identifier ici mécaniquement à l'augustinisme le contenu de l'œuvre, mais la structure de cet ailleurs, cet art aussi de centrer et de concentrer dans un ailleurs qui est l'essence de la dramaturgie audibertienne. Dedans c'est dehors, le dehors c'est le dedans, leçon moderne anti-« cartésienne », encore que je ne sois pas si sûr que Descartes soit si extérieur au monde baroque.
- 32 Audiberti sûrement par son langage et par ses personnages, par son espace et par ses histoires qui sont du temps cristallisé, fait revivre dans son théâtre l'univers baroque, celui du grand théâtre du monde.

NOTES

1. Cf. *Les Jardins et les fleuves*, page 278.

AUTEUR

JEAN-MARIE AUZIAS

Lyon