

ANALYSE STRUCTURALE DE  
LA SPATIALITÉ DANS L'OEUVRE  
THÉÂTRALE DE JACQUES AUDIBERTI

By

BRUNA MARTINUZZI

B.A., The University of British Columbia, 1981

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF  
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF  
MASTER OF ARTS

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
Department of French  
The University of British Columbia

We accept this thesis as conforming  
to the required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

April 1984

© Bruna Martinuzzi, 1984

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the head of my department or by his or her representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of

French

The University of British Columbia  
1956 Main Mall  
Vancouver, Canada  
V6T 1Y3

Date

April 19, 1984

## RÉSUMÉ

Le but de la présente thèse sera d'analyser la spatialité dans l'oeuvre théâtrale de Jacques Audiberti. On a rarement souligné l'importance du fonctionnement de l'espace dans le théâtre d'Audiberti. Pourtant, dès sa première pièce, *L'Ampélour*, l'auteur accorde une grande importance non seulement aux décors, mais aussi aux objets, aux sons, aux odeurs, aux couleurs, bref à tous les signes de la spatialité. L'analyse suivra, en grande partie, les étapes préconisées par Anne Ubersfeld dans ses ouvrages intitulés *Lire le théâtre* et *L'École du spectateur*.

L'objet-signé occupera une place centrale dans notre thèse et sera analysé dans tous ses détails. On verra que l'objet dans le théâtre d'Audiberti est souvent polysémique: sa matière, sa couleur, sa forme, son âge, etc. sont des signes connotatifs. On analysera donc non seulement les objets-signes qui apparaissent dans une fonction spatiale d'objet décoratif et emblématique, mais aussi ceux qui apparaissent dans des métaphores, la métaphore étant une figure fondamentale qui mène à un travail de l'espace.

Notre enquête envisagera aussi les traits sémantisés des espaces en oppositions binaires, par exemple, vertical/horizontal, haut/bas, grand/petit, fragile/solide. Il existe des éléments spatiaux qui sont destinés à être représentés concrètement sur la scène, et d'autres qui se rapportent seulement à un hors-scène imaginaire. On

examinera ces deux couches qui, pour nous, constitueront l'espace global du texte. Cette distinction s'applique également aux objets dont on analysera ceux qui figurent sur la scène ainsi que ceux dotés d'un simple statut scriptural.

Les autres éléments étudiés ici incluent les sons, les odeurs, les jeux de lumière, les nombres, les fleurs, la nature, les parties du corps humain, les animaux, les cadres géographiques et l'espace vide. En outre, on tentera d'établir si il y a un rapport entre l'évolution des sentiments des personnages et leur déplacement d'un lieu à l'autre, et on examinera les liens existant entre le décor et la psychologie des personnages.

Ce qui émerge finalement de cette analyse de l'espace est que le fonctionnement de la spatialité dans le théâtre d'Audiberti est étroitement lié aux thèmes des pièces dont le principal est le dualisme du bien et du mal. Dans l'univers satanique d'Audiberti, le bien, quand il existe, est toujours confronté avec le mal qui triomphe. Cette lutte interminable entre le bien et le mal constitue l'épine dorsale de l'oeuvre théâtrale d'Audiberti.

## TABLE OF CONTENTS

Résumé .....	ii
Acknowledgement .....	v
Introduction .....	1
<i>La Fête noire</i> .....	5
<i>Quoat-Quoat</i> .....	18
<i>Le Mal court</i> .....	34
<i>Les Femmes du boeuf</i> .....	45
<i>Sa Peau</i> .....	50
<i>La Pucelle</i> .....	53
<i>Opéra parlé</i> .....	59
<i>La Logeuse</i> .....	64
<i>Les Patients</i> .....	69
<i>L'Armoire classique, Un Bel Enfant, Bâton et ruban</i>	78
<i>La Brigitte</i> .....	83
Conclusion .....	90
Bibliographie .....	97

### ACKNOWLEDGEMENT

I would like to express my gratitude to Dr. Claude Bouygues, associate professor of French, The University of British Columbia, for his guidance and valuable help in the preparation of this thesis.

I am also grateful to Dr. Gordon McGregor, assistant professor of French, The University of British Columbia, for his assistance and for introducing me to Jacques Audiberti.

## INTRODUCTION

L'espace est, pour le sémioticien, le domaine de recherche fondamental à partir duquel le théâtre peut être analysé: à la limite, tout au théâtre pourrait être lu et compris à partir du fonctionnement de l'espace comme "lieu" (concret et géométrique) des signes scéniques.

ANNE UBERSFELD  
*L'École du spectateur*

Le but de la présente thèse sera d'analyser la spatialité dans l'oeuvre théâtrale de Jacques Audiberti. On a rarement souligné l'importance du fonctionnement de l'espace dans le théâtre d'Audiberti. Pourtant, dès sa première pièce, *L'Ampélour*, l'auteur témoigne d'un grand intérêt, non seulement pour les décors, mais aussi pour les objets, les sons, les odeurs, les couleurs, bref tous les signes de la spatialité. Parmi les vingt-huit pièces de l'auteur, nous avons choisi celles qui suscitent notre intérêt du point de vue spatial. Nous ferons une analyse exhaustive de l'espace dans certaines pièces, tandis que dans d'autres, moins intéressantes dans une perspective spatiale, nous nous contenterons de faire ressortir les éléments qui servent à illustrer certains aspects de la spatialité.

L'étude approfondie de l'espace dans les pièces d'Audiberti ne peut se faire si les divers éléments sont mis hors du contexte global de chaque pièce. Pour cette raison, nous avons choisi d'analyser chaque pièce

séparément en suivant l'ordre chronologique de la publication. L'analyse suivra en grande partie les étapes préconisées par Anne Ubersfeld dans ses ouvrages intitulés *Lire le théâtre* et *L'École du spectateur*.

L'objet-signe occupera une place centrale dans notre thèse et sera analysé dans tous ses détails. Comme le dit Ubersfeld, l'objet scénique est polysémique: matière, couleur, fabrication, âge de l'objet etc. sont des sèmes pertinents. Nous analyserons donc non seulement les objets-signes qui apparaissent dans une fonction spatiale d'objet décoratif et emblématique, mais aussi ceux qui apparaissent dans des métaphores, la métaphore étant une figure fondamentale qui mène à un travail de l'espace.<sup>1</sup> En fait, le style d'Audiberti est fortement marqué par l'emploi de la métaphore. Nous verrons également que le talent d'Audiberti ne s'arrête pas à un petit nombre d'objets; il utilise avec égale facilité des objets qui relèvent de divers domaines, tels que la science-fiction ou la mythologie.

Comme l'a souligné Ubersfeld, "le fonctionnement de l'espace est toujours sémantisé, d'une façon plus ou moins complexe." (p. 189). Notre enquête envisagera donc les traits sémantisés des espaces en oppositions binaires,

<sup>1</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris: Les Éditions Sociales, 1978), p. 161. Les références à Ubersfeld renverront désormais à cet ouvrage. La page seule sera indiquée, intégrée au texte.

par exemple, vertical/horizontal, haut/bas, grand/petit, fragile/solide. Il existe des éléments spatiaux qui sont destinés à être représentés concrètement sur la scène, et d'autres qui se rapportent seulement à un hors-scène imaginaire. Nous examinerons ces deux couches qui, pour nous, constitueront l'espace global du texte. Cette distinction s'applique également aux objets dont nous analyserons ceux qui figurent sur la scène ainsi que ceux dotés d'un simple statut scriptural.

Les autres éléments étudiés ici incluent les sons, les odeurs, les jeux de lumière, les nombres, les fleurs, la nature, les parties du corps humain, les animaux, les cadres géographiques et l'espace vide. En outre, nous tenterons d'établir si il y a un rapport entre l'évolution des sentiments des personnages et leur déplacement d'un lieu à l'autre, et nous examinerons les liens existant entre le décor et la psychologie des personnages.

Il sera démontré enfin qu'il existe un rapport très étroit entre les éléments de l'espace et les thèmes des pièces. Par le fonctionnement de l'espace, Audiberti brosse un tableau sombre et infernal de son monde. Le sentiment de la cruauté de l'homme imprègne toutes ses pièces. Dans sa dernière oeuvre, le roman-journal *Dimanche m'attend* (1965), Audiberti dit même: "En fait, l'entière substance de mon écriture regorge de souffrance,

d'horreur et de pitié.<sup>2</sup> L'auteur nous plonge donc dans un univers d'horreur dantesque où règnent le mensonge, l'injustice, le mal, la souffrance et la mort. Un univers somme toute assez voisin de celui de Baudelaire, l'un des poètes favoris de notre auteur :

La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,  
 Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût;  
 L'homme, tyran, goulu, paillard, dur et cupide,  
 Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égout;

Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote;  
 La fête qu'assaisonne et parfume le sang;  
 Le poison du pouvoir énervant le despote,  
 Et le peuple amoureux du fouet abrutissant.

*Le Voyage  
 Les fleurs du mal*

<sup>2</sup> Jacques Audiberti, *Dimanche m'attend* (Paris: Les Éditions Gallimard, 1965), p. 116.

LA FÊTE NOIRE

L'action de *La Fête noire* (1945), se déroule dans trois décors différents. Nous sommes dans la province du Languedoc, à l'époque Louis XV. Le décor du premier acte présente un spectacle de la nature qui est plutôt cinématographique que théâtral. L'élément dominant de ce décor montagneux est un rocher gris et trapu, long et contourné. Le soleil, des arbres et des cigales complètent ce tableau pastoral. Mais ce spectacle apparemment calme et paisible revêtira bientôt un aspect sinistre, reflet du chaos qui déferlera bientôt sur la scène. Le rocher prend l'apparence d'une sorte d'animal: il a de l'herbe entre "les pattes," nous dit l'auteur, il "regarde" quelque part pour voir venir l'enchanteur qui lui donnera du sucre. L'intrigue tourne autour d'un animal féroce et dévorateur, "la bête du Gévaudan"<sup>1</sup> qui éventre et égorge les jeunes paysannes de cette belle province. Le rocher semble être sur la scène la manifestation "concrète" de ce monstre que le spectateur ne verra pas.

Il est à remarquer que le rocher est de silex, pierre à connotations négatives puisqu'elle servait à produire les armes anciennes, telles que les premiers fusils et

<sup>1</sup> Entre 1765 et 1787, on a cru qu'une mystérieuse bête féroce (la bête du Gévaudan) existait dans la région de Gévaudan. D'après la légende, la bête était responsable de la disparition d'une cinquantaine de personnes.

les lames des couteaux de sacrifice. En outre, dans la mythologie mexicaine, sur laquelle Audiberti était bien informé comme nous le verrons dans *Quoat-Quoat*, le silex est associé au froid, à la nuit et à la mort, symboles négatifs qui reflètent bien les connotations sinistres attachées au rocher dans ce tableau.

Le docteur Félicien, expert en tous les aspects concernant la bête "mangeresse et fornicatrice," organise la chasse à l'animal qui terrorise les habitants de la province. "La bête noire," dit Monseigneur Morvallon, "elle est un peu chacun de nous" (p. 59). De ce commentaire se dégage nettement la pensée d'Audiberti: la bête noire n'est autre que la violence, la méchanceté, l'injustice et la cruauté qui résident en chaque homme. Ce qui fait ressortir l'esprit du mal en chaque homme est le refoulement, la frustration. Ainsi, le docteur Félicien est rejeté par toutes les femmes qu'il rencontre parce que, nous dit l'auteur dans la Revue *Paru*, (1949), il a en lui "une telle humanité . . . il n'est pas assez nature . . . [pour] se faire aimer par les femmes. Mais à force d'être ainsi rejeté, ses humeurs rentrent et ressortent sous la forme d'un monstre, d'une bête!"<sup>2</sup>

Félicien ne peut plus supporter sa solitude, sa frustration: "Combien de temps encore me laisserai-je déchirer par cette racaille au coeur nul?" (p 18),

<sup>2</sup> Cité par Michel Giroud, *Audiberti* (Paris: Les Éditions Universitaires, 1967), p. 89.

se demande-il. Mathilde, une des jeunes paysannes, le provoque en éveillant son désir, mais refuse de se donner à lui. Félicien l'égorge lorsqu'elle passe derrière le sinistre rocher, lieu significatif dans ce contexte. L'équivalence Félicien/monstre et par extension, Félicien/rocher siliceux, est renforcée par l'observation de Mathilde: "Vous êtes brillant comme le silex" (p. 27), dit-elle à Félicien.

Les montagnes et le rocher du premier tableau expriment la stabilité, l'immutabilité et l'indestructibilité de la Réalité Suprême. Comme toile de fond, ils contrastent donc avec le chaos et l'atmosphère de tromperie qui finira par regner. Les paysans terrorisés et obsédés par la bête avancent toutes sortes de descriptions de cette bête inexistante. Elle est tantôt rouge, tantôt noire, elle a des griffes en fer, un museau de cheval, des écailles au cou, elle emprunte l'apparence du végétal, et ainsi de suite. Madame Pallustre résume bien la situation lorsqu'elle hurle: ". . .[T]out, par ici, empeste le mensonge et le mal" (p. 75). Il n'y a donc que les montagnes et le rocher pour constituer la réalité. Comme le dit Lou Desterrat vers la fin de la pièce: "La pierre, on a beau dire, c'est solide, c'est franc" (p. 80). Audiberti a toujours été fasciné par les pierres auxquelles il fera souvent allusion dans ses nombreuses pièces.

Les montagnes et le rocher, avec les arbres, représentent le cosmos entier. L'arbre et la montagne sont fréquemment la représentation de l'Axis mundi, le pilier cosmique, qui unit le ciel à la terre, et qui a donc une voie ascendante et une voie descendante. L'homme aspire à cette voie ascendante, à la transcendance - il désire s'élever vers les hautes sphères, vers l'état édénique, mais la méchanceté, la cruauté, le mal dans son monde le clouent perpétuellement au sol. On se rend compte qu'il y a dans la pièce un jeu continué entre le mouvement vers le haut et l'écrasement au sol. Ceci fait écho aux deux postulations de Baudelaire, à l'univers dualiste où l'homme se voit attirer à la fois vers Dieu et vers Satan.

"La caractéristique de l'espace théâtral," nous dit Ubersfeld, "est d'être horizontal, la verticalité est donc par rapport à l'horizontalité un trait marqué."<sup>3</sup> *La Fête noire* nous en fournit un bon exemple. Au début de la pièce, Audiberti précise que Mathilde regarde Félicien "comme si elle était en bas et lui en haut" (p. 14). La verticalité ici annonce le fait que Félicien montera très haut dans l'estime de ces pauvres paysans ignorants. Mais c'est à autre chose qu'aspire Félicien. Il dit à Mathilde qu'il

<sup>3</sup> Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur, Lire le théâtre 2* (Paris: Les Éditions Sociales, 1981) p. 89.

n'y a qu'une seule force qui compte "en ce bas monde," elle fait trembler "là-bas les diables dans les cachettes" (p. 14). Cette force c'est la vigueur sexuelle, "le jaillissement" qui manquent à Félicien et qui l'obsède. "Le souffle me passe vite," dit-il, "je n'ai plus vingt ans" (p. 24). Audiberti nous dessine un portrait de l'homme intellectuel, opposé à l'homme de nature, l'homme corporel. Ne pouvant se faire aimer par les femmes à cause de son intellectualité, de son humanité, Félicien se dégrade au point de supplier Mathilde et de lui offrir de l'argent afin qu'elle lui "prête" sa bouche: "Je ne demande rien à ta personnalité, à ta conscience," dit-il, "j'ai l'habitude de me contenter de peu" (p. 25). Audiberti souligne la dégradation de Félicien en exigeant qu'il se montre "gueule vers le sol" après avoir tué Mathilde (p.34). Il y a donc un mouvement continuels vers le bas, vers le sol, bref vers la déchéance. Il est significatif aussi que le premier acte se termine avec l'image d'Alice qui "tombe à plat ventre, la bouche dans les herbes, et ses pieds qui battent l'air sauvagement" (p.40).

Ce jeu entre le haut et le bas continue au deuxième acte où tout le décor tend à la verticalité. Les montagnes qu'on y retrouve, par exemple, jouent un rôle important dans cette alternance vertical/horizontal. Rapprochées du ciel, les montagnes représentent la voie ascendante, le chemin vers le ciel, mais elles sont aussi la limite de

l'ascension de l'homme, et symbolisent ainsi la situation de Félicien qui, malgré son succès, ne trouvera pas le bonheur. Même la Sainte Vierge subit un abaissement dans *La Fête noire!* "L'autre nuit elle a découché," dit l'ermite, ". . . elle n'y voyait rien perdue dans le mystère de l'ombre de la terre. C'était même risible! Vous l'auriez vue pour remonter sur son piédestal . . . toute tremblante qu'elle était, ne pas arriver à le faire" (p. 44).

Par contre, l'archevêque maintient son écrasante supériorité sur tous ceux qui l'entourent. Il entre en scène, spécifie Audiberti "comme une montagne" (p. 63). L'auteur tient à ce que l'archevêque soit "gigantesque, majestueux." Il le veut "vertical et superbe," pénétrant dans la sacristie, suivi par sa bande tandis que des enfants traversent le plateau avec des bouquets "raides et verticaux" (p. 63). Ces nombreux signes de la verticalité connotent ici la domination spirituelle et morale qu'exerce l'Eglise sur le peuple, et montre l'ironie de l'auteur.

Venons-en à présent à l'analyse de la Nature qui dans cette pièce revêt des traits hostiles: elle joue en effet le rôle de complice muet, et semble se réjouir de la souffrance de l'homme. Le soleil, par exemple, se met à rire "à grandes rides rouges" lorsque Félicien disparaît derrière le rocher; et lorsque la scène retentit des cris

de Mathilde, il "cligne les yeux et pour un instant, se rapetisse . . ." (p. 32). En outre, quand Lou Desterrat découvre la victime derrière le rocher, les arbres "se font des signes d'intelligence" (p. 33), et regagnent l'immobilité dès qu'ils entendent la voix des hommes. Ce passage porte l'empreinte reconnaissable d'Alfred de Vigny: "La nature se rit des souffrances humaines,"<sup>4</sup> avait dit le poète.

Une lecture attentive donne vite l'impression que le soleil symbolise Dieu ou le Christ. Dans la tradition biblique, le soleil est la représentation de Dieu, source de lumière et d'amour, et le Christ est le soleil de la vertu. Mais dans cet univers de cruauté, Dieu n'est qu'un témoin passif qui se réjouit de la douleur de l'homme. Monseigneur Morvallon, représentant de l'Eglise, donc de Dieu, est lui aussi un témoin muet du mal: Félicien fait abattre une chèvre qu'il fait passer pour la bête sauvage aux yeux des paysans. Madame Pallustre et Alice s'aperçoivent de la tromperie et cette dernière demande à Monseigneur Morvallon d'agir, mais lui s'esquive en lui disant que "Dieu pourvoira à tout." Il est persuadé que la bête est morte et devient ainsi complice des crimes de Félicien qui se trouve transformé en une sorte de héros. Félicien se met à vendre des dents de chienne et de vache qu'il fait passer pour les dents de la bête tandis que Monseigneur

<sup>4</sup> Alfred de Vigny, *La Maison du berger*.

Morvellon devient son acolyte dans ce commerce lucratif. Toutefois, ce dernier craint que Félicien n'entre en concurrence avec lui et ne le prive de son pouvoir. Comme le dit Bellement, valet de Monseigneur Morvellon:

Monseigneur n'aimerait pas que vous soyez amené à dilater jusqu'à l'établissement d'une religion qui concurrençât fâcheusement la véritable. . . (p. 86).

Nous avons montré que la Nature dans le premier acte agit en témoin muet du mal. Mais la nature est aussi participante au mal, à la souffrance de l'homme. C'est là la signification du bref épisode du petit garçon au deuxième acte. Le garçonnet vient de Lassable où "l'air qu'on respire a le goût du mal au coeur, [où] tout est chaud, tout est sale" (p. 65). La chaleur insupportable transforme cette ville maritime en un enfer terrestre où l'on glisse partout sur des tomates cuites, sur des sauterelles mortes et où "le sel de la mer vous met sur les lèvres une croûte qu'il faut un couteau pour l'enlever" (p. 65). Mais ce n'est pas tout; le vent qui souffle sans cesse "est épais, à cause du crottin sec et, aussi ces poils de fruits de platane qui vous rentrent dans les yeux" (p. 65). L'enfant pleure rien qu'à y penser. Il ne peut même pas boire de l'eau, car elle est chaude "comme une tisane." A la cruauté de la nature se joint, comme au premier acte, celle de l'homme. Ainsi, l'enfant

raconte que chaque fois que son père le gifle, il aplatit un moustique sur sa joue. Notons en passant que le thème de l'hostilité de la Nature se retrouve dans d'autres pièces d'Audiberti. Dans *Altanima* (1956), par exemple, Eléonora s'exclame: "Même les arbres ont changé de visage. Tout est menaçant. J'ai peur, ..." (p. 251).

Il nous reste à examiner le décor du troisième acte, le cabinet du docteur Félicien, "cabinet d'histoire naturelle dans le goût du siècle des lumières." L'intérieur riche et luxueux reflète le succès matériel de notre héros. Tous les objets qu'on y trouve ont une valeur symbolique. Par exemple, l'auteur nous dit que du plafond pend un lézard encyclopédique. Or, dans la tradition chrétienne, le lézard est le symbole de Satan, donc du mal. Mais le lézard, qu'aux temps anciens on croyait sans langue, est aussi le symbole du silence, signe important dans cette pièce où l'Eglise et même la Nature, comme on l'a vu, sont les complices silencieux du mal contre l'homme. En fait, tout le monde, à l'exception d'Alice et de Madame Pallustre, choisit de se taire et de tourner le dos à la réalité. Par exemple, quand les villageois de Sauveterre crient que la bête (que tous les paysans croient morte) vient d'égorger une fille sur la place d'église juste au pied de la croix, (lieu parlant), Lou Desterrat et tous les indigènes s'immobilisent et se taisent. Ils écoutent, "les pouces sur les yeux," geste qui reflète leur refus de "voir" le

mensonge flagrant et leur acceptation passive des explications ridicules: "Faites-leur savoir qu'il doit s'agir d'un cas de grippe" (p. 76), dit Félicien en présence de Monseigneur Morvallon qui reste silencieux.

Dans le cabinet de Félicien se trouve aussi une effigie du roi. La présence du roi, symbole d'autorité, est un autre signe de complicité; tous les représentants du pouvoir ou de la souveraineté se liguent donc pour duper la population paysanne. Les autres éléments du décor qui ont une valeur symbolique sont les oiseaux naturalisés ainsi que les gigantesques papillons juchés sur les armoires des herbiers. Les oiseaux, comme les papillons, représentent les âmes des morts, signe important dans cette pièce. En outre, selon la tradition mythique, les oiseaux accompagnent le héros dans sa quête et lui donnent des conseils lorsqu'il tue le dragon. Cette image marque un contraste ironique avec le rôle de Félicien, le héros qui lui aussi est censé tuer la bête sauvage dévoratrice des jeunes filles.

Il faut signaler aussi qu'Audiberti explicite que les papillons figurent au mur "comme si ils fussent, chacun, le portrait de Mesmer" (p. 77). Rappelons que Franz Anton Mesmer, médecin allemand, affirma d'avoir découvert le magnétisme animal, fluide qui, prétendait-il, pouvait guérir toutes les maladies. Par sa doctrine, Mesmer jouit d'une grande renommée, tout comme Félicien qui réussit à éblouir,

à "hypnotiser," pour ainsi dire, non seulement ceux qui l'entourent, mais les souverains dans chaque capitale et les universités les plus glorieuses où sont lues ses études sur la bête noire.

"N'oublions pas," nous dit Audiberti, "de parler du squelette humain" qui se trouve parmi ce décor singulier et dont le symbolisme est bien évident. Il faut centrer le regard aussi sur le télescope, objet à valeur symbolique: le télescope est un instrument destiné à rapprocher les objets éloignés, en particulier les étoiles, mais ce rapprochement n'est, bien entendu, qu'une illusion optique; de même, Félicien, couvert de gloire, est toujours bien loin d'atteindre ce qui lui est plus cher. C'est peut-être là la signification ironique des étoiles pourpres de Hanovre qu'il continue à recevoir en hommage à sa gloire. L'étoile de Hanovre n'est qu'une friandise qu'il mordille et jette dans le coffret. "Un firmament s'accumule dans cette boîte," dit-il significativement, mais l'étoile n'étant qu'une friandise, est aussi un objet illusoire, de même que l'oeuvre sublime de Félicien, "l'honneur du genre humain" (p. 79), n'est qu'une duperie basée sur l'illusion et la tromperie. Félicien possède tout: des bâtiments, des dortoirs pour les visiteurs, des réfectoires, un grand salon, des appartements des invités, un atelier d'emballage et un endroit pour les vaches qui fournissent les dents supposées de la bête. Il a aussi

deux valets d'écurie, quatre vétérinaires, trois cuisiniers; il a donc tout, sauf la femme. Chaque fois qu'il ouvre un cadeau qu'il reçoit, c'est elle qu'il recherche. Ainsi, au troisième acte, la connotation sexuelle est bien évidente lorsqu'il défait un paquet (symbole de la clôture, donc de la matrice), avec un couteau (symbole phallique): "trancher les ficelles" dit-il, "fouiller la bourre . . . toucher le fond" (p. 78).

Dans cette pièce, Audiberti consacre plusieurs passages à une discussion sur la différence entre Paris et les villages du Languedoc. Une analyse de ces passages révèle que l'auteur considère que les promiscuités et le mal existent aussi bien dans la grande ville que dans les villages. Alice prétend que les jeunes filles du village sont chastes: "Nous, femelle de ces villages, nous ne connaissons l'homme que passé l'église" (p. 13). Mais c'est Mathilde qui dévoilera la vérité: "Tout était si régulier, si juste," dit-elle à Félicien, "si simple avant que vous surgissiez. On s'épousait de toutes les façons" (p. 29). Quand à Paris, l'auteur nous dit: "Paris appartient aux femmes . . . leur piétinement corrupteur fait trembler les tours des églises" (p. 26). Notons aussi que Félicien est tout autant rejeté par les femmes du village que par celles de Paris. Passer de Paris au village ne soulage pas donc son aliénation, ce vide né de l'angoisse métaphysique.

Avant de terminer, il convient de signaler aussi que

cette pièce fournit un exemple intéressant du rapport entre l'espace des comédiens et l'espace du spectateur. La frontière entre ces deux espaces est franchie plusieurs fois, par la voie visuelle, auditive, tactile et olfactive. Au début de la pièce, une voix provient de la salle même établissant ainsi un rapport immédiat entre les spectateurs et les comédiens. Plus tard, lorsque la supposée bête frappe sur le sol, la terre tremble jusque sous le fauteuil des spectateurs et des feuilles vertes volent dans la salle, tandis que des fumées emplissent le théâtre et une cantique se fait entendre. Le spectateur est donc agressé par l'espace et devient physiquement intégré à cet espace. Audiberti reste fidèle ici aux étapes préconisées par Antonin Artaud, qu'il admirait. Enfin, Madame Pallustre adresse directement la parole aux spectateurs lorsqu'elle dénonce le mensonge et le mal qui existent partout. En s'adressant directement aux spectateurs, elle établit une équivalence entre le monde réel et celui des spectateurs. Comme l'a dit Audiberti même, dans

*Entretiens avec G. Charbonnier:*

. . . je n'ai jamais eu l'impression de montrer aux spectateurs autre chose que les spectateurs, que ces mêmes spectateurs tels qu'ils se comporteraient dans la situation que je propose, des hommes et des femmes semblables aux hommes et aux femmes de la réalité vivante qui seraient brusquement mis en contact de problèmes étrangers à résoudre.

<sup>5</sup> G. Charbonnier, *Entretiens avec G. Charbonnier: Jacques Audiberti* (Paris: Les Éditions Gallimard, 1965), p. 89.

QUOAT-QUOAT

"Je n'ai jamais traité qu'un seul sujet," dit Audiberti, "le conflit entre le bien et le mal, entre l'âme et la chair - je tourne toujours autour du même problème insoluble, de la même obsession: l'incarnation."<sup>1</sup> L'auteur voit donc son monde comme un lieu où s'affrontent les deux principes opposés du bien et du mal, vision clairement manichéenne selon laquelle on ne peut nier le mal puisqu'il existe en soi et de temps immémorial. Cette doctrine est évidente dans les pièces d'Audiberti qui traitent toutes du mal non seulement sur le plan de la synchronicité mais aussi sur celui de la diachronicité, e.g. au IX<sup>e</sup> s. dans *L'Opéra parlé*, au XI<sup>e</sup> s. dans *Le Cavalier seul*, au XV<sup>e</sup> s. dans *Altanima* et dans *La Pucelle*, au XVIII<sup>e</sup> s. dans *Le Mal court* et dans *La Fête noire* et au XIX<sup>e</sup> s. dans *Quoat-Quoat*. Comme le dit l'écrivain dans son roman *Infanticide préconisé*, "[l]a vie est pleine de sang. Le sang coule de siècle en siècle entre les races."<sup>2</sup>

La philosophie manichéenne d'Audiberti n'est peut-être nulle part mieux évidente que dans sa troisième pièce, *Quoat-Quoat* (1946), dont le texte presque entier et surtout

<sup>1</sup> Claude Sarraute, "Jacques Audiberti," *Le Monde*, 31 Mars 1969, p. 20.

<sup>2</sup> Jacques Audiberti, *Infanticide préconisé* (Paris: Les Éditions Gallimard, 1959), p. 96.

certains éléments de l'espace, s'organisent en un réseau d'oppositions binaires: bien/mal, vie/mort, liberté/oppression, esprit/corps, ordre/chaos. La structure bipolaire de l'oeuvre est du reste nettement annoncée dès les premiers mots prononcés par le héros: "N'entrez pas! . . . Entrez!" (p. 13), dit en effet Amédée, jeune archéologue chargé par le gouvernement français, à titre d'agent secret, de récupérer le trésor de Maximilien, ancien empereur du Mexique.

Toute l'action se déroule dans la cabine d'un paquebot qu'on examinera en détail. En premier lieu, il convient de noter qu'Audiberti se soucie de maintenir un décor référentiel: ainsi, l'action a lieu dans un décor luxueux qui évoque l'esprit matérialiste caractéristique de la bourgeoisie du Second Empire, début du grand capitalisme industriel. "Boiseries blondes," explicite l'auteur, détail important qui signale l'éloignement des nuances "chaudes" du bois brun et le passage à ce que J. Baudrillard nomme les "tonalités froides," évocatrices des choses artificielles.<sup>3</sup>

Nous sommes donc dans une cabine "Second Empire," "cabine pimpante," où la "géométrie . . . les boiseries exactes . . . les courbes calculées au millimètre" sont l'image même de la netteté et de l'ordre bourgeois, en

<sup>3</sup> J. Baudrillard, *Le Système des objets* (Paris: Les Éditions Gallimard, 1968), p. 53.

contraste violent avec le bouleversement épouvantable qui suivra lorsque Amédée, issu d'une bonne famille bourgeoise, apprendra que le règlement du navire prescrit l'arrachement des ongles et la condamnation à mort des agents secrets qui courtisent les femmes. Par un caprice de la fatalité, Amédée rencontre sur le navire Clarisse, fille du Capitaine et autrefois amoureuse du jeune homme, avec laquelle il renoue des liens amoureux, ce qui amènera le Capitaine à le condamner à mort. La passion intransigeante que le Capitaine porte à l'obéissance des règlements est révélée par son refus obstiné de "pardonner" Amédée. Au fur et à mesure qu'Amédée implore la clémence du Capitaine, la cabine prend peu à peu un aspect claustrophobique qui reflète la sensation d'étouffement qu'éprouve Amédée devant la contrainte exercée sur lui par les règlements et par l'absurdité du système: "Je me disais que ç'aurait été intéressant de s'évader de ce navire, de ce système," dit-il. Dans cette atmosphère étouffante et macabre, la netteté et le luxe apparents de la cabine, bref, l'illusion de l'harmonie s'oppose d'une façon frappante à la douleur et à l'angoisse d'Amédée.

Il est intéressant de mentionner en passant que l'idée de la pièce est venue à Audiberti lors d'une visite chez un dentiste. Le cabinet dentaire, dit Audiberti, "était tapissé de bois, de bois lisse . . . blond . . . et ce

bois . . . m'a suggéré une cabine de navire."<sup>4</sup> Or, ce qui est intéressant dans ce contexte c'est que pour Audiberti, les dentistes représentent l'une des sources de la souffrance de l'homme: "La grande, l'abstraite, la terrible peine," dit l'auteur dans son roman *Talent*, "que je porte en moi de tous ceux qui se trouvèrent, qui se trouvent soumis à la torture par les policiers et par les dentistes."<sup>5</sup> L'équivalence cabine dentaire/cabine de navire est donc suggestive dans ce contexte!

Le thème de l'ordre est illustré chez le Capitaine par son souci constant du temps. Ainsi, nous apprenons par les didascalies qu'un des premiers gestes du capitaine est de tirer sa montre; il informe Amédée que la fusillade a toujours lieu ponctuellement à 4 heures du matin, et lorsque Amédée se révolte contre sa condamnation, le Capitaine s'exclame: "Nous avons déjà perdu cinq bonnes minutes" (p. 70). Mais l'exemple le plus significatif est fourni par l'histoire que le Capitaine raconte à Amédée à propos d'un jeune matelot qui, ayant volé la montre du Capitaine, fut cruellement puni par ce dernier. Tout ceci confirme que la montre du Capitaine est donc un objet-signe qui sert à illustrer les thèmes sous-jacents de la contrainte de l'ordre, du système, d'une

<sup>4</sup> Charbonnier, p. 91

<sup>5</sup> Jacques Audiberti, *Talent* (Fribourg: Paris Egloff, 1947), p. 106.

part, d'autre part, à symboliser le temps dévorant et destructeur, donc la mort. On songe à Baudelaire: "l'ennemi vigilant et funeste, l'obscur ennemi qui nous ronge le coeur" (*Le Voyage*), "qui mange la vie" (*L'ennemi*), et on n'est pas surpris qu'Audiberti nomme son matelot Baudelaire.

L'allusion à Baudelaire est d'ailleurs transparente tout au long de la pièce qui se situe exactement à l'époque du poète et qui traite des thèmes du voyage, de l'évasion, de la poésie de la mer, de la double postulation du bien et du mal, de l'amour spiritualisé et de l'amour érotique, thèmes typiquement baudelairiens. Chez Audiberti, dans *Quoat-Quoat* en particulier, ces thèmes, on va le voir, mènent à un travail de l'espace: le thème du voyage est étroitement lié à l'élément central de l'espace, le navire sur lequel se déroule l'action et qui sert à illustrer la dualité vie/mort; il représente le voyage dans l'océan de la vie d'une part, d'autre part, il évoque la traversée du fleuve de l'Enfer, les eaux noires de la mort, thème dominant dans la pièce. Ainsi, ce premier voyage d'Amédée en quête d'aventure et d'exploration aboutira en même temps à sa mort. Une lecture plus approfondie de la pièce donne vite l'impression qu'Audiberti établit un parallèle avec *Le Voyage* de Baudelaire. Comme Baudelaire, Amédée comprend qu'il n'y a qu'une solution pour échapper à la misère humaine, à la sensation d'étouffement et à la

condition étroitement limitée de l'homme: la mort. Il refuse donc d'être "libéré" par le Capitaine lorsque Madame Batrillant lui révèle que c'est elle le véritable agent secret, et qu'Amédée n'est qu'un "homme de paille." Comme Baudelaire qui espère trouver une nouvelle vie dans l'au-delà, Amédée veut "passer sur un autre navire, dans un autre univers, [s]'en aller de l'univers de Dieu . . ." (p. 67), donnant du même coup de façon évidente la tonalité bipolaire vie/mort qui éclaire l'existence à bord du navire.

La mer, espace hors-scène évoqué plusieurs fois dans la pièce, est elle aussi à la fois l'image de la vie et de la mort puisqu'elle est le lieu d'où tout provient et où tout retourne. Elle est l'océan de la vie que le jeune homme doit traverser, vie dominée par la souffrance et les malheurs; de même, la mer [d]ans quelques sens qu'on la prenne, . . . n'est que souffrances, famine, torture et démangeaison" (p. 45). N'oublions pas que dans la Bible la mer symbolise fréquemment l'hostilité de Dieu à l'égard de l'homme, symbole très suggestif dans ce contexte. On ajoute encore que la mer symbolise le chaos, le flottement et l'hésitation qui peuvent avoir une issue heureuse ou malheureuse.<sup>6</sup> Comme le dit le Capitaine, "la mer . . . ne cesse de s'ouvrir et de se fermer comme

<sup>6</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982), p. 623.

une fleur" (p. 23). Excédé donc par la vie "cette cabine à hélices, dans cette forteresse de Dieu," Amédée rejette la vie et la mer, "cette brute excrémentielle" (p. 73). Audiberti consacre en fait 19 lignes à une malédiction de la mer qui se termine par l'exclamation d'Amédée: "Elle peut crever." N'est-ce pas là un échos du cri de Baudelaire, "[j]e te hais, Océan?" (*Obsession*).

Une étude détaillée révèle aussi un parallèle entre Amédée et la mer: comme nous l'avons déjà signalé, les "noces" du jeune homme avec la mer aboutissent à sa mort; or, la mer aussi est destinée à la mort: "La mer pour vous," dit Amédée au Capitaine, "c'est comme une rivière. Elle se jette à la mort" (p. 65). Paradoxalement, la mer, donc la vie même, est vouée à la mort, dans une forme de nihilisme, qui est la seule solution philosophique au mal dans la perspective abhumaniste d'Audiberti. À la base de ce système, l'abhumanisme, qui consiste à "amoindrir le sentiment de notre excellence afin de restreindre . . . la gravité sacrilège et la vénéneuse cuisson des injures et des souffrances que nous subissons,"<sup>7</sup> et qui invite l'homme à atténuer sa souffrance, à cesser de se considérer comme le centre de la création. Bref, l'abhumanisme est une négation des idéologies humanistes qui, selon Audiberti, se sont avérées incapables de fournir

<sup>7</sup>Jacques Audiberti, *L'Abhumanisme* (Paris: Les Éditions Gallimard, 1955), p. 35.

des solutions satisfaisantes au problème du mal dans la société.

On a vu plus haut que le navire est le symbole de la vie et de la mort; il est aussi le symbole de l'église et de l'abri contre la tentation. Et cependant, c'est sur ce navire qu'Amédée, une sorte de figure d'Adam tenté constamment par le Capitaine d'abord, (qui après lui avoir lu les règlements contre le contact physique avec les femmes, lui fait un tableau de la beauté des femmes à bord du navire), ensuite par Clarisse qui l'entraînera dans la chute adamique pour ainsi dire. On voit mieux ainsi la signification des fleurs de pommier qu'Amédée a données jadis à Clarisse lors de leur liaison en France. À la jeune femme qui lui rappelle ce détail de leur passé, Amédée répond: "Vous massacrez en moi cet univers studieux. Vous fourrez des fleurs de pommier là où elles n'ont que faire" (p. 31). Ces fleurs de pommier sont l'objet d'une discussion d'au moins 30 lignes, ce qui met en relief leur valeur symbolique, à savoir la tentation du mal et la chute de l'homme. La pomme renvoie à Vénus, déesse de l'Amour et du Désir, puisque c'est à Vénus que Paris accorda la pomme d'or.

On n'est pas surpris par cette conception de l'amour corrupteur puisqu'elle est un thème important dans plusieurs pièces d'Audiberti et qu'elle renvoie, comme chez Baudelaire, à la conception dualiste de l'amour chez notre écrivain.

C'est la vision dualiste qui mène Audiberti à représenter la femme sous un aspect tantôt angélique, tantôt diabolique. Dans *Quoat-Quoat*, comme dans *La Logueuse* et *Les Naturels du Bordelais*, par exemple, l'amour sensuel qu'éveille la femme chez l'homme est une des sources du mal parce que il conduit à l'érotisme, fléau destructeur. Cette double postulation esprit/corps est évidente dans *Quoat-Quoat*, comme l'illustre la remarque d'Amédée: "La pensée est plus belle que la femme, mais la femme est plus belle que la pensée" (p. 36). Clarisse fait rêver Audiberti d'un amour "qui n'atteindrait pas au geste animal des lézards ou des indigènes . . . un amour tout excité de campagnes fraîches en Normandie, d'églises rustiques" (p. 34). Mais Clarisse lui apparaît aussi comme "un crocodile" (symbole d'une nature vicieuse), "qui aurait une sale gueule," ou pire encore, comme les prêtres du dieu Quoat-Quoat, cruels, inhumains, assoiffés de sang, et que nous analyserons dans les chapitres suivants.

Sur la question des fleurs de pommier, il convient de signaler aussi que Clarisse ayant oublié momentanément que c'était une fleur de pommier qu'Amédée lui avait donnée, lui parle d'une fleur de cerisier. Ce petit détail a son importance car les fleurs du cerisier, bientôt emportées par le vent, sont le symbole de l'éphémère et du fragile. On peut voir là un autre symbole de la précarité de la vie, signe qui fait partie du réseau vie/mort sur ce navire à

fonctionnement binaire. Autre détail significatif, le cerisier à fleurs est un arbre stérile comme est stérile l'amour entre Amédée et Clarisse puisqu'il sera frustré par les forces cruelles et incompréhensibles qui entourent les deux amoureux.

Ces forces cruelles et mystérieuses sont représentées par Quoaat-Quoaat, nom approximatif du dieu mexicain Quetzalcoatl qui semble avoir envahi l'atmosphère du navire. Comme dans *L'Ampélour*, un élément "invisible" domine spatialement l'intrigue. Avant de procéder à l'analyse de la présence maléfique de Quetzalcoatl sur le navire, il convient de passer en revue brièvement la légende de Quetzalcoatl, l'une des plus complexes et confuses de l'histoire mésoaméricaine. La confusion résulte du fait qu'il y a deux personnages au nom de Quetzalcoatl:

1. Un grand-prêtre nahuatl qui établit un culte au 2<sup>e</sup> s. et fut plus tard déifié. Tous les grands-prêtres de son culte se nommaient souvent Quetzalcoatl.
2. Un de ces grands-prêtres, Topiltzin, prit le nom de Quetzalcoatl. Il était le roi des Toltèques de la ville de Tula (ou Tollan) au 10<sup>e</sup> s.

Ce n'est qu'en 1949, donc trois ans avant la publication de *Quoaat-Quoaat*, grâce à l'américaniste Daniel G. Brinton que la légende de Quetzalcoatl fut finalement éclaircie. Il est clair à présent que c'est du deuxième Quetzalcoatl, (roi des Toltèques), qu'Audiberti nous parle

dans sa pièce. Or, contrairement à l'image cruelle que lui donne Audiberti dans *Quoat-Quoat*, ce roi était un être de hautes vertus morales, vénéré comme le patron du sacerdoce et des collèges princiers. Il était surtout connu pour ses bienfaits envers l'humanité et pour son amour de la science et des arts. Sa doctrine bienveillante et pacifique exigeait, au lieu de sacrifices humains communs dans les cultes barbares de l'époque, l'offrande des fleurs et des papillons symboliques pour représenter les âmes humaines. Des prêtres, les meilleurs étaient élus pontifes suprêmes et étaient les successeurs de Quetzalcoatl. Etait élu celui qui était :

... vertueux, humble et pacifique, pas léger mais grave, rigoureux et respectueux des coutumes et plein d'amour, de miséricorde et de compassion, et ami de tous, pieux, craintif devant dieu. 8

Cependant, les Aztèques qui pratiquait une religion barbare exigeant un défilé ininterrompu de sacrifices humains, adoptèrent le culte de Quetzalcoatl lors de leur invasion de la Vallée du Mexique au 12<sup>e</sup> s. Désormais, le dieu pacifique fit partie de leur Olympe barbare rassemblant leur dieu de la guerre, buveur de sang, et leur déesse de la mort, lécheuse de crânes: "On s'étonne de voir avec quelle fidélité était maintenue vivante -

<sup>8</sup> Laurette Séjourné, *La Pensée des anciens mexicains* (Paris: Librairie François Maspero, 1966), pp. 33-34.

au moyen de prières, de certaines cérémonies, de sermons . . . , - une tradition que la réalité démentait radicalement. On continuait par exemple à invoquer un seigneur très humain et miséricordieux et protecteur de tous, alors que pour honorer n'importe lequel de ces dieux, l'on commettait des atrocités innommables,"<sup>9</sup> dont Audiberti nous donne quelques exemples dans *Quoat-Quoat*.

C'est peut-être là la raison pour laquelle Audiberti ne distingue pas dans sa pièce entre la bienveillance de Quetzalcoatl et "la parfaite méchanceté" de l'univers mexicain, "où il n'y a pas de bonté. . . pas de douceur" (p. 33-34). L'auteur confond délibérément le doux et bénin Quetzalcoatl avec cet univers inhumain, nous disant que le dieu, "planait dans le gouffre . . . qu'il avait besoin d'une nourriture de sang (p. 58) et qu'un de ses passe-temps était de faire asseoir un improvisateur en face de lui "sur une escarpolette au-dessus d'un puits où brûlait un bûcher. S'il commettait la moindre faute de prosodie, les cordes de l'escarpolette étaient tranchées . . . [et] le malheureux dégringolait" (p. 33). Il y a cependant une phrase de la pièce qui peut facilement échapper au lecteur et qui est peut-être une indication de l'ancienne grandeur et de la bienveillance de Quetzalcoatl envers son peuple: c'est celle où Amédée parle de la

<sup>9</sup> Séjourné, p. 35.

misère des quelques familles qui persistent, de leur mort continuelle, de leur "visage plein de boutons" et de leur pauvreté qui les font manger leur propres vêtements. Et, "à la grande époque, pourtant"<sup>10</sup> (p. 31) ajoute Amédée en laissant sa phrase inachevée.

Nous avons montré donc que dans l'esprit de l'auteur, Quetzalcoatl a la capacité de faire le bien ou le mal. Sa présence sur le paquebot est représentée par l'obsidienne,<sup>11</sup> pierre magique qui a aussi un pouvoir bénéfique ou maléfique et par laquelle Quoaat-Quoaat (Quetzalcoatl) est ressuscité sur le navire: la pierre est offerte à Amédée par une passagère mexicaine qui espère ainsi apprendre de lui le lieu secret du trésor de Maximilien. Dans cette pièce où tout semble s'organiser en un système d'oppositions, la pierre comme signe de durabilité et d'indestructibilité a aussi une double fonction: d'une part elle contraste avec Amédée, "homme de paille," d'autre part, selon la mythologie mexicaine, elle représente la vie et la mort. Ainsi, cette lutte entre le bien et le mal, la vie et la mort est toujours présente dans ce navire, métonymie de la société. Comme le dit le Capitaine, "vapeur à voile et serpent à plumes sont deux compères" (p. 65),

<sup>10</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>11</sup> Notons en passant que la mère de Quetzalcoatl se nommait *Itztli* (obsidienne).

métaphore très riche qui mérite d'être analysée en détail: le navire, comme le dit le Capitaine, marche à la vapeur et à la voile; sa force provient donc de forces internes aussi bien qu'externes.<sup>12</sup> Amédée aussi est déchiré entre deux forces, l'une externe (représentée par les conventions sociales, les contraintes de la société banale, rigide et maléfique qui veut le priver de toute direction interne); l'autre interne qui le pousse à se révolter, à assumer la responsabilité de son existence, bref au choix existentialiste. L'autre moitié de la métaphore, le serpent à plumes, mène à l'image de Quetzalcoatl: en Nahuatl, *Quetzal* veut dire "un oiseau", *coatl* veut dire un serpent", image évocatrice qui indique l'union de deux forces opposées, le haut et le bas, le supérieur et l'inférieur, et par extension, le spirituel et le sexuel.

S'il semble évident qu'il y a une équivalence entre le serpent à plume et le vapeur à voile, c'est à dire entre Quoat-Quoat et la société, on peut dire aussi qu'il y a opposition: Ainsi, "le serpent à plumes et le vapeur à voile peuvent se tirer dans les jambes" (p. 65), dit le

<sup>12</sup> "The Mirmidon," dit Toloudis, "represents the universe, both as a poetic image and as a theological concept. It is a vessel that can be powered by a steam engine - but also uses its sails. Its strength then comes from within and from an outside source." Voir Jacques Toloudis, *Jacques Audiberti* (Boston: Twayne Publishers, 1980), p. 80.

Capitaine. L'homme lutte donc parfois contre le mal, mais dans cette pièce, comme dans la plupart des pièces d'Audiberti, la lutte est vaine car il n'existe pas de solutions satisfaisantes au problème du mal dans la société. Dans l'univers audibertien, comme on l'a déjà montré, la mort est le seul remède disponible à l'homme, victime du mal. "Personne ne meurt sans mon consentement," dit le Capitaine, se croyant toujours maître du navire, qui, d'après lui, "tient le coup." Mais le navire, donc la société, est fragile et soumis à l'influence du mal, comme l'indique le nom symbolique du vaisseau, "Le Mirmidon," qui vient du mot grec signifiant *fourmi*, la fourmi étant le symbole par excellence de la vie organisée et complexe mais en même temps insignifiante et destinée à la médiocrité et à la mort. On signale aussi que les Mirmidons sont les sujets d'Achille dans *L'Illiade*, et symbolisent un peuple chétif et de petite taille, autre signe de l'insignifiance et de la fragilité de l'homme.

Délassé et dégoûté par "ces boiseries," "cette géométrie," et ces règlements, le Capitaine se rend finalement compte qu'il est lui-même "prisonnier de [s]on navire," du système répressif dont il est l'agent et la victime. Il est évident que les règlements absurdes et l'atmosphère étouffante du navire sont un reflet de la vie politique du Second Empire, (qu'on a souvent nommé "l'empire autoritaire"), et que le gouvernement despotique et absurde

du Capitaine évoque la toute-puissance du gouvernement de Napoléon III. On rappelle en passant que Napoléon exerça d'abord une véritable dictature, exigeant de ses fonctionnaires le serment de fidélité, contrôlant l'enseignement, et supprimant la liberté de la presse et le droit de coalition des ouvriers. Dans un geste purement abhumaniste, le Capitaine jette la pierre de Quoat-Quoat qui détruira le navire et tous ses personnages, entraînant ainsi une fin qui met encore une fois en évidence la philosophie d'Audiberti: le nihilisme face à la vie, à la souffrance, et la métamorphose de la mort en absolu. Ce n'est que dans la mort qu'Amédée et le Capitaine se distinguent de la masse amorphe des individus dans la société et peuvent se déterminer et s'accomplir. Ironiquement, cette façon de prendre en main le choix de son destin est un comportement existentiel et, selon l'idéologie existentialiste, place l'homme donc au centre de l'univers, action tout à fait opposée à l'abhumanisme audibertien.

## LE MAL COURT

Dans *Le Mal court* (1947), Audiberti donne très peu d'indications sur le décor; par les didascalies, on apprend seulement que l'action se déroule dans une chambre à deux lits avec un paravent, une fenêtre et une porte.<sup>1</sup> Il est significatif qu'Audiberti ait choisi deux lits comme décor central pour cette pièce; le lit est en effet chargé d'une double valeur symbolique évidente: d'un côté il représente la régénération dans le sommeil et dans l'amour, d'un autre côté il est le lieu de la mort. Mais l'héroïne, Alarica, ne trouvera dans ce lit ni sommeil ni amour: "Les lits sont faits pour qu'on y dorme," dit la gouvernante à la jeune fille qui ne parvient pas à s'endormir. "Le mien, mal fait," répond la jeune fille ". . . j'ai besoin d'un peu de fleur d'orange" (p.133). Ces fleurs d'orange renvoient au mariage et à l'amour auxquels rêve vainement la jeune fille qui apprendra bientôt que son mariage avec Parfait, dix-septième du nom, roi d'Occident, de Bourgondie et des Vascons, n'aura pas lieu. Ce mariage n'était en fait qu'un complot manigancé par le cardinal occidentiste en vue de chatouiller l'Espagne pour des raisons d'ordre politique. À cela s'ajoute le choc de la nouvelle que la gouvernante, (et inséparable compagne de la jeune

<sup>1</sup> Cette nudité du décor souligne le bouleversement psychologique de l'héroïne.

princesse), n'est qu'une espionne au service du gouvernement d'Occident.

Ces découvertes et le contact avec le mal transforment Alarica, fille "aussi claire que Dieu," en une femme vicieuse. Sur ce même lit, où quelques heures auparavant elle posait des questions innocentes, elle exhibe à présent avec impudence les parties les plus intimes de son corps en une danse macabre et marque le début de sa corruption. C'est enfin sur ce même lit qu'elle perd son "honneur de fille" en se donnant à un imposteur qui prétend être le roi afin de la compromettre et de rompre ainsi le mariage, au cas où Alarica s'obstinerait. Comme on le voit, donc, le lit prend une valeur négative, et devient le lieu de la corruption - contraste frappant avec le lit nuptial auquel l'héroïne se croyait destinée.

Il convient d'ajouter que le symbolisme du lit renvoie à Procuste. On rappelle en effet que ce dieu brigand réduisait ses victimes à une dimension uniforme, coupant les pieds de ceux qui étaient trop grands, et étirant les jambes de ceux qui étaient trop petits jusqu'à ce qu'ils aient atteint la mesure du lit. On peut interpréter l'action de Procuste comme le symbole par excellence de la "banalisation, de la réduction de l'âme à une mesure conventionnelle."<sup>2</sup> C'est donc la corruption des valeurs

<sup>2</sup> Paul Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque* (Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1966), p. 128.

morales, esthétiques ou intellectuelles, la destruction de la perfection qui mènent l'individu à se conformer aux idées et aux usages de son milieu. C'est précisément ce que fait Alarica; ainsi, cette "créature admirable," qui "jamais d'une bassesse, d'une perfidie . . . n'eut à s'accuser" (p. 194), sera réduite au niveau banal et cruel du monde ignoble qui l'entoure. Comme le dit Paul Diel,  
 "la banalisation . . . est le manque de toute élévation,  
 la chute constante, et par voie de conséquence, la bassesse."<sup>3</sup>

Le destin d'Alarica sera ainsi désormais un mouvement continue vers la bassesse et le mal: "Tout le mal que je n'ai pas fait," dit-elle, "je vais le faire d'un seul coup" (p. 195). Elle perd son innocence de jeune fille pour devenir une femme, "si c'est un honneur que d'être conforme à sa nature physique" (p. 195). Cette réduction de ce qui est hors du conventionnel, de ce qui ne se conforme pas à une mesure commune est aussi confirmée par le commentaire du maréchal de la Courtelande à propos de l'imposteur qui a "l'audace" de se présenter à la princesse à titre de roi: "La prison l'attend," dit le maréchal, "elles sont faites pour contenir les ailes trop longues" (p. 145), commentaire très significatif dans ce contexte.

Il est enfin une autre dimension symbolique du lit qu'il faut signaler ici: le lit, c'est aussi le lieu des rêves, dans ce cas les rêves de la jeune fille qui songe

<sup>3</sup> Diel, p. 125.

à son futur bonheur. "Ce bonheur que je donnerai," dit-elle étendue sur le lit, "où le prendrai-je?" (p. 137). Mais ces rêves seront bientôt brisés, comme le sera symboliquement le lit lui-même "qui s'écroule à moitié" lorsque les personnages le gravissent afin d'empêcher Alarica de s'exhiber impudemment devant eux.

Il convient de signaler un autre élément du décor, lui aussi chargé de signification: la porte de la chambre d'Alarica. En premier lieu, on note que la porte devient un symbole sexuel évident - par exemple, le commentaire de l'agent de police occidentiste prend un double sens significatif: il précise qu'il se trouve non pas "derrière . . . mais devant la porte (p. 138); il frappe avec violence à la porte et c'est Alarica, non pas la gouvernante qui lui dit significativement: "Je vous ouvre" (p. 140). La réplique de la jeune fille prend une connotation sexuelle évidente qui est renforcée par le fait qu'elle répète: "J'ouvre" malgré les remontrances que lui fait sa gouvernante. Une analyse lexicale du reste du passage révèle les intentions de l'auteur: une fois dans la chambre, l'imposteur, posant en roi, dit à la gouvernante:

. . . quelle plus belle preuve les rois pourraient-ils donner de leur royauté que la grandeur de leurs victoires? Je traverse la porte. Je tiens ma conquête. 4

4 Souligné par nous.

Et plus tard, lorsque Alarica déplore le fait que cet homme l'a souillée, elle s'exclame: "Pourquoi, pourquoi n'est-il pas mort celui qui m'embrassa, qui troua notre porte" (p. 151). La porte est aussi une image de l'ouverture du moi à l'invasion de l'autre et symbolise ici la fragilité d'Alarica et le danger dans lequel elle se trouve.

Non seulement les éléments du décor, mais aussi les objets sont porteurs de plusieurs significations. Par exemple, la miniature qui représente le roi, (et donc le futur bonheur d'Alarica), et qu'Alarica perd temporairement, joue un rôle indiciel annonçant et soulignant le caractère fugitif du bonheur. Même l'image de la miniature présage le malheur car Alarica, regardant le portrait de son fiancé, remarque que "cette ombre, là, près de la lèvre . . . cette ombre [l]'inquiète" (p. 136). L'ombre s'oppose à la lumière de la lampe qu'elle approche d'elle pour mieux voir, et devient une autre métaphore de son bonheur éphémère et irréel.

Un autre objet qui joue un rôle indiciel est la charrette qu'Alarica entend passer au début de la pièce. "J'ai entendu la roue d'une charrette," dit-elle à la gouvernante, "elle m'a grincé jusque dans les dents" (p. 135). Les roues de la charrette mènent aux roues du carrosse d'Alarica, truquées afin d'assurer la rupture du mariage au cas où Alarica n'y aurait pas consenti. Il

faut ajouter que ce détail évoque un contraste ironique avec le carrosse du mariage dans lequel elle ne montera pas. Il existe donc dans les circonstances d'Alarica une sorte d'atmosphère maligne, grinçante.

Il ne faut pas négliger de signaler également la béquille du père d'Alarica, autre objet à charge négative. La béquille est un signe de faiblesse, mais dans ce cas, c'est une faiblesse simulée car, comme le dit Alarica, à propos de la béquille, "[f]ranche elle n'est pas . . . il pourrait s'en passer" (p. 151). La faiblesse simulée est celle des voleurs ou des pirates qui feignent l'impuissance, la petitesse afin de déguiser leurs intentions malveillantes; elle symbolise donc une imperfection morale.<sup>5</sup> C'est ce que ressent Alarica malgré son innocence: "Entre mon père et moi," dit-elle, "rien jamais ne fut d'un peu malaisé, d'un peu tendu, que cette béquille" (p. 151). Célestincic, le père d'Alarica, s'avère en fait moralement faible, accepte sans trop protester le malheur de sa fille, et se contente du profit matériel que lui offre le roi, ce qui donne à penser qu'il s'est laissé suborner. "Nous ne perdons pas tout," dit-il à la jeune fille, "les deux châteaux . . . les trois cent mille florins" (p. 190). Déjà il élabore un plan pour dépenser cet argent, et appelle des témoins qui puissent l'aider à accomplir contre sa fille l'action perfide de l'incarcérer dans un couvent.

<sup>5</sup> Chevalier et Gheerbrant, p. 116.

Il reste à examiner enfin parmi les objets que les personnages utilisent le miroir qu'Alarica présente à Parfait lorsque ce dernier, faible et impuissant, lui demande ce qu'il va devenir. Ce miroir "divinateur" reflète la vérité et révèle l'avenir: elle dit au héros, en tenant le miroir devant lui, "[p]eu à peu, tu te disloques. Tu dégoulines. Tes maîtresses te mangent comme de la viande." C'est là le sort de l'humanité dans l'univers audibertien, univers infernal, où l'homme est la victime fatale du mal invincible. Comme le dit Alarica, "ce miroir est pareil à tous ceux de la terre, mais c'est moi qui le tiens, et je suis la fatalité de la vie" (p. 179).

Les miroirs reflètent aussi le contenu de la conscience et révèlent les aspects les plus profonds de l'âme, révélation qui frappe l'homme de terreur et d'effroi. Dans la mythologie soufie, par exemple, Paon "fut saisi d'une crainte respectueuse et laissa tomber des gouttes de sueur"<sup>6</sup> lorsque Dieu lui montra sa propre image dans le miroir de L'Essence divine. Ainsi, Parfait, après s'être vu dans le miroir, bave, se crispe, s'affaisse, s'effondre et on le traîne dehors inanimé: il a touché la vérité de ses doigts. Alarica, cependant, demeure longtemps sans percevoir la vérité, sans comprendre la totalité du mal qui l'entoure car elle continue à croire que l'imposteur est vraiment épris d'elle. "Je suis pour la droiture,"

<sup>6</sup> Chevalier et Gheerbrant, p. 635.

dit-elle, "toujours pour la vérité" (p. 181). Mais c'est l'imposteur qui se voit forcé de lui ouvrir les yeux, pour ainsi dire, et de lui expliquer tous les détails du complot. "Vos yeux, c'est des miroirs," dit-elle, "c'est pas des yeux. Refléter, d'accord, mais voir, mais piger, plus personne" (p. 181). Dans ce jeu de vérité/illusion, l'oeil, symbole de la perception, est aussi ce qui limite le visible, ce qui trompe souvent. Comme le dit l'imposteur, ". . . vous n'arrêtez pas de prendre le faux pour le vrai. Regardez-moi bien, pas avec les yeux du dehors, mais avec les yeux du dedans. Vous ne voyez rien?" (p. 184).

Non seulement les objets et les sons, mais les odeurs aussi sont des éléments signifiants dans la pièce, comme on le voit lorsque le maréchal établit une corrélation entre la situation d'Alarica près de détrôner son père, et celle de Catherine la Grande, impératrice de Russie:

Les signes vont se précisant. Lorsque l'impératrice Catherine escamota son mari pour le déposer, il y avait tout autour des acteurs de ce drame historique, comme une odeur de phosphore et de violette.

(p. 195)

Le maréchal ajoute qu'il lui semble percevoir un atome de phosphore et voyant Alarica sur le point de s'emparer du trône de Courtelande, il s'exclame: "Attention, la violette rejoint le phosphore" (p. 196). On retrouve ce motif chez Alarica, nouvelle reine de Courtelande, qui

s'exclame: "Le renversement de mon âme du côté du mal qui est le bien, du mal qui est le roi, je ne puis l'accomplir. . . de plus exemplaire manière qu'en revendiquant la puissance, par l'assassinat si c'est nécessaire" sur quoi le maréchal remarque: "Ça pue le phosphore et la violette, l'agonie et le commencement" (p. 197). Le phosphore et la violette prennent donc dans ce contexte une valeur négative et renforcent l'idée du mal qui s'insinue partout jusqu'à créer un monde où "l'enfant détruit le parent" (p. 197).

Le phosphore étant une substance facilement inflammable et très toxique, on n'est pas surpris lorsque Alarica s'approchant du Cardinal déclare: "Je vous brûlerai jusqu'à l'os" (p. 164). La violette, par contre, est la fleur d'Arès, Dieu de la guerre, qu'on a nommé "le mal incarné" et peut évoquer ici les Amazones, filles d'Arès, femmes-guerrières, image qui renvoie peut-être à Catherine la Grande, mais certainement à Alarica. C'est là, en effet, qu'on tient le double sens du commentaire d'Alarica au roi: "Je vais me mettre en amazone," (p. 175). Les Amazones, comme on le sait, tuaient leurs hommes et voulaient se substituer à eux; c'est ce que veut faire Alarica, symboliquement: "Tu seras ma maîtresse," dit la jeune fille, à l'imposteur, " . . . ce qu'il me faut de chair virile pour être un homme tout à fait" (p. 192). Il faut ajouter que les Amazones se coupaient le sein droit afin de mieux

manier l'arc; or, Alarica aussi a les seins imparfaits, comme le suggère le Cardinal et comme le confirme Alarica elle-même:

Mes petits oiseaux de devant . . . Peut-être a-t-on dit aussi que vous battez de l'aile ou que vous inclinez votre queue vers la terre.  
(p. 163)

La transformation d'Alarica est du reste soulignée par l'odeur du phosphore et de la violette porteuse du thème du mal, de la violence et de l'aggression.

Avant de terminer l'analyse spatiale de cette pièce, il convient de signaler les espaces "hors-scène," espaces en opposition, mentionés souvent dans le texte. Ainsi, la Courtelande, pays natal d'Alarica est opposée à l'Occident, pays natal du roi Parfait. L'Orient est caractérisé par "cette mesquine Courtelande," compagne sauvage où règnent le froid, la neige et la pluie, tandis que l'Occident est représenté par la richesse de ses récoltes et la beauté de ses cathédrales, de ses châteaux et de ses forteresses. L'auteur insiste sur cette opposition, donnant un grand nombre de sèmes spatiaux opposés; par exemple, il oppose la brousaille de l'Orient aux jardins de l'Occident, et les rateaux à la soie et au satin, etc.

Cependant, ces oppositions spatiales ne reflètent pas une opposition psychologique des deux cadres géographiques - au contraire, il y a un décalage frappant entre la beauté

et la richesse de l'Occident et la nature secrète et sinistre de ses habitants dont le Cardinal est le représentant principal. Par contre, malgré son apparence "barbare", l'Orient est un univers de fraîcheur innocente, de vérité primitive. Deux mondes, donc, s'opposent: d'un côté, l'honnêteté naturelle, la candeur, la sincérité, d'un autre côté, l'hypocrisie, la fourberie, la corruption. Bref, le dualisme du bien et du mal, thème si cher à Audiberti, est, comme ailleurs, magistralement illustré dans *Le Mal court*.

## LES FEMMES DU BOEUF

Audiberti laisse souvent au metteur en scène ou au lecteur la liberté de fournir les détails du décor. *Les Femmes du boeuf* (1947) en est un bon exemple. Dans cette pièce, on apprend que le décor consiste simplement d'une maison située à Parpinals, village de Languedoc; l'effet de vide que produit ce décor chez le lecteur souligne davantage encore la présence dominante du personnage principal, Maître Lafède, un boucher colossal, pesant 144 kilos. Surnommé "le boeuf" à cause de ses dimensions anormales, il reflète l'instinct corporel et brutal de l'homme et la bestialité immanente en lui. A ce monstre phénoménal, s'oppose son fils, Marcelin, "un puceau sans défence . . . une fille sans moustaches," (p. 119). Marcelin devient en effet la contre-image de son père; il est l'opposé en tous points de son père: le père est boucher, le fils devient berger; le père est viril, colossal et fort, le fils est efféminé, mince et délicat; le père mange de l'ail, le fils préfère les fraises, etc.

L'auteur suggère que Lafède voudrait changer de place avec son fils, qui est libre et heureux à la montagne parmi ses brebis. C'est là sans doute la signification du nom "Lafède" qui dans la langue du Languedoc veut dire "la brebis." Contrairement au père, le fils ne semble témoigner aucun intérêt pour les femmes: "Les femmes . . . qu'est-ce-que j'en ficherais?" dit-il. "Je ne veux pas de

femme . . . je connais une fée" (p. 121). La dualité femme/fée marque l'opposition amour spirituel/amour érotique, thème fréquent chez Audiberti. Ainsi, le père est emprisonné dans le cycle de l'érotisme, mais c'est l'amour qu'il recherche et qu'il ne parvient pas à atteindre à cause de sa passion incoercible et inconsciente. Or, dans la pensée audibertienne, l'érotisme est toujours laid; la convoitise de la chair constitue en effet la destruction de l'humanité, pensée somme toute très voisine de celle de Baudelaire pour qui "l'amour est assis sur le crâne de l'humanité."<sup>1</sup>

Deux mondes, donc, s'opposent dans la pièce: d'un côté, la maison du boucher, qui représente la vie quotidienne, caractérisée par le sang, les juges, les chiffres, les hurlements des cochons qu'on torture, et d'autre côté, la montagne qui représente l'évasion hors du réel sordide, et qui est caractérisée par la beauté, l'isolement de la nature, le jasmin, les marguerites, la lune et les pierres. Le trait dominant de la maison du boucher est l'odeur de sang qui envahit tout l'espace. À cette odeur se mêle celle de la peau, la jolie peau des 29 demoiselles et dames du harem du boucher. Le mélange des deux odeurs crée une équivalence entre les femmes et les animaux, équivalence confirmée par Marcelin: "Les femmes," dit-il, "ici, dans la maison, c'en est plein, et ça sent

<sup>1</sup> Baudelaire, *L'Amour et le crâne*.

le sang que ça empeste. Le sang ruisselle de partout." Le thème du sang et de la femme renvoie au thème de la fonction reproductive, fonction animale dans ce contexte. À l'odeur néfaste du sang s'oppose "le soleil et le bon air" que le jeune homme retrouve à la montagne. Sa nature innocente et rêveuse lui fait croire que l'odeur de la "fée qui le visite chaque nuit est l'odeur de poudre de riz et de la pâte blanche des nougats. Au sang associé aux femmes réelles et vivantes, il oppose les rivières de lait que sont, pour lui, les jambes de la fée éphémère et irréelle. Vêtu d'un manteau bleu, couleur de l'évasion, et portant une branche de fleur, symbole de l'état édénique, le jeune homme vit dans un monde illusoire, car comme Audiberti le suggère, le mal est partout et l'homme ne peut s'en échapper. Ainsi, ce que Marcelin croit être une fée, aux faces multiples, n'est en fait que les femmes du harem du boucher qui à tour de rôle visitent le jeune homme à la montagne et couchent avec lui, découverte qui blessera le père cruellement. Le mal dans cette pièce prend donc la forme de la femme qui trahit son amant et qui corrompt l'innocence de la jeunesse: "L'homme est le fils de la femme. Sa mère le commence, ses maîtresses le finissent," dit le Boeuf à son fils, "tu es un homme achevé. Tu as touché la chair blanche et ses corolles rouges" (p. 126).

Marcelin est choqué par cette révélation sordide, et veut continuer à se réfugier dans l'irréalité de son existence pure et innocente: "Je retournerai dans les astres," dit-il, "dans la montagne où tout est pur" (p. 127). Cette opposition réalité/rêve est renforcée par deux autres éléments spatiaux, les pierres et le gazon. Ainsi, au début de la pièce, le boeuf dit que son fils se tient "quelque part dans les pierres, là-haut" (p. 118), mais plus tard, il s'écrie, en colère: "C'est toutes les femmes de mon oustal l'une après l'autre qui vont le trouver là-bas, dans le gazon." "Dans les pierres," le corrige Madame Gontran. "Dans le gazon!" insiste le père (p. 123). Les pierres, symboles de l'immuable, de la durabilité, s'opposent donc à la fragilité et à la soumission du gazon, signes qui renforcent les thèmes opposés de cette pièce. Il faut noter aussi l'opposition haut/bas dans la remarque du père citée plus haut, opposition significative dans ce contexte; ainsi, l'aspiration vers le rêve, l'élan vers le haut sont opposés à la réalité sordide qui fige Marcelin au sol.

Il convient, en terminant ce bref commentaire sur *Les Femmes du Boeuf*, de dire un mot sur les objets qui, quoique peu nombreux, jouent un rôle important dans la pièce. Les cadeaux que Marcelin reçoit de sa fée, par exemple, ont une double fonction; d'un côté, ils sont l'objet que Marcelin fournit à son père comme preuve de

la véracité de son expérience onirique; d'un autre côté, ils sont l'objet qui confirme la tromperie - ce n'est en effet qu'en voyant la montre et le reste des cadeaux que le père comprend que ce sont ses femmes qui chaque nuit rendent visite au jeune homme. Il est significatif aussi que le premier objet que Marcelin montre à son père soit une montre: la montre participe au symbolisme général du temps, révélateur de la vérité. Il faut mentionner aussi que Marcelin étale neuf objets, nombre très significatif dans ce contexte puisqu'il symbolise souvent le mal. Il renvoie par exemple aux neufs cercles de Dante et à la mort de Jésus, à la neuvième heure; en outre, dans la mythologie mexicaine, sur laquelle Audiberti est bien informé, le nombre neuf est redouté car il est lié aux divinités de la nuit, de l'enfer et de la mort. *Les Femmes du boeuf* est donc un autre bon exemple d'une pièce audibertienne qui, par des éléments spatiaux, parvient à illustrer des thèmes sous-jacents.

## SA PEAU

*Sa Peau* (1947) fait partie du *Les Médecins ne sont pas des plombiers*. Cette très courte pièce est intéressante du point de vue de l'espace parce que l'on y note une absence presque totale d'objets; le paradigme décisif dans *Sa Peau* est celui des parties du corps humain: on voit donc comment dans *Sa Peau* se présente l'idée du corps éclaté, signe de la fragmentation spirituelle: dans une atmosphère presque hallucinatoire, Frimoussia, actrice de 40 ans tue Gabrielle, qui lui ressemble physiquement, afin de se faire greffer les parties du corps de la jeune fille espérant ainsi s'emparer de sa jeunesse.

Parmi les parties du corps mentionnées dans le texte, il est intéressant de noter que les jambes prédominent: Frimoussia se plaint surtout de ses jambes "qui ne marchent plus . . . qui ne tiennent plus;" elle caresse les jambes de Gabrielle, disant "quelles jambes! Les jambes de Frimoussia, pas la peine de les chercher! Et c'est long, et c'est femme, et c'est intelligent" (p. 120). Les jambes de la jeune fille, symbole de la vie, représentent la vigueur qui échappe à l'actrice vieillissante; les jambes sont aussi le symbole du lien social puisqu'elles suppriment les distances, permettent les rapprochements et facilitent les contacts. Ainsi, quand Frimoussia rêve de l'avenir qui l'attend, une fois qu'elle aura changé sa peau comme un serpent, elle pense aux distances qu'elle

parcourira: "On fait du chemin," dit-elle, "on va jusqu'au bout du monde. Monaco, Valparaiso. À perpétuité, comme le pavé" (p. 116).

Les autres parties du corps qui méritent aussi un commentaire sont le coeur et le crâne: "On ne greffe pas le coeur," dit le docteur à Frimoussia. "Tu me laisseras mon coeur," répond la femme vieillissante, "mon coeur, il tient, le mien, mais tous ces trucs et machins de femme, là dedans, tous frais, tous vifs, c'est pour moi." Frimoussia endoctrine Gabrielle pendant des mois sur les détails de sa vie, "le répertoire," lui dit-elle, "tu l'as dans le crâne . . . toutes mes histoires, toutes mes anecdotes." Mais, remarque Gabrielle, "il y a quelque chose que je n'ai pas dans le crâne, et que j'ai dans le coeur. C'est mon affection, ma reconnaissance . . ." (p. 120). Le coeur, étant le siège des sentiments, s'oppose au crâne, siège de la pensée et devient l'élément central de l'identité de la personne. N'étant capable de changer que l'extérieur, Frimoussia ne peut donc pas échapper à sa propre identité de vieille femme. Comme l'illustre Amédée dans *Quoat-Quoat*, et Madeleine dans *La Boutique fermée*, l'homme reste prisonnier de son identité jusqu'à la mort, thème important dans l'oeuvre d'Audiberti.

Avant de terminer l'analyse de *Sa Peau*, il convient d'analyser le choix du titre de la pièce. La "peau" est le symbole de la renaissance, de l'assurance de l'immortalité;

c'est en effet ce que recherche Frimoussia: "Et ma photo," dit-elle, "pour les guerriers, pour tous les guerriers qui naîtront" (p. 124). L'idée de la renaissance est renforcée par l'image qu'Audiberti donne des jambes de Frimoussia: "Tu les as vues," dit-elle à Gabrielle, "avec cette espèce de branche de lierre qui tourne dessus" (p. Or, le lierre était consacré à Attis, qui symbolise le cycle éternel de la mort et de la renaissance, le mythe de l'éternel retour qui reflète le thème de la pièce.

## LA PUCELLE

Comme l'a déjà souligné Constantin Toloudis, Audiberti choisit, dans certaines pièces, de démystifier les héros historiques et d'affaiblir leur prestige en les présentant dans un milieu rustique et primitif.<sup>1</sup> C'est le cas dans *La Pucelle* (1950), où il attaque la doctrine chrétienne pour avoir accordé le titre de "sainte" à Jeanne d'Arc, femme responsable de la mort de centaines de soldats.

Sainte de la Guerre, on voit mal comment la raccorder, je ne dis pas à l'Évangile, 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!"<sup>1</sup>

Audiberti dévalorise ainsi l'héroïne en la plaçant dans un décor simple, modeste et rudimentaire: une maison paysanne où l'on se préoccupe de soigner des cochons, de coudre et de faire cuire. On rappelle en passant que la véritable Jeanne d'Arc était au contraire issue d'une famille de laboureurs aisés.

En premier lieu, il faut noter que la maison natale de Jeanne d'Arc dans *La Pucelle*, est dominée par la verticalité: on y trouve, par exemple, un terre-plein, un échafaudage, un escalier et une galerie à l'étage. En effet, plusieurs éléments de l'espace s'organisent en un réseau d'oppositions haut/bas. Par exemple, on note deux mouvements, projection vers le haut et rabattement

<sup>1</sup> Cité par Toloudis, p. 70.

vers le bas, mouvements qui reflètent les deux aspects de la personnalité de Jeanne d'Arc; d'un côté, l'élan de la jeune femme vers la sainteté et l'ambition de devenir héroïne; d'un autre côté, la vie banale et terne des paysans, la tentation de la chair, l'appel de la nature.

Il faut démontrer à présent comment Audiberti réussit à dresser les oppositions qui caractérisent Jeanne d'Arc et son entourage. Du point de vue physique, Jeanne a "la tête qui tranche le ciel" (p. 115), nous dit l'auteur; "elle domine, elle atteint tout" (p. 127); même ses oreilles tendent vers la verticalité, elles sont devenues pointues.<sup>2</sup> Tout son être est dominé donc par un mouvement ascensionnel: ainsi, cette "fréquentatrice d'oiseaux" a un "coeur d'hirondelle" et "des ailes" à la place de hanches. "Je vole," dit Jeanne qui refuse d'épouser Gilbert car, comme il le dit, "nous ne sommes pas assez géants, assez aériens" (p. 127). Dans cette perspective, le fait qu'elle apparaît sur la scène en "haut-de-chausses" est donc très significatif.

<sup>2</sup> Les oreilles pointues se réfèrent aussi au caractère "diabolique" de la mission de Jeanne d'Arc; on rappelle que l'héroïne fut livrée à un tribunal d'inquisition où elle fut accusée de sorcellerie. Les oreilles pointues suggèrent aussi une association avec Pan et les satyres. Or, Pan est pour les Chrétiens le symbole du paganisme, symbole qui s'accorde avec l'image de Jeanne d'Arc accusée d'hérésie. Quand aux satyres, créatures mâles, symbolisant la nature sauvage, ils s'accordent parfaitement à l'image que donne Audiberti de la jeune héroïne indomptable dans ses vêtements d'hommes.

Il faut ajouter aussi qu'elle parle haut, saute haut et va même jusqu'au point d'affirmer qu'elle s'entretient directement avec là-haut, le ciel. En outre, lorsque le duc la met en garde contre les hommes de loi, elle ignore son conseil en affirmant: "Nos ressorts, et nos membres nous permettent de nous écarter de la terre, par des bonds de plus en plus amples. Je vais m'arracher de pied ferme et décrire un tour dans les airs" (p. 145).

Le revers de la médaille nous présente une image de Jeanne tout à fait disparate. Tout d'abord cette grande fille ne mesure en réalité que cinq pieds sept pouces, et son mouvement est opposé par un contre-mouvement descendant: ainsi, comme le dit sarcastiquement son père, "Mademoiselle ne se sent à l'aise qu'au ras du ciel ou du sol . . . Elle s'envole puis elle s'endort" (p. 125). On voit se dessiner alors un côté presque sinistre de l'héroïne: l'élan vers la gloire et l'exaltation mystique mènent en effet à la souffrance et à la mort car Jeanne exerce une fascination mortelle sur les jeunes soldats qui la suivent. Elle s'en va vers la ville ducale "en laissant voir ses jambes jusqu'aux genoux," remarque le père (p. 124), suggérant ainsi qu'elle utilise son charme féminin pour attirer à elle les hommes dans le but de les contraindre à l'offensive. Jeanne éprouve le besoin d'amour sexuel mais elle étouffe ses sentiments préférant la gloire militaire et renonçant à

la vie de femme et d'épouse: "C'est ainsi que je les veux les hommes," dit-elle, ". . . me poursuivant et me suivant vers la mort, dans la guerre, pour la patrie" (p. 152).

Cette répression sexuelle est relayée par la cruche aux chaînettes, objet faisant partie du décor de la maison natale de Jeanne. L'auteur attire l'attention sur cet objet et précise que Jeanne embrasse la cruche après avoir pris sa décision finale de quitter sa maison, et de se sacrifier à la vie de guerrière, abandonnant ainsi la vie de femme et d'épouse. "Vaisselle . . . maison," se dit-elle, "il faut pourtant que j'aïlle où il faut que j'aïlle. . . maison, je te laisse" (p.176). La cruche est le symbole de la matrice, du principe féminin réceptif et par extension de l'acceptation de la fertilité, tandis que les chaînes marquent la restriction, la répression que Jeanne s'est imposée afin d'atteindre son but. Image simple, mais fort explicite. Même signification dans le lapin mort que la mère de Jeanne porte sur la scène à la fin de la pièce; le lapin, symbole de la fécondité, de la sexualité et de la docilité devient ici une image de ce que Jeanne sacrifie pour sa carrière militaire. "La femme met des enfants dans le monde," dit la mère, "j'avais une fillette, Jeannette, vous ne l'avez pas vue?" (p. 187). Mais Jeannette, soeur de Jeanne et alter ego de l'héroïne est morte aussi: elle sera brûlée accidentellement lors d'une représentation théâtrale où elle

jouera le rôle de Jeanne!

On a montré comment l'opposition haut/bas reflète la double identité de Jeanne. Cette dualité est reflétée aussi par l'opposition grand/petit, autre sème spatial important de cette pièce: "Ma maison est petite," insiste le père de Jeanne, "[n]otre compagne est petite, nos jambes sont petites" (p. 133). La maison contraste donc avec la "haute" taille de Jeanne qui, comme le dit son père, "s'est mise à grandir comme une fureur" (p. 120). Mais pour son père, Jeanne, héroïne nationale, n'est qu'une "brute garce" qui refuse d'opérer "à l'altitude régulière et raisonnable d'une fille ou d'une femme champêtre et dévouée" (p. 125). Selon le vieil homme, la vraie gloire viendra dans la famille lorsqu'il aura mis à point son ensemencoir automatique! Il faut noter aussi que la grandeur physique de Jeanne est opposée à la petitesse de sa soeur Jeannette qui est bossue, courte, trapue, accroupie, terne et humble! Même son frère, dit l'auteur, marche obliquement, contraste frappant avec Jeanne dont chaque mouvement tend à la rectitude.

Outre les oppositions haut/bas, grand/petit qu'on vient de voir, il faut signaler une troisième opposition catégorielle importante: fragile/solide. Les exemples en foisonnent dans le texte; ainsi, les jambes de "marbre" de Jeanne sont opposées à ses cheveux de "paille," et ses bras "durs" contrastent avec ses mains "délicates" et ses

doigts "frêles"; son armure de "fer" est opposée à sa "peau de femme," etc. Comme Gilbert le dit: "tu n'es pas tendre, pour ta tendre peau" (p. 134). Toutes ces oppositions servent à mettre en relief le côté fragile et humain de Jeanne d'Arc, autre moyen de démystifier l'héroïne.

## OPÉRA PARLÉ

*Opéra parlé* (1954), l'une des pièces majeures d'Audiberti, présente des difficultés du point de vue spatial, domaine par excellence du décorateur. Parlant de la tâche de celui-ci, Jeanyves Guérin souligne qu'elle est dans *Opéra parlé* "un peu malaisée: seul un cinéaste - Bergman, Delvaux ou quelque autre artiste de la pellicule - pourrait rendre l'atmosphère poétique des lieux."<sup>1</sup> La spatialité du premier acte, par exemple, est plutôt vague et inscrite en grande partie dans le dialogue. Cependant, il convient de faire quelques remarques sur le traitement de la nature qui constitue l'élément dominant du décor de cet acte. Contrairement à *La Fête noire*, la nature dans *Opéra parlé* représente tout ce qui est bon et pur et s'oppose au Christianisme, qui représente le mensonge, le blasphème et le mal. Comme nous le verrons, il existe dans cette pièce un contraste frappant entre le calme, la sublimité de la nature et les changements brutaux et pénibles qui naissent des prétendues valeurs morales et des exigences du Christianisme.

L'action se déroule au neuvième siècle, au temps où tous les paysages commencent à être ravagés par le progrès de la civilisation chrétienne. Ainsi, Garon donne l'ordre aux ouvriers d'abattre les sapins "jusqu'à la

<sup>1</sup> Jeanyves Guérin, *Le théâtre d'Audiberti et le baroque* (Paris: Éditions Klincksieck, 1976), p. 219.

roche plate" afin d'y installer une ville. Cette description de la nature est en parallèle à celle de l'homme que la religion et la civilisation éloignent de son état naturel. Comme le dit Garon,

D'abord j'étais un ours. Ensuite je fus un homme. Étant homme, j'ai désiré l'argent. J'ai travaillé pour le duc, pour l'État . . . La route achevée, j'ai voulu, comme autrefois que je sois l'ours dans les bois. Mais j'étais devenu l'homme. J'étais devenu le vassal de Dieu.

De ce passage se dégage nettement la philosophie d'Audiberti qui voit dans la religion organisée, dans la vie en société, l'une des sources du mal de l'homme. Le Christianisme, semble nous dire l'auteur, est représenté par les ecclésiastiques corrompus et hypocrites qui mystifient l'homme naturel et naïf afin de le soumettre à leur contrôle. Mais l'ours, donc la bête qui réside en chaque homme, n'a pas ici de connotations négatives - ce n'est pas la bête de *La Fête noire* qui incarne l'instinct animal et brutal de l'homme. Au contraire, ici la bête représenté l'élan naturel, inné et spontané de l'homme et sa parenté avec la nature; elle représente tout ce qui est pur, normal et simple, et s'oppose à l'artificialité, à la corruption de ce qui est acquis, bref, à la vie en société et à la religion des prêtres.

Il s'ensuit qu'en éloignant l'homme de ses racines dans la nature, le mal naît et l'homme souffre: "Je ne suis pas capable de comprendre les roseaux, les sapins,"

dit Garon (p. 151). Cette notion présente quelques parallèles avec la philosophie de Jung qui met en garde contre le danger que représente l'animal, qui dans l'homme est sa psyché instinctuelle; cet animal peut devenir dangereux lorsqu'il n'est pas reconnu et intégré à la vie de l'individu. Accepter l'âme animal est la condition à remplir pour parvenir à l'unification de l'individu et à la plénitude de son épanouissement.<sup>2</sup>

Ceci nous mène à la Hobereaute, mi-femme, mi-oiseau, qui incarne la beauté simple, presque animale et pure de l'être naturel, et qui se trouve en plein conflit avec les forces maléfiques du Christianisme. Cette créature féérique est arrachée à sa demeure naturelle et joyeuse dans le lac, décor central du premier acte, afin d'épouser Massacre, "le plus ignoble des Chrétiens, le plus puant" (p. 161). "Plus de lac, fini le lac," dit Garon à la jeune femme effarée. Ce lac est l'élément central du décor de cet acte. Il est intéressant de noter que dans la mise en scène par Marcel Maréchal en 1965, le lac a subi plusieurs transformations; dans la première esquisse, le lac se matérialise d'abord à l'horizon, mais plus tard il occupe tout l'horizon et graduellement envahit tout, même la piste; finalement, après plusieurs autres changements, il devient l'élément central de la mise en scène.

<sup>2</sup> Carl C. Jung, *Man and his Symbols* (New York: Doubleday, 1964), p. 124.

Il est évident que la Hobereaute entretient avec le lac un rapport particulier: "Mes yeux sont le lac," dit-elle, "mon lac . . . c'est pour toi que je fus la plus forte" (p. 114). À la fois femme et fée, la Hobereaute est donc le symbole même de la nature et de l'amour - elle a la limpidité, la fraîcheur ainsi que la puissance de l'eau. Dans la nature, semble nous dire Audiberti, l'homme vit en harmonie intime - il n'y a pas ici de prééminence de l'homme sur la femme, pas d'orgueil masculin exacerbé: "Tu seras ma femme," lui dit le maître, "tu seras faible" (p. 128). Significativement, après son mariage avec Massacre, on refuse à la Hobereaute la permission d'aller au lac et on la force à mener une vie malheureuse dans un château, symbole de l'emprisonnement, où malgré les "tapis superbes," elle préfère l'herbe: "J'aime l'air, j'aime l'espace," dit-elle (p. 133).

On a vu comment le décor du premier acte, (le lac), et celui du deuxième acte (le château) reflètent les thèmes sous-jacents de la pièce; il en va de même pour le troisième acte où l'on voit le Baron Massacre tourmenté par sa jalousie et ses soupçons, tuer la Hobereaute et son amant dans une scène qui se déroule aux abords des murailles d'un monastère et qui se charge ainsi d'harmoniques antireligieuses. La religion et l'Eglise forcent l'homme et la femme à mener une vie non-naturelle: "L'Eglise se renie elle-même," elle bénit l'homme et la femme dans le

mensonge et le blasphème," (p. 150); ". . . si Dieu est bon," dit Audiberti, "Dieu n'est pas Dieu, puisqu'il consacre le putanat du mariage" (p. 158).

Comme on le voit, le déplacement de la Hoberaute du lac au château entraîne le malheur et finalement la mort; en fait, souvent dans les pièces d'Audiberti, le déplacement du héros ou de l'héroïne d'un espace à un autre entraîne des conséquences fatales. Dans *Le Mal court*, par exemple, la migration d'Alarica de la Courtelande à l'Occident constitue un tournant négatif dans la vie, jusque là innocente et pure, de la jeune fille; de même le voyage d'Amédée dans *Quoat-Quoat* aboutira aussi au malheur et à la mort. Quant à Barthélémy de Pic-Saint-Pop, l'héroïne vierge de *La Fourmi dans le corps*, elle sera convertie à la corruption une fois qu'elle se sera rendue à Remirement. Les déplacements des personnages dans le théâtre d'Audiberti ont donc souvent une valeur structurale très importante.

## LA LOGEUSE

Dans certaines pièces d'Audiberti, l'objet joue un rôle décisif; c'est le cas de la cafetière dans *La Logeuse* (1954), allégorie moderne du mythe de Circé. Dès le début de la pièce, on se rend compte que la cafetière n'est pas un simple objet qui fait partie de l'ensemble-décor mais qu'elle a plusieurs fonctions syntaxiques: "Cafetière classique," dit l'auteur, "verte et marron, très apparente" (p. 11). C'est en fait l'objet qui contient le philtre que Madame Cirque donne à boire à ses hommes: "Une goutte de moi suffit pour les changer" (p. 47), se vante-t-elle. En fait, tous les hommes qui logent chez Madame Cirque tombent victimes de ses encorcellements - elle les transforme bientôt en esclaves, abrutis, qui perdent toute initiative, toute individualité, et régressent vers un comportement infantile.

On note tout d'abord que la cafetière est toujours là, témoin indestructible des actions maléfiques de sa propriétaire. Ainsi, au premier acte elle fait partie du décor de la cuisine, au deuxième acte elle apparaît dans la chambre à coucher de Madame Cirque, et finalement au troisième acte, elle est temporairement absente mais réparaît à la fin de l'acte. Cet objet redoutable et néfaste devient la métonymie de Madame Cirque, et l'on n'est pas surpris de noter que la gestuelle des personnages envers cet objet

reflète la gamme des sentiments qu'ils éprouvent à l'égard de leur logeuse et qui va de l'attraction à la méfiance en passant par la peur, le respect, la révolte, l'horreur, la violence et l'abandon. Ceux, par exemple, qui ne connaissent pas Madame Cirque et son influence maléfique, tel le jeune inspecteur de police, sont attirés par cet objet mystérieux. "Comme elle est belle cette cafetière," dit le jeune inspecteur, "j'aimerais, si c'était possible, un peu de café." Peu importe que le café soit froid, il en veut quand même: "Ça ne fait rien," dit-il, "donnez-m'en, je vous en prie. Donnez-m'en. Je croirai que j'habite chez vous" (p. 53). Un autre exemple: lorsque Madame Cirque est appréhendée par Tienne (inspecteur déguisé en locataire), et incarcérée, son mari, qui jusque là se laissait mener totalement par sa femme, envoie promener la cafetière d'un coup violent. Ce geste prend une valeur ironique lorsqu'on pense qu'il n'a le courage de se révolter que contre un "objet." En effet, M. Cirque n'est pas encore totalement libre de la domination de sa femme car quelques minutes plus tard, entendant la sonnerie, il ramasse l'objet avec précaution et le remet en place. Même durant l'absence de Madame Cirque, donc, les hommes demeurent sous son influence, comme le montre leur attitude envers la cafetière. Mais l'exemple le plus significatif à cet égard est fourni dans la séquence où Madame Cirque retourne, libre, grâce aux nouvelles lois instituées par son mari, qui, à l'écart de l'influence

néfaste de sa femme, avait repris sa carrière de ministre. L'arrivée de la logeuse plonge les locataires dans un état de vive anxiété renforcé par l'apparition de la cafetière que tous regardent avec méfiance et qui frappe d'horreur Christina, la fille de Madame Cirque: "Mais . . . cette horrible cafetière," s'écrie-elle, "qu'est-ce-qu'elle fiche là?" (p. 88).

La cafetière est donc non seulement un déterminant de l'action mais aussi du personnage de Madame Cirque. Ainsi, comme tout receptacle, la cafetière est un symbole sexuel féminin, renvoyant à l'utérus ou à la matrice. Mais sur scène, elle est aussi la métonymie de l'irrésistible séduction qu'exerce Madame Cirque sur ses hommes. Ceux-ci, du reste, ont pour elle une admiration qui a sa source profonde dans des éléments autres que la sexualité: la cafetière, en tant que symbole féminin, se rattache aussi à la figure du corps maternel. En fait, la cafetière spécifie l'auteur est "ventrue," le ventre étant, bien entendu, le symbole par excellence de la mère. Ceci dit, on note que la dépendance totale des hommes vis-à-vis de Madame Cirque reflète surtout leur besoin de protection maternelle, de tendresse, de sécurité, et les conduit à une attitude régressive et infantile. Madame Cirque joue ainsi le rôle de nourrice, de guide; c'est elle-même qui souligne cet aspect de leur rapport lorsqu'elle reparaît dans l'appartement: "Mes amis, calmez-vous," dit-elle,

"c'est moi. C'est maman" (p. 84).

Mais, tout symbole maternel revêt un aspect positif et un aspect négatif. Ainsi, d'un côté la mère protège, réconforte et soulage, mais d'un autre côté, elle étouffe, opprime et maintient ses enfants à un stade infantile, dépendant. C'est là l'ambivalence de la génitrice dévoratrice. Ainsi, la cafetière, métonymie de Madame Cirque, contient une boisson chaude, agréable, tonique, mais en même temps, un poison: le philtre qui réduira les hommes en enfants. En Madame Cirque est ainsi réuni le paradoxe de la fée comblant les désirs sexuels des hommes et de la sorcière qui les émascule. Comme le dit M. Cirque,

Pour que la plus humble des tisanes se transforme en dynamite, ou devienne la profondeur de la tombe, il suffit qu'au dessus de la coupe, ou de la tasse, voltigent ses doigts.

(p. 41)

Ce commentaire fait songer à un passage fameux où Shakespeare parlant de la reine Mab, à la fois fée bienfaitrice et sorcière diabolique, la décrit en ces termes:

She is the fairies' midwife, and she comes  
 In shape no bigger than an agate-stone  
 On the fore-finger of an alderman,  
 Drawn with a team of little atomies  
 Athwart men's noses as they lie asleep;  
 . . . and in this state she gallops night by night  
 Through lovers' brains, and then they dream of love;  
 . . . This is that very Mab  
 That plats the manes of horses in the night,  
 And bakes the elf-locks in foul sluttish hairs,  
 Which once untangled, much misfortune bodes;  
 This is the hag . . .

*Romeo and Juliet*  
 Act I, v.

Mais on n'a pas encore tout dit à propos de la cafetière; sa couleur, verte et marron, par exemple, a aussi une double connotation. On a dit que la cafetière est un symbole maternel; or, la mère représente une oasis, lieu reposant, agréable, rafraîchissant auquel l'homme, fils ou amant, rêve de retourner. Le vert est en fait utilisé souvent comme couleur thérapeutique, basée précisément sur cette notion du regressus ad uterum.<sup>1</sup> Il est intéressant de noter que le vert était au moyen âge la couleur de la toge des médecins et que de nos jours, elle demeure celle des apothicaires. Mais outre ses connotations du refuge maternel, de la valeur thérapeutique, le vert a plusieurs valeurs négatives. Ainsi, tout en étant la couleur de la germination, du bourgeon, donc de tout ce qui croît, il est en même temps celle de la moisissure, de la putréfaction, donc de la mort et même du mal, si l'on sait que l'émeraude est la pierre de Lucifer. Ce double symbole positif/négatif du vert s'accorde donc avec l'aspect binaire de la cafetière, et, par extension, de Madame Cirque. Il faut signaler aussi que le vert est la couleur des fées! Quant au marron, couleur de la terre, il symbolise la dégradation, le mouvement vers le bas, reflétant ainsi le sort des locataires de Madame Cirque une fois qu'ils ont bu le philtre contenu dans la cafetière.

<sup>1</sup> Chevalier, p. 1102.

## LES PATIENTS

Dans *Les Patients* (1961), les thèmes sont étroitement liés au fonctionnement de l'espace. C'est le cas en particulier pour les couples guerre/paix, corruption/innocence, réalité/illusion, etc. qui sont traités dans un espace lui aussi duel et représenté d'une part par la République de Patience, lieu ravagé par la guerre, d'autre part, par la boutique du "Maître à l'oiseau," lieu intact, calme et paisible. "Toute la contrée ricane, aboie, frémit dans l'atrocité," (p. 230), dit l'auteur, et le village où se situe la boutique a disparu. Audiberti n'a pas gratuitement nommé ce village "Le Village bleu." Le bleu, couleur calme et paisible, suggère le désir de la pureté et le chemin de l'infini où le réel se transforme en l'imaginaire. Le bleu est la couleur de l'oiseau de bonheur, proche mais hors d'atteinte. Il est un signe en creux d'une chose qui n'existe pas et qui dans l'espace est remplacée en entier par le malheur et la mort. On note en passant que le bleu est chez les Egyptiens, la couleur des murs des nécropoles, symbole de la mort, et chez les Aztèques, signe de la sécheresse et de l'incendie de la mort et de la famine, éléments que l'on retrouve dans la République de Patience où tout est "ras, plat, net sec et fauché" (p. 233), où les horizons ne sont que du feu," (p. 246), et où la mort règne partout.

Dans cet univers sans herbe et sans arbres, les seuls animaux vivants sont l'araignée, une chèvre et peut-être quelques fourmis. En choisissant ces trois animaux, Audiberti souligne davantage la futilité de l'existence dans un univers si précaire et instable, car l'araignée, symbole de la fragilité, et la fourmi, symbole de la médiocrité et de l'insignifiance des individus n'inspirent guère de confiance au lecteur à propos de la survivance des protagonistes dans *Les Patients*. Il en va de même pour la chèvre, symbole de la liberté, qui prend une valeur ironique puisqu'elle est forcée de se cacher dans un trou creux dans la terre, et de laisser ses cornes seules visibles. Si la liberté n'existe plus dans la République de Patience, l'amour ne s'y retrouve pas davantage. Ainsi, les pigeons, symboles de l'amour, sont morts aussi: "Ah, les pigeons d'autrefois, tout juteux, dans les petits pois," dit Madame Chèvrefontaine (p. 239).

Non seulement la chèvre, mais tous les hommes, même les sergents de police de la République de Patience, descendent sous la terre pour s'y cacher. Le mouvement descensionnel des hommes illustre leur chute vers le Satanisme, mais il représente aussi la recherche de l'abri, le désir du passage à un autre monde, bref, le désir de finir de cet "abattoir fumant" qu'est devenue la République de Patience. Et, la fumée elle-même est si envahissante que les généraux responsables de la guerre ne peuvent plus

s'apercevoir de la "forme de la terre, ni [d]es motifs de cette fumée elle-même," (p. 247), par quoi l'auteur évoque la brièveté de la vie et la vanité de la colère.

A cet univers du désastre, s'oppose la boutique "Le Maître à l'oiseau" dont les contenus flottent "sans une égratignure." Elle est faite de briques et de bois, sèmes très importants du point de vue des oppositions guerre et paix qui foisonnent dans le texte. La brique établit l'homme dans sa maison et représente l'organisation des individus en ville ou en village, et symbolise donc la sécurité de la demeure, de la société, éléments bien précaires dans l'univers instable des *Patients* où la guerre menace de détruire l'homme et tout ce qu'il a bâti. Quant au bois, en tant que *prima materia*, il représente l'état édénique et symbolise par extension le Christ. On aura l'occasion de voir plus loin comment cette notion du Christ se relie à l'optimisme du maître de la boutique.

La boutique, "espèce de navire de faïence," renvoie symboliquement à l'arche de Noë, mais ici, contrairement au mythe, les seuls animaux abrités dans la boutique sont des animaux en porcelaine, substance fragile qui reflète l'univers précaire et instable de la pièce. A lieu réfléchir, il est permis de se demander si la boutique est vraiment ce lieu "calme et égal" qui contraste avec la "nature qui tremble en dehors?" C'est bien ce que pense le maître, mais un examen attentif du texte révèle que tout

le contenu de la boutique est fragile et vulnérable. En effet, Audiberti souligne avec insistance l'opposition fragile/incassable qui distingue les deux espaces du texte. Ainsi, aux animaux de porcelaine de la boutique, il oppose les tigres volants et les chiens de métal de la guerre; aux casques de fer, aux médailles en dur métal, au poitrail d'acier, il juxtapose la misérable chair, la dentelle qui craque et la toison qui flambe; à la lance, au javelot, au bouclier, à la mitraille, il oppose la soupière polie, les vases frémissants, la poterie. Ironiquement, le Général Houg rapproche ces deux mondes opposés lorsqu'il remarque: "L'infanterie ressemble à la poterie. Un seul modèle se répète mille fois." Il n'y a qu'une seule différence: les ouvrages de l'artiste "sortent du four," tandis que ceux du guerrier rentrent au four (p. 236).

L'aspect fragile de la boutique est évident non seulement dans son contenu, mais aussi dans les personnages qui s'y abritent. Le garçon "frêle et mince" et la fille "douce et fragile" présentent un contraste frappant avec la ferraille de la guerre. "Je ne suis pas de pierre ou de glaise," dit la jeune fille aux généraux qui s'apprêtent à la découper de leur épée après l'avoir allongée sur une natte en prétendant qu'elle est une carte du monde qu'ils vont se partager. Suivant la définition d'Ubersfeld, la

<sup>1</sup> ". . . chaque fois qu'un être humain est l'objet de manipulations analogues à celle qu'on fait subir à une chose, il devient objet," Ubersfeld, *L'École du spectateur*, p. 149.

jeune fille devient un "objet" reflétant concrètement sur la scène leur indifférence vis-à-vis de la vie humaine.

La tranquillité et la paix de la boutique ne sont donc qu'une illusion: on n'est pas surpris lorsqu'on lit que les fleurs du paravent "crient," que les arbres peints sur le plafond "pleurent," et que les animaux en porcelaine "gémissent." Le maître à l'oiseau rêveur et optimiste, croit avoir dans sa boutique préservé l'utopie, mais peu à peu, on se rend compte de la fragilité de sa demeure, car le hors-scène, la République de Patience qui représente la guerre et la destruction, franchit son espace sans cesse. Quoique l'incendie n'atteigne pas sa maison, la poussière, (ou la cendre qui résulte du feu), pénètre la boutique et recouvre tous les objets d'art, les marquant du signe de la mort.

L'invasion de l'espace de la boutique par l'univers extérieur du désastre, observée plus haut, est illustrée au niveau des sons: bruits guerriers, sonneries des trompettes militaires, mitrailles, "tigres volants" etc. Un autre élément de l'extérieur qui pénètre dans la boutique est une feuille contenant le message suivant:

Habitants du Village Bleu, nous veillons sur vous. Nous arrivons. Élevez vos cœurs. Enterrez-vous comme des harictos d'avril. Mettez chacun sur votre tête une couverture de terre. La guerre est sacrée. La guerre commence afin de s'achever. La guerre par conséquence est la plus sûre ennemie de la guerre.

(p. 229)

La feuille a, d'autre part, un double rôle connotatif: par son contenu, évidemment, mais aussi par sa forme; elle est déchirée à l'endroit de la signature, ce qui cache l'identité de l'émetteur, forçant le maître à se demander de laquelle des deux armées rivales il s'agit, d'où l'idée de la futilité et de la stupidité de la guerre, idée renforcée par le fait que les deux généraux, autre aspect de la guerre qui pénètre la boutique, se ressemblent "de la casque aux éperons" (p. 233).

On a montré que l'espace de la paix est sans cesse franchi par les sons de la guerre, par la cendre du feu, par le message écrit et finalement par les Généraux Houg et Houm. Et c'est la pénétration de la guerre dans ce refuge de la beauté et de l'optimisme qui aboutit au vice et à la corruption.

En premier lieu, Pasquarelle, le jeune garçon de 16 ans, est attiré par la gloire de la guerre par laquelle il espère conquérir Nassia, jeune fille de 16 ans. A son retour du front, il s'écrie avant de mourir: "Nassia . . . j'ai le casque . . . comme sur les images" (p. 249). On ne peut ignorer la signification négative du casque, attribut de Hades et donc symbole de l'enfer et de la puissance. En second lieu, Nassia est attirée par le côté sexuel et glorieux du guerrier revêtu en armure de guerre: "Ces guerriers sont vraiment jolis garçons," dit-elle, en touchant l'épée (symbole phallique), des deux généraux.

"Que ce dur métal m'attendrit à toucher," s'exclame-t-elle. Elle devient avide de richesses et vend tout le riz, dernière nourriture qui reste dans la boutique. "Le feu de la guerre fait germer les femmes," dit-elle. On comprend que Nassia est devenue une prostituée: "J'ai gagné plus avec mon riz," dit-elle, "l'affaire d'une matinée, que vous même avec vos soucoupes depuis que vous êtes dedans" (p. 244). Le riz est un signe important puisqu'il a été cultivé seulement après la perte du paradis et la séparation entre le ciel et la terre, et qu'il représente donc la perte du bonheur édénique.

Dans *Les Patients*, on le voit, Audiberti souligne la moquerie et la cruauté de la guerre qui vise à enfler l'ardeur guerrière de la jeunesse en utilisant le charme presque magique et ensorceleur des uniformes militaires, de la musique militaire et des beaux discours: "Nous allons à la guerre avec une chanson" (p. 236), dit le général Houm. "Leur guerre impitoyable se métamorphose-t-elle en fête musicienne?" (p. 246) demande le maître. On est tenté de rapprocher *Les Patients* des poèmes de Wilfred Owen (1896-1918),<sup>2</sup> en particulier *Anthem for a Doomed Youth* (1917):

What passing bells for those who die as cattle?  
Only the monotonous anger of guns

No mockeries now for them, No prayers nor bells  
Nor any voice of mourning save the choirs  
The shrill, demented choir of wailing shells;  
And bugles calling for them from sad shires.

Ce poème fait écho à la situation dramatique des *Patients* où la musique militaire se mêle aux bruits d'armes et aux cris agonisants de la guerre: "Ça gronde, ça pleure, ça hurle," dit Madame Chèvrefont, pendant que la musique éparsse remplit la scène.

Face à ces atrocités de la guerre, le maître garde son optimisme; il fonde son espoir sur un oiseau en porcelaine, "glacé, dur et fragile. . . pourtant si puissant [et] galbé sans une erreur" (p. 228). Cet oiseau pur et simple a des qualités presque magiques car il contient l'espoir qu'un jour "ouvrant à l'infini ses ailes de lumière," sans cependant quitter le sol, il deviendra tout à coup plus grand que l'univers et prononcera la délivrance - "ce jour là, le malheur mourra" (p. 228). Il est bien évident que l'oiseau symbolise le Christ par qui la régénération de l'homme sera assurée. L'enfant Jésus est en effet souvent représenté avec un oiseau dans la main. L'oiseau est aussi ce qui se libère de la pesanteur terrestre et sa légèreté contraste donc avec la pesanteur des armes, signe de perversion. On n'est donc pas surpris lorsque le maître annonce que l'oiseau apparaîtra lorsque "la montagne de douleur sera devenue assez haute pour porter le poids

<sup>2</sup> Il convient de signaler que Wilfred Owen a séjourné à Bordeaux en 1914 et a fréquenté le poète Laurent Tailhade; l'hypothèse de contacts entre Owen et Audiberti est donc plausible. On rappelle qu'Audiberti est avant tout un poète; il a publié plusieurs volumes de poèmes, notamment, *L'Empire et la trappe* (1930), *Des Tonnes de sémence* (1941), *La Nouvelle origine* (1942), *Toujours* (1944) et *Remparts* (1953).

du pardon" (p. 228).

Mais l'oiseau sauveur, tout comme le Christ sauveur, s'avère une chimère, une illusion créée par l'imagination de l'homme. "Tu n'es qu'un peu de glaise avec un peu d'émail," avoue le vieil homme. "Mon esprit t'engendra" (p. 245). Cependant, l'oiseau demeure "taciturne et trompeur," indifférent aux prières du maître: "Seigneur oiseau," dit le vieil homme, "toi qui m'écoutes . . . réponds que j'entende ta voix . . . que ta voix s'élançe et qu'elle guérisse" (p. 243). Mais, même si l'oiseau, c'est-à-dire le Christ, ne répond pas, l'homme continue à croire à la rédemption. Ainsi, lorsque tout est anéanti autour du maître, celui-ci demande aux vivants: "Voulez-vous tout à coup que l'oiseau chante et que se termine à jamais la vie?" Leur réponse semble préférer la vie, malgré la souffrance et le manque d'espoir: "Non, sans façons, alors on continue?" semble être la réponse mêlée de "confuses voix qui supplient dans un chavaris passionné" (p. 256). Le maître continue donc à croire que l'oiseau, par sa puissance, le protégera contre le malheur. Il n'est peut-être pas interdit de voir dans cette persistance un écho de la notion nietzschienne selon laquelle l'Eglise exalte en l'homme le sentiment de puissance, la volonté de puissance et s'oppose donc à tout ce qui est bon dans la vie.

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *The Ante-Christ* (Baltimore: Penguin Books, 1968), p. 137.

L'ARMOIRE CLASSIQUE, UN BEL ENFANT, BÂTON ET RUBAN

*L'Armoire classique* (1961), très courte, se classe parmi les pièces mineures de l'auteur. Elle permet, cependant, quelques observations intéressantes du point de vue spatial; en fait, la spatialité y devient souvent même sujet du discours. Brièvement, l'action se résume ainsi: un jeune dentiste et sa ravissante femme veulent forcer un ami, Jean-Claude, à épouser Émilie, la terne cousine, un peu simple, du couple. Le dentiste force Jean-Claude à faire la cour à sa femme, afin, dit-il, de la faire descendre "de son piédestal," et lui observe la scène caché dans une armoire. Jean-Claude ayant suivi à contrecœur les directives du dentiste, commence à s'inquiéter lorsque Monique accepte sa proposition. Se souvenant que son ami avait menacé "de le mitrailler à coup de dents, 32 pointes d'ivoires synthétiques au travers du crâne" (p. 271) s'il trouvait jamais Monique dans ses bras, Claude se hâte de proposer le mariage à Émilie lorsque celle-ci apparaît sur la scène.

L'armoire dans laquelle le dentiste se cache est l'objet spatial central dans *L'Armoire classique*. Elle est tout d'abord centrale dans le titre de la pièce. Elle est aussi beaucoup plus qu'une simple cachette pour le rusé dentiste car elle renvoie à toute une dialectique du conflit entre le moderne et l'antique. Comme le dit Jean

Baudrillard dans son étude intitulée *Le Système des objets*, l'objet ancien "contredit aux exigences du calcul fonctionnel pour répondre à un voeu d'un autre ordre: témoignage, souvenir, nostalgie, év<sup>1</sup>asion." En effet, l'armoire "aux portes grinçantes," "au bois qui joue," est un signe plus qu'un objet fonctionnel, comme on le devine sous les remarques de Monique, la femme du dentiste: "Cette armoire," se plaint-elle, "ce qu'elle m'agace, ancienne par les années, moderne du point de vue des décorateurs" (p.272). Il convient de souligner que l'action se déroule en 1970, (la pièce a été écrite en 1961), et qu'elle expose donc un monde futuriste, artificiel, éloigné de l'époque du fait-main, de l'artisanal. Ainsi, "l'armoire sculptée" est mise en opposition avec "les crosses d'aorte en matière plastique," et avec le "pistolet mitrailleur odontologique à air comprimé" (p. 268), etc., signes de notre société de plus en plus mécanisée et artificielle. Or, l'opposition authentique/synthétique recoupe une opposition morale; c'est tout le côté artificiel de la société où règnent la duperie et le mensonge qu'attaque Audiberti. Jean-Claude est son porte-parole lorsqu'il dit: "L'électrostatique, les voitures, les fusées, tout ce qu'on invente chaque jour et qui fait en définitive plus de mal que de bien, tout ce bazar a l'air de rapétisser le sentiment, de le ridiculiser" (p. 264). Cependant, Jean-Claude, Don Juan

<sup>1</sup> Baudrillard, *Le système des objets*, p. 103.

moderne, a besoin de ces objets modernes, " . . . le plongeur au dessus du lit, celui-ci modèle olympique, 4/35 sur 3/140, un parquet dénivelé qui conseille le faux pas . . . d'invisibles cordes de harpes tendues jusqu'au plafond pour vous ouvrir les yeux . . . ce brochet décoratif allégorique mural tracé par un seul cordon de métal" (p. 272). Tous ces objets font partie du "marchandage compliqué," ou de l'attirail d'amour érotique qui se trouve dans l'appartement "pimpant et sulfurique" du jeune homme.

Il est à remarquer encore que l'objet ancien est ce qui a "survécu," et représente donc les valeurs de "jadis," la perfection, la durabilité. Ce n'est pas donc par hasard qu'Audiberti choisit de situer sa pièce dans l'appartement d'un dentiste; l'auteur attire notre attention sur les dents en en faisant le sujet du discours à plusieurs reprises. Or, les dents, partie du corps qui dure le plus longtemps après la mort, soulignent d'une part la valeur symbolique de l'armoire ancienne. Elle contrastent d'autre part avec la durabilité de cet objet "anachronique," puisque le dentiste remplace à longueur de journée les molaires par des dents d'ivoire synthétique, action qui souligne l'aspect artificiel, et par extension, hypocrite, de l'homme.

Dans *Un Bel Enfant* (1961), pièce minuscule, Audiberti reprend son attaque contre la société "super-mécanicienne." Un couple reçoit la visite d'une sorte de géant de métal et de caoutchouc, coiffé d'un casque à antennes, chaussé

de patins de scaphandrier, portant d'énormes lunettes, deux appareils radar ou radio sur les bras, une mitrailleuse sur la cuisse, et des courroies de parachutiste sur la poitrine (p. 283). Cet appareil mécanique annonce au couple qu'il est leur enfant, envoyé par le Conseil Intercontinental du Peuplement qui a décidé que désormais les enfants viendraient au monde "par modalité extra-utérine intégrale" (p. 284). Robert veut appeler la police, mais Edwige, sa femme, s'éprend du robot et veut le garder, soulignant ainsi la fascination qu'exerce de plus en plus l'automatisme sur la société. Le robot est considéré comme l'esclave de l'homme, mais dans *Un Bel Enfant*, comme d'ailleurs souvent dans les récits de science-fiction, c'est le robot qui contrôle le maître. Ainsi, lorsque Robert sort pour aller chercher la police, l'enfant le menace de sa mitrailleuse et, à coups de pied, déplace des dossiers afin de s'installer confortablement.

Nous sommes donc dans un monde où le "triomphalisme mécanicien"<sup>2</sup> comme dit Baudrillard est synonyme des forces maléfiques qui détruisent l'homme et son univers. Audiberti peint un monde où le lait (symbole de la vie), est remplacé par "le colostrum révassoglandulaire . . . hormones imaginatives" (p. 286), un monde sans herbe, où le métal triomphe et domine sur la chair. Edwige implore l'enfant

<sup>2</sup> Baudrillard, *Le Système des objets*, p.153.

d'épargner la terre: prière inutile car la terre et l'homme seront détruits par le désir d'automatisme de l'homme moderne: "Je t'emporte loin du corps, ce labyrinthe," dit l'enfant de métal à Edwige, "dans un monde précis d'impalpable métal où la chair diminue et tout autant la crainte sur les plateaux sans herbes au grand soleil mental" (p. 287). N'est-ce-pas là la mort, ou plus précisément le suicide de l'homme, responsable d'avoir créé une société saturée d'objets mécaniques, de ". . . trucs . . . trucs. . . .," comme le dit l'auteur? (p. 287). Il semble évident qu'Audiberti perçoit dans l'automatisme un côté démoniaque, et voit en lui la perte de l'homme. Le fait qu'Edwige soit la fille de gros industriels de la Nièvre n'est donc pas un détail gratuit.

## LA BRIGITTE

Dans certaines pièces d'Audiberti, les objets prennent statut d'un personnage auquel les protagonistes adressent la parole. Plusieurs exemples viennent à l'esprit: Dans *Les Naturels du Bordelais* (1952), Guy Loup embrasse la table et cajole l'armoire, prétendant que ces objets sont ses maîtresses; et dans *La Hobereaute*, Rasibus s'adresse à la hâche; mais c'est dans *La Brigitte* (1962), que ce procédé est le plus signifiant: un objet, une motocyclette de marque "Brigitta," rassemble les thèmes principaux de *La Brigitte*, pièce considérée l'une des plus complexes de l'auteur. Le fonctionnement de la motocyclette à titre de personnage, (qui "parle" et qui bouge par ses propres moyens), est juxtaposé à celui de Paulette, jeune actrice transformée symboliquement en objet et manipulée par ceux qui l'entourent. D'un côté on retrouve Boibois qui veut lancer Paulette dans une carrière de vedette afin d'attirer sur lui l'attention du grand metteur en scène Truffquin; d'un autre côté se trouve Madame Goncourt qui veut donner à son ami Raoul, directeur de cinéma, l'occasion de faire un film sur la vie de Paulette Plumard.

Paulette devient donc une marionnette qui se laisse manipuler par ces deux maniaques de Raoul et Boibois au point, dépouillée de toute identité et déshumanisée, de céder à toutes leurs fantaisies. Elle est forcée de revivre le drame de son passé afin de satisfaire le rêve de Raoul

qui est de produire un film réaliste sur la vie de la jeune fille. Ainsi, par une série d'images que Raoul propose à Paulette, il parvient à lui faire croire qu'elle se trouve dans l'atelier de la cruelle Madame Fanny où elle revit non seulement la tyrannie des clientes et la moquerie de ses compagnes de travail, mais aussi la pauvreté, la faim, les maladies et la solitude d'une existence misérable et sans amour.

L'illusion du présent et la réalité de l'expérience du passé entrent en symbiose et oblitèrent tous les efforts de la jeune fille pour surmonter ses malheurs et oublier sa vie passée. Ayant perdu conscience de la réalité, elle se détache du monde des humains et se réfugie dans la réalité d'un objet, la motocyclette. Au fur et à mesure que Paulette se détache du monde humain, son intimité avec la motocyclette augmente. Elle s'identifie à la motocyclette qui elle aussi reste abandonnée et négligée dans la vieille demeure de Paulette, tandis du treizième arrondissement où Raoul force la jeune fille à habiter pour lui infliger le supplice de revivre le sordide passé. La motocyclette est la seule amie dont la jeune fille reçoive des manifestations de tendresse. On voit, par exemple, la motocyclette se déplacer par ses propres moyens, s'approcher de la jeune fille et "se frotter à elle" (p. 250). Quant à Paulette, elle traite la motocyclette comme on traiterait un mari ou un enfant: elle se préoccupe de sa santé ("ne va pas tomber

malade" lui dit-elle), et lui verse de l'eau contenant des vitamines (p. 223). En fait, la motocyclette est la métonymie du père de Paulette (à qui elle appartenait) et par extension, de la famille absente. On sait que Paulette désire le contact familial: "Mes parents?" dit-elle à la motocyclette, "Décédés, Victor? Toujours là-bas. Qu'est-ce qui me reste? Toi" (p. 223). La motocyclette représente aussi l'amant que Paulette n'a pas, perspective qui est confirmée par l'aspect phallique de la motocyclette, chargée ici du même symbolisme érotique que le cheval. La motocyclette "énorme et noire" que Paulette entretient "avec amour" évoque en effet les chevaux noirs qui traînent les carrosses de mariage et représentent le désir sexuel libéré. On n'est donc pas surpris lorsque la motocyclette devient l'objet de soins et de manipulations: "J'aime ton odeur," dit Paulette à la motocyclette en la graissant au moyen d'une burette d'huile; elle se couche sur la moto, la caresse et lui dit: "Attends que je t'essuie." Comment aussi ne pas voir le côté sexuel de sa relation avec la motocyclette dans le passage suivant: "Moi, personne ne s'occupe de moi, à présent ma belle dégourdissons-nous" (p. 224) et la jeune fille saute sur selle. On songe aussi aux connotations incestueuses du passage, puisque la motocyclette est la métonymie du père de Paulette.

Si la motocyclette représente le désir sexuel, on peut dire aussi que l'attachement de Paulette à cet objet

représente le désir régressif de retrouver la simplicité, c'est-à-dire, le retour à l'enfance; l'objet devient alors un jouet avec lequel elle s'entretient, bref un imaginaire compagnon de jeu. La motocyclette représente également le désir de retrouver l'autonomie, l'indépendance puisque elle participe du symbolisme général de la voiture ou de la bicyclette, donc de l'évolution en marche, du désir de se porter en avant par ses propres moyens au lieu de se faire mener et de régresser dans l'infantilisme ou l'isolement. Il convient de signaler aussi que la mobilité et la vitesse de la motocyclette ajoutent une connotation importante: l'une des infortunes de Paulette est qu'elle était boiteuse, déformation qu'elle a réussi à corriger par une opération mais que Raoul cherche à lui remettre obstinément en mémoire: "N'oublie pas qu'une de tes jambes trotte un peu moins vite que sa soeur," lui dit-il (p. 210). C'est ce qui attriste le plus Paulette - comme Achille, c'est l'endroit le plus vulnérable de la jeune fille; il lui rappelle sans doute que c'est à cause de cette déformation qu'elle se trouve en marge de la société: "Mon mollet droit n'est pas tout à fait le même diamètre que l'autre," dit-elle, "alors je dois tout accepter, tout subir" (p. 210). On se rappelle que la jambe est le symbole du lien social; elle abrège les distances, favorise les contacts et permet les rapprochements. C'est ce côté mobile que la motocyclette "aux mollets identiques" (p. 224), représente pour Paulette sur un plan

plus profond. Ainsi, lorsque Goncourt et Boibois menacent sadiquement de disséquer la brigitte, "les jambes dans une broyeur à noyaux" (p. 235), la jeune fille jusque là silencieuse, s'écrie: "Brigitte . . . les jambes de Brigitte!" (p. 235). La motocyclette représente donc pour la jeune fille boiteuse l'espoir d'être acceptée par la société, de devenir une femme riche et couronnée de succès: "Cette femme riche et puissante et comblée de succès" répète Paulette, croyant interpréter ainsi les bruissements métalliques de la motocyclette, "elle vit déjà dans l'avenir. De sa part, tu m'apportes l'espoir" (p. 250). Cependant, ses espoirs sont refoulés par la société cruelle qui lui barre la voie du succès et lui interdit de se libérer de l'image claustrale dans laquelle elle est désormais prisonnière: "On me lance," dit-elle, "on me vire. On me chasse. En fait, je ne bouge pas. Je ne change pas. Les gens s'en vont de moi justement parce que je ne change pas" (p.222).

Audiberti nous rappelle souvent que l'homme reste sans cesse jusqu'à sa mort prisonnier de son identité. La motocyclette n'est donc qu'un espoir vide, une illusion: "Le grand air te manque," lui dit Paulette, "je te sortira bien mais dès qu'on sort, on tombe sur des agents, sur des murs, sur des becs" (p. 223). L'huile de la motocyclette a été vidangé, précise Audiberti, et comme Paulette, donc, elle moisira, victime d'un destin rongeur et poussiéreux.

Elle devient comme le dit Raoul une "hirondelle matraquée," symbole ironique dans ce contexte, puisque l'hirondelle ne se pose jamais sur la terre.

Dans *La Brigitte* Audiberti utilise avec fécondité les effets de lumière. Par exemple, lorsque Paulette frappée d'impuissance, contemple le suicide, la lumière de scène commence à baisser: "La vie me refuse," dit-elle, "alors, je refuse la vie" (p. 239). L'obscurité, symbole de la mort, du malheur et du mal, souligne la crise psychologique et les sentiments d'angoisse de l'héroïne. "Moi, mon mari s'appelle chômage, tombeau, nirvana," dit-elle (p. 240). Ces images contrastent avec les chrysanthèmes (symboles de la longévité et de l'immortalité) que Paulette dit sortir de sa poitrine "que nul homme ne caresse" (p.240). Au fur et à mesure que sa rêverie devient plus sombre, l'obscurité augmente et la scène est finalement plongée dans l'obscurité. Comme la lumière qui s'éclipse graduellement, Paulette se rapétisse "petit à petit" jusqu'à ce que les fesses lui rentrent dans le crâne et des pieds à la tête, elle devient "une jambe . . . , une jambe sèche . . . la sécheresse . . . la solitude . . . abandonnée . . . oubliée" (p. 240). On retrouve le même leitmotif de la jambe qui se joint ici au thème de l'unijambiste, élément qui concourt à dessiner la ligne générale de la signification symbolique de l'obscurité. On explique: l'ordre diurne, c'est-à-dire, l'ordre humain, repose sur le principe du "pair", tandis que l'ordre nocturne,

ou l'ordre caché, est caractérisé par l'un. Or, chose à noter, l'unijambiste ou l'amputé se trouve à l'écart de la société diurne ou humaine et fait partie d'un autre ordre, celui de la nuit, interprétation qui reflète la position de Paulette dans la société. On se rappelle que la jeune fille, emprisonnée dans son image de boiteuse, est forcée de vivre en marge de la société. Ce motif de l'obscurité nous renvoie aussi à la description de l'appartement de Paulette que l'auteur compare à une caverne, autre symbole de l'obscurité infernale. Cette "caverne crasseuse, humide. . . à l'enseigne d'un destin général rongeur et poussiérier" (p. 207), n'est-elle pas l'image même de ce monde tel que l'a conçu Platon? Le philosophe grec a comparé en effet les hommes à des sortes de marionnettes emprisonnées dans une caverne et menant leur vie dans l'obscurité, symbole de l'ignorance et de la souffrance, opinion somme toute, très voisine de celle d'Audiberti.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Plato, *The Republic*, Livre VII.

## CONCLUSION

"L'espace," dit Artaud, "naît d'une anarchie qui s'organise."<sup>1</sup> Cette pensée résume bien la conclusion possible à une analyse de l'espace dans l'oeuvre théâtrale d'Audiberti, oeuvre qui à première vue est rebelle à tout classement, - elle oscille, par exemple, entre des pièces historiques et des pièces modernes, elle inclut des pièces de science-fiction aussi bien que des éléments du surréalisme, ou bien encore des pièces à aspect romantique ou baroque, etc. Mais la diversité des approches de cette vaste oeuvre trouve son unité interne dans le cadre des thèmes et dans le fonctionnement de l'espace. Ainsi, tous les signes spatiaux, même ceux qui à premier coup d'oeil semblent être autonomes, sont étroitement liés entre eux pour former un tout cohérent.

Ceci n'est pas à dire qu'Audiberti, esprit baroque, adopte les mêmes techniques spatiales d'une pièce à l'autre, au contraire: là aussi, il existe une grande diversité qui contribue à donner à son oeuvre cet aspect chaotique et incompréhensible que lui a souvent reproché la critique. Sa technique concernant les décors de ses pièces, par exemple, varie grandement: il va de la plus délicate observation de détails (*L'Ampélour*), à des pièces où les détails sont réduits au minimum (*Sa Peau, Les Femmes du boeuf*).

<sup>1</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (Paris: Gallimard, 1966), p. 88.

En outre, dans certaines pièces, on a l'impression que l'auteur n'a pas songé à la représentation scénique, car il y donne très peu de détails sur le décor, la physiologie et les vêtements des personnages. Au sujet de *Quoat-Quoat*, par exemple, l'auteur a dit: "Je ne l'avais point conçu pour la scène. Il se révéla pourtant théâtralisable."<sup>2</sup> Inversement, parfois ses pièces contiennent de copieuses directions pour une mise en scène grandiose qui serait adaptée plutôt aux moyens cinématographiques que théâtraux. *L'Opéra parlé* et *La Fête noire* sont sur ce point exemplaires. Que dire aussi des pièces où Audiberti place l'action au milieu d'un décor presque vide, tel que les scènes du *Mal court* où l'auteur ne mentionne que deux lits, une fenêtre et une porte?

Cependant, les décors, qu'il s'agisse de la cabine d'un paquebot Second Empire, d'un tableau bucolique ou d'une maison paysanne, ont toujours des attributs symboliques - les thèmes dans l'oeuvre audibertienne se prolongent dans l'espace par les décors et les objets concrets. Dans *La Pucelle*, par exemple, Audiberti choisit de démystifier Jeanne d'Arc en tant qu'héroïne historique et d'affaiblir son prestige en la présentant dans un milieu rustique et primitif.

Quand aux objets, ils ont rarement simplement statut d'accessoire et sont presque toujours des éléments chargés

<sup>2</sup> André Delandes, *Audiberti* (Paris: Gallimard, 1964), p. 114.

de signification. On a eu l'occasion de voir que dans certaines pièces les objets sont un déterminant de l'action ou du personnage; tel est le fonctionnement de la cafetière dans *La Logeuse*, par exemple, ou de la béquille du roi Célestincic dans *Le Mal court* ou encore de la montre du capitaine dans *Quoat-Quoat*. Il convient de signaler aussi que souvent les objets prennent statut de personnage auquel les protagonistes adressent la parole. *La Brigitte* est sur ce point exemplaire: les thèmes principaux, malgré leur nombre et leur diversité: à savoir, la solitude, le manque d'amour, le désir d'être accepté par la société, etc., s'y articulent autour d'un simple objet.

Il faut préciser d'autre part que dans le théâtre d'Audiberti, l'objet est souvent index, icône et symbole. Dans *Quoat-Quoat*, par exemple, le portrait de l'empereur est indice du Second Empire, icône de Napoléon III et enfin symbole de la dictature, des règlements oppressifs de l'empereur ainsi que de l'esprit matérialiste caractéristique de la bourgeoisie de l'époque. Les fonctions sémiotiques de l'objet scénique dans le théâtre d'Audiberti sont donc souvent complexes mais les démontrer est toujours une entreprise fructueuse.

On a vu aussi au cours des pages précédentes que l'objet dans le théâtre d'Audiberti est souvent polysémique: sa matière, sa couleur, sa forme, son âge, etc, sont des sèmes connotatifs. On peut voir l'importance qu'Audiberti attache

à l'objet et on n'est donc pas surpris que les objets servent souvent de titre à plusieurs pièces, e.g. *L'Armoire classique*, *Bâton et ruban*, *La Brigitte*, *La Guillotine*. Si les objets dans le théâtre d'Audiberti ont presque toujours une valeur symbolique, on peut dire aussi que leur absence même connote parfois. C'est le cas dans *Sa Peau* où l'absence d'objet (à l'exception d'un pistolet, simple accessoire utile à l'action), renforce l'importance du paradigme des parties du corps humain, le facteur décisif de la pièce, et permet de voir comment se présente l'idée du corps éclaté, signe de la fragmentation spirituelle de l'héroïne.

Parfois l'objet permet toute une dialectique du conflit entre les valeurs de l'antiquité et celles de la modernité. Ce thème a préoccupé Audiberti dans plusieurs des pièces de la maturité où il attaque souvent le désir d'automatisme de l'homme moderne et condamne la société moderne de plus en plus mécanisée et artificielle. On songe en particulier à *L'Armoire classique*, *Un Bel Enfant*, et *Bâton et ruban*. Dans *Bâton et ruban*, par exemple, la recherche du temps perdu, le rêve d'une époque peut-être plus glorieuse dans l'esprit de l'auteur sont manifestés par les monuments d'Antibes qui exercent une grande fascination sur Audiberti.

Il convient de signaler aussi que les objets appartiennent souvent à des ensembles scéniques disjonctifs par lesquels on peut déterminer les caractéristiques des personnages et

construire des ensembles signifiants. Ce dualisme récurrent dans les pièces de l'auteur reflète le caractère profondément manichéen d'Audiberti, déchiré entre deux tendances opposées, à savoir: la pitié devant la misère de l'homme mais en même temps, la dérision face à l'absurdité de la condition humaine; le déchirement entre le corps et l'esprit; le dévouement chrétien et l'influence manichéenne, etc. Il faut noter aussi que les détails de la spatialité dans les pièces d'Audiberti n'affleurent pas toujours dans le texte, et il est souvent nécessaire de les chercher en profondeur dans les réponses poétiques des personnages.

Ce qui émerge finalement de cette analyse de l'espace est que le fonctionnement de la spatialité dans le théâtre d'Audiberti est étroitement lié aux thèmes des pièces dont le principal est le dualisme du bien et du mal. Audiberti a une conscience aiguë du mal et de la misère de l'homme dans un univers sans compassion - l'oeuvre nous donne un défilé de tous les vices et les maux de la société: la cruauté, le meurtre, l'injustice, l'hypocrisie, la promiscuité, la corruption, la violence, l'infidélité, la trahison, l'esclavage, la guerre, bref, avec Audiberti, nous sommes dans le "vestibule de l'enfer" comme le dirait Baudelaire. Tel est l'univers satanique d'Audiberti où le Bien quand il existe, est toujours confronté avec le Mal qui triomphe.

Cette lutte interminable entre le Bien et le Mal constitue l'épine dorsale de l'oeuvre théâtrale d'Audiberti

dont les personnages exhibent parfois une méchanceté presque néronienne, le désir de faire du mal uniquement pour le plaisir de voir l'autre souffrir. Pour Audiberti, en effet, la plus grande partie de l'humanité consiste en êtres durs, méchants et lâches, et même les bons et les innocents ont la capacité de se transformer facilement en êtres maléfiques. Selon Audiberti, la capacité de faire du mal est donc innée chez l'homme. "Voyez-les courir les humains," dit Audiberti dans son roman *Talent*, "chacun porte en lui une haine forte. Chacun, d'année en année, et quelques fois de la journée à la journée, chacun poursuit et nourrit en lui-même un visage dont chaque trait le heurte, lui fait mal. S'il veut vivre, il doit par un oubli actif, par un mépris à figoler, par un coup droit, le supprimer."<sup>3</sup> Audiberti est donc un homme déchiré entre deux postulats: d'un côté, il a une conscience aiguë du mal dans le monde, de l'autre le désir d'échapper à la condition humaine. C'est par l'écriture qui permet la catharsis, l'imaginaire, l'onirisme, le surréalisme, qu'il tente de s'évader de l'humain. Ce sont ces éléments qui rendent souvent son oeuvre chaotique, presque absurde pour ceux qui ne voient pas la subtilité de ses contradictions. Comme l'a dit Michel Giroud, "ses livres ne sont pas divertissants."<sup>4</sup> C'est une oeuvre sceptique qui méprise toutes les vérités, toutes les justices,

<sup>3</sup> Audiberti, *Talent*, cité par Giroud, p. 29.

<sup>4</sup> Giroud, p. 36.

toutes les fausses valeurs, bref, c'est l'abhumanisme, la seule solution au mal du monde:

Amoindrir le sentiment de notre éminence, de notre prépondérance et de notre excellence afin de restreindre, du même coup, la gravité sacrilège et la vénéneuse cuisson des injures et des souffrances que nous subissons. Si, malgré tout, nul adoucissement pratique ne se produit, si nous demeurons incapables d'abolir le mal, il n'en est d'autre que physique, nous aurons du moins su mettre à profit le jeu des mots, l'espace libre, ou vide, entre les objets vocabulaires, pour exprimer que nous détestons toute doctrine, toute drogue, qui, nous attribuant, même à bon escient, une élévation particulière dans la hiérarchie de la vie, ne saurait qu'augmenter le poids de nos douleurs. <sup>5</sup>

<sup>5</sup> Jacques Audiberti, *L'Abhumanisme* (Paris: Gallimard, 1955), p. 35.

## Bibliographie

I L'oeuvre d'Audiberti.

Audiberti, Jacques. *Talent*. Fribourg: Paris Egloff, 1947.

----- . *Les Médecins ne sont pas des plombiers*. Paris: Gallimard: 1948.

----- . *Théâtre, tome I: Quoaat-Quoaat; L'Ampélour; Les Femmes du boeuf; Le Mal court*. Paris: Gallimard, 1948.

----- . *Théâtre, tome II: La Fête noire; La Pucelle; Les Naturels du Bordelais*. Paris: Gallimard, 1952.

----- . *L'Abhumanisme*. Paris: Gallimard, 1955.

----- . *Théâtre, tome III: La Logeuse; Opéra parlé; Le Ouallou; Altanima*. Paris: Gallimard, 1956.

----- . *Infanticide préconisé*. Paris: Gallimard, 1958.

----- . *Théâtre, tome IV: Coeur à cuir; Le Soldat Dioclès; La Fourmi dans le corps; Les Patients; L'Armoire classique; Un Bel Enfant*. Paris: Gallimard, 1961.

----- . *Théâtre, tome V: Pomme, Pomme, Pomme; Bâton et ruban; Boutique fermée; La Brigitte*. Paris: Gallimard, 1962.

----- . *Dimanche m'attend*. Paris: Gallimard, 1965.

II Audiberti et la critique

Charbonnier, G. *Entretiens avec G. Charbonnier: Jacques Audiberti*. Paris: Gallimard, 1965.

Delandes, André. *Audiberti*. Coll. La Bibliothèque idéale. Dirigée par Robert Mollet. Paris: Gallimard, 1964.

Giroud, Michel. *Audiberti*. Paris: Les Éditions universitaires, 1967.

Guérin, Jeanyves. *Le Théâtre d'Audiberti et le baroque*. Coll. Théâtre d'aujourd'hui. Dirigée par Paul Vernois. Paris: Éditions Klincksieck, 1976.

Toloudis, Jacques. *Jacques Audiberti*. Coll. Twayne's World Authors Series. Boston: Twayne Publishers, 1980.

Sarraute, Claude. "Jacques Audiberti." *Le Monde*. 31 Mars 1969.

### III Ouvrages généraux

Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1966.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. 1857; réimpr. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1954.

Baudrillard, Jean. *Le Système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.

Diel, Paul. *Le Symbolisme dans la mythologie grecque: Étude psychanalytique*. Paris: Petite bibliothèque Payot, 1966.

Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Grant, Michel et Hazel, John. *Dictionnaire de la mythologie.*

Trad. par E. Leyris. Paris: Éditions Seghers, 1975.

Jung, Carl C. *Man and his Symbols.* New York: Doubleday, 1964.

Miller, Orlo. *The Day Spring: The Story of the Unknown Apostle of the Americas.* Toronto: McClelland and Stewart Limited, 1976.

Nietzsche, Friedrich. *The Ante-Christ.* 1888; réimpr. Baltimore: Penguin Books, 1968.

Owen, Wilfred. *War Poems and Others.* Ed. Dominic Hibberd. London: Ghatto & Windus, 1973.

Plato. *The Republic.* Book VII. New York: W. W. Norton, 1942.

Puech, Henri-Charles. *Le Manichéisme. Son Fondateur, sa doctrine.* Paris: Civilisations du Sud, 1949.

Séjourné, Laurette. *La Pensée des anciens mexicains.* Paris: Librairie François Maspero, 1966.

Shakespeare, William. *Romeo and Juliet.* Dans volume I de: *The Complete Works of William Shakespeare.* Ed. W. G. Clark et W. Aldis Wright. New York: Nelson Doubleday, Inc., 1964.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre.* Paris: Les Éditions sociales, 1978.

----- . *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2.* Paris: Les Éditions sociales, 1981.

Vigny, Aldred De. *Oeuvres complètes.* Paris: Les Éditions du Seuil, 1965.