



**HAL**  
open science

# Mutilation et altérité dans le théâtre d'Arthur Adamov : La grande et la petite manœuvre et Tous contre tous

Fanny Lefebvre

## ► To cite this version:

Fanny Lefebvre. Mutilation et altérité dans le théâtre d'Arthur Adamov: La grande et la petite manœuvre et Tous contre tous. Littératures. 2011. dumas-00740853

**HAL Id: dumas-00740853**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00740853v1>**

Submitted on 11 Oct 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Fanny LEFEBVRE

Mutilation et altérité dans le théâtre d'Arthur Adamov :  
*La grande et la petite manœuvre et Tous contre tous*

*Mémoire de Master 1 «Master Arts, Lettres, Langues»*

Mention : Lettres et Civilisations

Spécialité : Poétiques et Histoire de la littérature et des arts

Parcours : Poétiques et Histoire littéraire

Sous la direction de M. Sylvain DREYER

**Année universitaire 2010-2011**





## **Remerciements**

Je souhaite adresser mes sincères remerciements à Monsieur DREYER, pour avoir accepté de diriger mes recherches, pour ses conseils et sa disponibilité tout au long de cette année, et plus encore, pour m'avoir permis de découvrir Arthur Adamov. De sa suggestion de me plonger dans la lecture de cet auteur est né un vif intérêt dont ce premier travail est le fruit. Pour tout cela, je le remercie encore.

# Sommaire

## PARTIE I

-

<b>L'AUTRE, FIGURE MUTILATRICE.....</b>	<b>9</b>
A – PERSÉCUTION ET MUTILATION : CADRE DE L'ACTION DRAMATIQUE.....	9
1°- Les titres : la domination et le conflit.....	9
2°- La persécution d'une société en crise.....	12
3°- La mise en scène de la mutilation corporelle.....	16
B - UN PERPÉTUEL RAPPORT DE BOURREAU À VICTIME.....	20
1°- « Ils », la domination totalitaire.....	20
2°- La mutilation familiale.....	24
3°- L'amour ou l'espoir avorté.....	27
C - DU JE MUTILÉ AU JE MUTILANT .....	31
1°- La mutilation de l'esprit.....	32
2°- L'automutilation.....	35

## PARTIE 2

-

<b>L'ALTÉRATION PAR LA MUTILATION, LA MUTILATION PAR L'ALTÉRATION.....</b>	<b>39</b>
A - LA MUTILATION, CARACTÉRISTIQUE DE L'AUTRE ?.....	39
1°- Le corps mutilé comme corps étranger.....	39
2°- La mutilation comme moyen de devenir autre.....	43
3°- L'autre, miroir de soi-même : la mutilation, miroir de soi-même.....	45
B - L'ALIÉNATION DES PERSONNAGES.....	49
1°- La séparation.....	50
2°- Des personnages étrangers à eux-mêmes.....	54
3°- La dépossession.....	57
C - MUTILATION DU DISCOURS ET INCOMMUNICABILITÉ.....	61
1°- « Personne n'entend personne ».....	61
2°- Une automutilation du discours.....	66

## PARTIE 3

-

<b>LA MUTILATION OU LE CHEMINEMENT VERS UNE CRÉATION AUTRE.....</b>	<b>71</b>
A - MONDE MUTILÉ, LANGAGE MUTILÉ.....	71
1°- L'inadéquation du langage au monde.....	71
2°- L'innommable.....	74
3°- La vanité du langage.....	78
B - TROUVER UN AUTRE LANGAGE... POUR UN AUTRE THÉÂTRE.....	82
1°- L'écriture, remède à la séparation ?.....	82
2°- Le choix du théâtre, art de la communication.....	85
3°- Communiquer autrement.....	88
C - MUTILATION ET CRÉATION.....	92
1°- Mutiler pour mieux dévoiler.....	92
2°- L'unité dans la séparation.....	96

## Introduction

« Ce qu'il y a ? Je sais d'abord qu'il y a moi. Mais qui est moi ? Mais qu'est-ce que moi ? Tout ce que je sais de moi, c'est que je souffre. Et si je souffre, c'est qu'à l'origine de moi-même il y a mutilation, séparation<sup>1</sup>. »

Telles sont les premières lignes de *L'Aveu*, première œuvre autobiographique d'Arthur Adamov. C'est ainsi qu'il commence par se définir, mais contrairement à ce que l'on pourrait attendre, cette définition ne se caractérise pas par une affirmation, mais par un questionnement, une incertitude, une absence de définition, un manque. A l'origine de lui-même, écrit-il, il y a mutilation. Issu du latin *mutilare*, qui signifie « mutiler, retrancher, couper, estropier, diminuer, amoindrir<sup>2</sup> », le terme « mutilation » désigne la « perte accidentelle ou ablation d'un membre, d'une partie du corps<sup>3</sup> ». Ainsi la mutilation engendrerait-elle l'absence, le manque, la privation. A l'origine de lui-même, il y aurait privation. Mais privation de quoi ? Précisément d'une partie de lui-même. Notons en effet que dans cette première présentation, les termes « mutilation » et « séparation » sont mis sur le même plan. La séparation équivaudrait-elle à la mutilation ? Séparer, c'est désunir les parties d'un tout, priver un tout d'une de ses parties, et par conséquent mutiler ce tout. A l'origine de lui-même, il y aurait donc un manque, manque d'une unité, mutilation de l'unité.

Sa vie, nous la connaissons grâce à *L'Homme et l'enfant*<sup>4</sup>, autobiographie publiée en 1968. Il convient néanmoins de la rappeler brièvement avant d'aborder son œuvre. Il naît en 1908 à Kislovotk, dans le Caucase, et passe les premières années de sa vie à Bakou. En 1914, il émigre avec sa famille en Allemagne. C'est alors que la guerre éclate. La famille passe les huit années suivantes à Genève. Victime de xénophobie, il garde de cette ville une image chargée de haine. De ces années émane aussi son « premier grand souvenir de théâtre<sup>5</sup> » : une représentation de Macbeth par les Pitoëff. De 1922 à 1924, les Adamov vivent à Wiesbaden, en Allemagne à nouveau. Inscrit au lycée français de Mayence, le futur dramaturge rencontre « Victor A.<sup>6</sup> », ami qui occupera une grande place

<sup>1</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils...* . Paris : Gallimard, 1969. P. 27. Coll. L'Imaginaire.

<sup>2</sup> GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français*. Paris : Hachette, 2000. 1766 p.

<sup>3</sup> ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, 1992. 2173 p.

<sup>4</sup> ADAMOV, Arthur. *L'Homme et l'enfant*. Paris : Gallimard, 1968. 252 p. Coll. Folio.

<sup>5</sup> *Ibid.* P. 24.

<sup>6</sup> *Ibid.* P. 24.

dans sa vie et dont la figure se retrouvera à travers l'œuvre de l'écrivain. C'est en 1924 que la famille s'installe à Paris, où Victor convainc son ami de « faire du théâtre<sup>7</sup> ». Il écrit alors sa première pièce, *Mains blanches*. Mais la reconnaissance en tant que dramaturge n'arrivera que bien plus tard. Il lui faut attendre 1950 pour être « joué enfin<sup>8</sup> » : le 11 novembre, sa pièce *La grande et la petite manœuvre*, mise en scène par Jean-Marie Serreau, est représentée pour la première fois au Théâtre des Noctambules, et le 14, c'est au tour de la mise en scène de *L'Invasion* par Jean Vilar de voir le jour au Studio des Champs-Élysées. Entre temps, il aura été proche des surréalistes – il fut expulsé de leur groupe par Breton après avoir déclaré son admiration pour Tzara – , d'Artaud ; il aura connu Irène, premier véritable amour, avec laquelle se sont exacerbés ses penchants masochistes ; il aura subi la Seconde Guerre Mondiale, interné en 1941 au camp de concentration d'Argelès ; il aura rencontré « Jacque T.<sup>9</sup> », surnommée « Le Bison<sup>10</sup> », qui deviendra son épouse, Jacqueline Adamov. Mais il aura surtout, en 1945, publié *L'Aveu*, où il exprime ses tourments, ses névroses, sa séparation, sa mutilation, son mal. Ce mal finira par avoir raison de lui : le 15 mars 1970, il se donne la mort. Il laisse derrière lui une pièce inachevée sur Ferdinand de Lesseps, son journal et une œuvre autobiographique et théâtrale, reflet de cette désunion qu'il ressentait en lui-même.

Adamov serait l'homme de la désunion. Celle-ci transparaît dans son œuvre, particulièrement à travers son théâtre. Les critiques ont en effet coutume de distinguer trois périodes au sein de son écriture dramatique. La première, allant de *La Parodie*, écrite en 1948, aux *Retrouvailles*, datant de 1954, correspond à un théâtre que certains qualifient de « métaphysique », proche de l'absurde, associé à celui de Beckett et de Ionesco, rapprochement qu'Adamov lui-même évoque dans *L'Homme et l'enfant*<sup>11</sup>, le désignant par le terme « troïka ». La seconde partie se pressent déjà en 1954, avec l'écriture du *Ping-Pong*, qui constitue un tournant dans l'œuvre dramatique de l'écrivain<sup>12</sup>. Elle s'affirme en

---

<sup>7</sup> *Ibid.* P. 31.

<sup>8</sup> *Ibid.* P. 100.

<sup>9</sup> *Ibid.* P. 71.

<sup>10</sup> *Ibid.* P. 92.

<sup>11</sup> « Hiver 1954. Depuis longtemps déjà, les critiques avaient accouplé mon nom à ceux de Beckett et Ionesco. Nous étions tous les trois d'origine étrangère, nous avions tous les trois troublé la quiétude du vieux théâtre bourgeois. La tentation était forte, ils y succombèrent.

Je mentirais en disant que notre "troïka" ne me causa pas les premiers temps un certain plaisir. J'avais beau rester brouillé avec Ionesco, ne voir Beckett que dans de rarissimes occasions, je n'étais plus seul, je faisais partie d'une "bande". Mes vœux enfantins étaient comblés. Il me semblait aussi que de la sorte je pourrais plus facilement remporter la victoire. »

*Ibid.* P. 117.

<sup>12</sup> « Mais peu à peu, en écrivant *Le Ping-Pong*, je commençais à juger avec sévérité mes premières pièces et, très sincèrement, je critiquais *En attendant Godot* et *Les Chaises* pour les mêmes raisons. »

*Ibid.* P. 117.



1956, avec *Paolo Paoli*, et dure jusqu'à *Off-Limits*, en 1968. Il s'agit de la période de l'engagement politique, période d'un théâtre influencé par Brecht. Enfin, en 1968, avec *M. le Modéré*, commence une dernière période qui s'achève avec sa mort, le 15 mars 1970, témoignant d'une volonté de concilier ses deux modes d'écriture antérieurs. « Mes visées, déclare-t-il en septembre 1969 dans un entretien avec Armand Delcamps, ce serait, dans l'idéal, d'arriver dans une pièce à une assimilation étrange, insolite pour nous, du monde onirique et du monde social, politique enfin<sup>13</sup> » Arthur Adamov aurait-il enfin, dans la troisième partie de son œuvre, trouvé cette unité qu'il n'aurait eu de cesse de rechercher ?

L'unité existe pourtant entre Adamov l'homme et Adamov l'écrivain. Il semble en effet qu'il soit difficile de dissocier son œuvre théâtrale de son œuvre autobiographique, et peut-être, plus largement, de dissocier sa vie de son œuvre tant il puise en lui-même pour créer. En ce sens, Néjib Abdelmoula choisit d'intituler sa thèse de doctorat consacrée à l'écrivain *La dramaturgie subjective d'Arthur Adamov*<sup>14</sup>. De même, cinq des communications du colloque organisé en 2008 à l'Université de Provence par Marie-Claude Hubert et Michel Bernard, *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*<sup>15</sup>, traitent des liens entre théâtre et autobiographie. Ainsi, si l'œuvre correspond à sa vie et que sa vie est marquée par la séparation, alors cette séparation se doit de transparaître dans son œuvre. C'est précisément ce qui se produit, et ce dès l'origine. Dans *L'Homme et l'enfant*, Adamov parle en ces termes de sa toute première pièce, *Mains blanches* : « Une fille, montée sur une chaise, prend la main d'un garçon également monté sur une chaise, la lâche, la reprend. Le théâtre de la séparation déjà<sup>16</sup>. »

A travers ses débuts, nous pouvons déjà voir les prémices de cette mise en scène, chère au dramaturge, de l'homme séparé des autres, séparé du monde. Cette relation qui s'exprime dans l'œuvre adamovienne entre le moi, l'autre et le monde, Néjib Abdelmoula l'exploite et l'analyse dans sa thèse à travers l'étude de sept des textes de l'auteur, dramatiques mais également autobiographiques, en vue d'établir un parallèle entre la vie et

<sup>13</sup> ADAMOV, Arthur. Entretien avec A. Delcamps. *Cahier Théâtre Louvain*, septembre 1969, n°9. Cité dans : HUBERT, Marie-Claude. 1908-2008. Si loin... Si proche... . In COLLOQUE (2008 ; Aix-en-Provence). *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*. Colloque organisé par Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2009. P. 12.

<sup>14</sup> ABDELMOULA, Néjib. *La dramaturgie subjective d'Arthur Adamov*. [microfiches]. Thèse de doctorat : Littérature française. Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2007. 500 p.

<sup>15</sup> COSTE, Martine-Agathe. Mal curable et mal incurable.

HUBERT, Bernard. Adamov et le masochisme.

MACE, Nathalie. La mise en scène de l'écrivain dans *L'Invasion*.

PRUNER, Michel. *Chambres d'amour* de Michel Raskine.

BERTRAND, Michel. Dramaturgie de la confession, de *L'Aveu* à *L'Homme et l'enfant* et *ils*.

In *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*. *Op. cit.* P. 229-300.

<sup>16</sup> ADAMOV, Arthur. *L'Homme et l'enfant*. *Op. cit.* P. 39.

l'œuvre d'Adamov. Ce dernier, éternel exilé, éternel étranger, en Suisse, en Allemagne, et enfin en France, nous présente un homme séparé du monde dans lequel il évolue, toujours autre au milieu des autres et par là-même séparé des autres, mais également séparé de lui-même, privé de son unité et par conséquent, mutilé. Ainsi, le théâtre de la séparation engendrerait-il un théâtre de la mutilation. Représenter la mutilation, ce serait donc représenter la séparation, représenter l'altérité.

C'est dans la première partie de son œuvre que la séparation est la plus manifeste. Associée au théâtre de l'absurde, ou théâtre de dérision, elle exprime ce sentiment de l'homme désemparé face à un monde qu'il ne comprend plus, le désarroi d'une société ayant vu s'effondrer tout ce en quoi elle croyait. Le personnage des premières pièces adamoviennes est seul, inadapté au monde, aux autres, à lui-même. « Je dis que l'homme est un écartelé, écrit-il dans *L'Aveu*, faisant déjà appel à la mutilation. Et pas seulement un écartelé, un crucifié<sup>17</sup>. » Les deux pièces les plus représentatives de cette condition semblent être *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*.

La première, représentée pour la première fois le 11 novembre 1950 au Théâtre des Noctambules, à Paris, dans une mise en scène de Jean-Marie Serreau, trouve son origine dans un rêve d'angoisse du dramaturge. Organisée non pas en actes et en scènes mais en deux parties et dix tableaux – cinq par partie – qui « doivent se succéder presque instantanément » en un enchaînement quasi cinématographique » (p. 102)<sup>18</sup>. Cette pièce met en scène la persécution de l'homme à travers le destin de deux personnages : le Militant et le Mutilé. Alors que le premier subit la répression policière et politique, le second est forcé de se soumettre aux ordres persécuteurs que lui dictent des voix désignées comme étant les « Voix des Moniteurs ». Engagé dans la lutte politique, le Militant perd à la fois l'amour de sa femme et son enfant qui, malade, finit par mourir. Le Mutilé, lui, contraint à quatre reprises de répondre à l'appel des Moniteurs, d'exécuter leurs ordres, perd tous ses membres les uns après les autres, jusqu'à ce que la femme qu'il aime, Erna, poussant la voiture d'infirmes dans laquelle il doit se déplacer, le précipite hors de la scène, dans la mort.

---

<sup>17</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils... . Op. cit.* P. 27.

<sup>18</sup> ADAMOV, Arthur. *Théâtre I : La Parodie, L'Invasion, La Grande et la Petite Manoeuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre Tous*. Paris : Gallimard, 1953. 237 p. Coll. Blanche.

Pour les citations se référant à cette édition, les pages auxquelles elles renvoient seront indiquées entre parenthèses à la suite desdites citations.

Créée au Théâtre de l'Œuvre, à Paris, le 14 avril 1953 et mise en scène par Jean-Marie Serreau, *Tous contre tous*, pièce composée de deux parties et seize tableaux – dix pour la première, six pour la seconde – donne à voir la xénophobie exercée à l'encontre de réfugiés dans une société en crise. Il est laissé entendre que les réfugiés sont reconnaissables à une tare physique : la boiterie. Dans ce climat de violence et de répression, deux personnages s'opposent : Zenno, le réfugié, et Jean, le non-réfugié, dominé par une mère possessive. Appartenant aux deux camps politiques opposés, ces personnages connaissent cependant un destin parallèle : tous deux aiment la même femme et tombent, à la fin, sous le coup de la répression, car Jean ayant tenté, suivant l'idée de sa mère, de se faire passer pour un réfugié, ils seront tous, au dernier tableau, fusillés sans distinction.

Quoique différentes, tant du point de vue de l'histoire que de celui de la longueur, ces deux pièces présentent un point commun essentiel, la récurrence du thème de la mutilation. En effet, dans la première, le personnage principal est désigné comme étant « Le Mutilé », et dans la seconde, une tare, une dégradation physique, la boiterie, devient un élément central. Les deux œuvres mettent donc en scène un personnage mutilé, et ce dans une société en crise, altérée jusque dans ses strates les plus infimes et les plus intimes. Dans ce contexte, l'aspect physique semble ne constituer qu'une seule face d'une mutilation qui s'exerce à tous les niveaux. En ce qui concerne cette dernière, l'ouvrage de Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov*<sup>19</sup>, constitue une référence fondamentale, essentielle, voire la référence principale pour notre travail. Corps mutilé et incommunicabilité sont en effet des thèmes récurrents dans le théâtre des années 1950-1960. Mais si Beckett et Ionesco, dont les pièces exploitent largement ces problématiques, sont fréquemment étudiés, les travaux sur Adamov, chez qui se retrouvent ces angoisses inhérentes à la dramaturgie moderne restent plus rares. Elles prennent pourtant, dans ce qui est considéré comme le premier théâtre d'Adamov, une importance de premier plan et particulièrement à travers nos deux pièces. Pourtant, parmi les travaux réalisés, si *La grande et la petite manœuvre* se trouve par exemple alliée à *La Parodie*, dans une étude consacrée à « la représentation de la cruauté

---

<sup>19</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. Paris : José Corti, 1987. 296 p.

dans le théâtre d'Arthur Adamov<sup>20</sup> », aucun ne s'attache à analyser conjointement *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*.

Aussi semble-t-il intéressant de traiter de ce lien entre les deux pièces constitué par la mise en scène de la mutilation. C'est cette mutilation, placée au centre de l'action, qui semble régir les rapports du héros adamovien à l'autre, cet autre dont il est séparé, autre monde, autre personnage, autre lui-même. En regard de ce que nous avons dit dans cette introduction, des questions se posent. Comment, dans ces deux pièces que sont *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*, Arthur Adamov exploite-t-il les rapports entre mutilation et altérité, la mise en scène de la mutilation devenant elle-même symbole d'altérité représentation de l'autre ? N'est-ce pas précisément à travers cette constante volonté mutilatrice que se révèle, paradoxalement, l'unité de l'œuvre, de l'écrivain, de l'homme, de la séparation ? C'est à ces questions que tentera de répondre notre étude, se fondant sur l'analyse et la comparaison de ces deux pièces, non sans pour autant se priver de faire référence aux autres œuvres de l'écrivain qu'elles soient théâtrales ou autobiographiques, et parmi les autres dramaturges de ces années 1950-1960, à Beckett et Ionesco.

Il convient d'abord de constater que l'autre engendre la mutilation. Nous analyserons, à travers les deux pièces étudiées, la manière dont le dramaturge met en scène cette mutilation dont sont victimes les personnages principaux, montrant comment elle résulte d'une persécution extérieure dans laquelle l'autre, dans l'acception la plus large du terme, se fait figure mutilatrice. Une progression allant du général vers le particulier nous conduira de la société au cercle privé pour finir par nous faire pénétrer l'esprit du personnage, induisant alors la question suivante : la mutilation peut-elle être le fait du personnage lui-même ?

Le responsable est-il le personnage lui-même ou s'agit-il d'un autre lui-même ? Cette interrogation nous orientera dans un second temps que nous consacrerons au problème de l'altération. Nous verrons en quoi celle-ci est une conséquence de la mutilation, en même temps qu'elle en est la cause, cercle vicieux inexorablement subi par le personnage dont l'altération nourrit la séparation entre lui et lui, entre lui et les autres, entre lui et le monde.

---

<sup>20</sup> DI GIACOMO, Danièle. *La représentation de la cruauté dans le théâtre d'Arthur Adamov à travers deux pièces « La grande et la petite manœuvre » et « La Parodie »*. Mémoire de maîtrise. Aix-en-Provence : [s. n.], 1997. 86 P.

De cette séparation, il résulte une mutilation du langage qui, nouveau cercle vicieux, ne fait que la sceller davantage. Nous verrons en dernière analyse qu'elle semble être le reflet de celle éprouvée par le dramaturge lui-même. C'est pourtant en se fondant sur elle qu'il bâtit son oeuvre, témoignant de sa volonté de la surmonter. Ainsi nous attacherons-nous à la façon dont Adamov, par la mutilation, parvient à une création, un théâtre, une oeuvre autre, mais également une oeuvre une.

## Partie I

-

### L'autre, figure mutilatrice

Qu'il s'agisse de *La grande et la petite manœuvre* ou de *Tous contre tous*, le rapport des personnages à ce qui n'est pas eux, à l'autre, société, groupe social, cercle privé, apparaît, dès le premier tableau de chacune de ces deux pièces comme ne pouvant s'établir que sur le mode du conflit conduisant à la persécution. C'est là ce sur quoi se fonderait l'action, ce sur quoi se constituerait le cadre dans lequel évoluent des personnages mutilés. La mutilation du héros adamovien serait la conséquence de cette persécution venue de l'autre, figure mutilatrice, dont le personnage se trouverait victime, au point peut-être de devenir son propre bourreau.

#### A – Persécution et mutilation : cadre de l'action dramatique

La mutilation qu'Adamov met en scène est induite, en premier lieu par le contexte, le cadre des deux pièces étudiées. Dès les titres, sont annoncés oppression et conflit, qui ne peuvent mener qu'à une société ou plutôt un microcosme social en crise, placé sous le signe de la persécution, marquant de son sceau le corps des personnages.

##### 1° - Les titres : la domination et le conflit

La première approche d'une œuvre littéraire nous est offerte par ce que Gérard Genette, dans son ouvrage *Palimpsestes*, nomme le paratexte, constitué par tous les éléments qui n'appartiennent pas au texte proprement dit<sup>21</sup>. Parmi ces derniers, le plus important est sans doute le titre, à travers lequel, en premier lieu, le lecteur découvre une

---

<sup>21</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Editions du Seuil, 1982. P. 10. Coll. Points, Essais.

œuvre. Les oeuvres théâtrales ne dérogent pas à la règle, le titre constituant, pour le lecteur, ou le spectateur, un premier repère, un premier cadre pour le déroulement de la pièce. Une telle affirmation est-elle possible face aux deux pièces que sont *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous* ? Ici, pas de nom de héros éponyme, aucune évocation d'un quelconque personnage, pas de date, pas d'événement, pas de lieu. La tentation serait d'écrire : pas de repère. Mais ne peut-on pas penser que c'est leur apparente absence, ainsi que les interrogations qu'elle suscite qui précisément leur donnent forme et confèrent à ces deux titres la richesse de leur sens ?

Attachons-nous, tout d'abord, à la première de ces deux pièces, chronologiquement parlant, *La grande et la petite manœuvre*. Nous remarquons que le mot-clé, le noyau de ce titre est le terme « manœuvre ». Aussi, si nous supprimons les deux adjectifs qualificatifs, il ne resterait que ceci : *La Manœuvre*, qui semble donc constituer le véritable sujet de la pièce, terme évocateur dont le premier sens donné par le dictionnaire est « manière ou action de régler la marche d'une machine, d'un instrument, d'un appareil, d'un bateau, d'un véhicule<sup>22</sup> », impliquant de ce fait l'idée de diriger, et plus particulièrement de diriger un objet. L'étymologie du terme permet, quant à elle, de saisir un autre aspect de son sens. « Manœuvre » vient en effet du latin populaire *manuopera*, qui signifie « travail avec la main<sup>23</sup> », sens très proche de celui du terme français « manipulation », défini comme « action d'exécuter des opérations manuelles<sup>24</sup> ». Ainsi apparaît un lien évident entre manœuvre et manipulation, lien renforcé par le sens figuré de manipulation, qui n'est autre que « manœuvre destinée à tromper<sup>25</sup> », mettant au jour l'idée de tromperie, de duperie, de privation du jugement et par extension, du libre arbitre. Ces significations correspondant à un emploi transitif du verbe « manœuvrer », elles impliquent par conséquent la présence d'un manœuvrant et d'un manœuvré, d'un manipulant et d'un manipulé, et déjà peut se poser cette question : qui manœuvre quoi ? Ou peut-être plutôt : qui manœuvre qui ? Ainsi commence à poindre une négation de l'être et de l'esprit humain, réifié par ce terme de « manœuvre ».

Des manœuvres, il y en a deux, la grande et la petite. Dans son ouvrage *Théâtre de l'Absurde*, Martin Esslin nous apprend qu'« Adamov a donné une explication à ce titre. *La grande et la petite manœuvre*, écrit-il, fait allusion à la petite manœuvre du désordre social que la pièce dépeint, en contraste à la grande manœuvre de la condition humaine qui

<sup>22</sup> ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Op. cit*

<sup>23</sup> GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français. Op. cit.*

<sup>24</sup> ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Op. cit.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

contient et domine la première<sup>26</sup>. » On note donc l'expression d'une dualité, renforcée par le double sens du mot « manœuvre » que souligne Martin Esslin, à la fois militaire et psychologique<sup>27</sup>. Cette dualité ne signifie cependant pas que les deux manœuvres dont il est question ne présentent aucun lien. Au contraire, celui-ci est exprimé par la conjonction de coordination « et ». C'est bien *La grande et la petite manœuvre* et non *La grande [ou] la petite manœuvre*, qu'Adamov a écrit, deux actions qui s'opèrent conjointement. La question se pose alors de savoir laquelle entraîne l'autre. Nous pouvons penser, avec Martin Esslin, que la grande manœuvre, en ce qu'elle « contient et domine » la petite, constitue l'action première. Mais l'analyse que propose Marie-Claude Hubert dans son ouvrage *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50 : Beckett, Ionesco, Adamov*, selon laquelle la grande manœuvre représente « la répression policière qui déclenche la révolution » et la petite, « les voies intérieures suscitées par le délire<sup>28</sup> », témoigne d'une réversibilité de cet ordre puisque la définition qu'elle donne de la grande manœuvre peut correspondre à ce que Martin Esslin, reprenant les propos d'Adamov, définit comme étant la petite manœuvre. Il en va de même pour ce qui est de sa définition de la petite manœuvre, et nous pouvons donc nous demander s'il n'est pas possible que celle-ci engendre et nourrisse la grande. Ainsi se met en place d'un véritable cercle vicieux, impasse inexorable, et déjà s'établissent les principaux thèmes qui constituent la pièce.

Considérons que le titre expose le sujet de cette pièce. Ce sujet ce sont donc ces deux manœuvres, ce sont elles qui gouvernent la pièce. Tout va se rapporter à elles. Leur sens, tant militaire que psychologique connote une domination, une privation de liberté, liberté humaine qui précisément se trouvera anéantie au fil des tableaux, anéantissement impliquant l'aliénation et jusqu'à la négation de l'humanité. Les deux niveaux qu'elles présentent, à la fois extérieur et intérieur, conduisent à envisager une manœuvre exercée à la fois par les autres et par soi-même. De ce fait, si la distinction entre manœuvrant et manœuvré, entre dominant et dominé et peut-être, par extension, entre coupable et victime, est possible tant que la manœuvre vient de l'extérieur, l'ambiguïté se crée lorsqu'elle est intérieure. A travers la dualité qui se met en place, ces considérations mènent donc déjà vers une altération de l'identité, poussée à l'extrême dans le titre de la deuxième pièce.

*Tous contre tous*, ce titre qui semble parler de lui-même frappe par sa structure, fondée sur la répétition et l'opposition d'un même terme « tous ». Cette opposition,

<sup>26</sup> ESSLIN, Martin. *Théâtre de l'Absurde*. Paris : Buchet / Chastel, 1971. P. 95.

<sup>27</sup> *Ibid.* P. 95.

<sup>28</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. Op. cit. P. 136.



exprimée par l'adverbe « contre », apparaît comme peu commune, voire impossible. L'habitude veut en effet que l'on oppose des parties, or il s'agit ici d'un tout. Le conflit est donc total, il n'est personne qui ne soit impliqué. Mais de cette totalité naît un paradoxe, celui de la masse versus la solitude. Car si tous sont contre tous, cela signifie que personne n'est allié avec personne et que par conséquent, chacun est seul entouré d'ennemis. Dans ce climat où aucune association n'est possible, chaque individu est étranger à autrui et la société nécessairement altérée. En outre, le conflit et l'impasse sociale sous-tendus par le titre se doublent également d'une confusion identitaire. Tous sont contre tous, certes, mais qui est contre qui ? Qui est ce « tous » ? Qui est qui ? Les personnages adamoviens sont-ils quelqu'un ou ne sont-ils plus rien ? S'ils ne sont plus rien alors seul compte le « contre ». Ainsi, si les personnages de cette pièce existent, il semble que cela ne puisse être qu'à travers leur opposition, que par ce positionnement les uns contre les autres. Le conflit serait-il donc ici, pour Adamov, la condition *sine qua non* de l'existence d'une société et des rapports humains ? Tant de questions soulevées par un titre qui laisse ainsi entrevoir les enjeux de la pièce qu'il annonce, le conflit à la fois total et individuel qui va se jouer dans une société qui ne peut prendre forme que dans la crise.

Ainsi le premier cadre constitué par ces titres offre-t-il effectivement un repère en ce qu'il engendre confusion et incertitude, à l'image des deux pièces. Une persécution est annoncée mais sans que nous sachions véritablement quelle en est son origine, quelle en sera sa forme, qui en seront les instigateurs, qui en seront les victimes. Cette absence d'identification laisse déjà transparaître deux niveaux d'altération, deux niveaux de mutilation, sociale et individuelle, intérieure et extérieure, une grande et une petite manoeuvres, engendrant entre les personnages des rapports où tous sont contre tous.

## **2° - La persécution d'une société en crise**

Interrogé par Jean-François Devay pour le journal *Combat* le 1<sup>er</sup> novembre 1950 à propos de sa pièce *La grande et la petite manoeuvre*, Adamov déclare :

« *La grande et la petite manoeuvre*, c'est le drame de la persécution. Voyez-vous, tout homme se sent menacé, attaqué, manoeuvré à tort ou à raison par d'autres que lui. Dans cette pièce, j'ai essayé de montrer certains aspects de cette persécution générale. Le héros que j'appelle "Le Mutilé" et que joue magnifiquement Roger Blin est menacé par des forces intérieures (des forces qui sont des voix) qui l'obligent à interrompre ses occupations et à se rendre là où l'appellent ces voix. Un autre personnage, "Le Militant", se sent pour ennemis les gens du parti

adverse. Pour un policier ceux qui le persécutent sont, dans son esprit, ceux qui lui refusent de l'avancement ... etc. , etc. ... Pour chacun, la persécution vient d'ailleurs<sup>29</sup>. »

Pour lui, *La grande et la petite manœuvre* met donc d'abord en scène une persécution sociale. De même, *Tous contre tous* a pour sujet, selon les propos de Martin Esslin, « le désordre de [son] temps, le soulèvement social et la persécution<sup>30</sup>. » En effet, l'une comme l'autre de ces deux pièces a pour cadre une société en crise, société dégradée, mutilée, reflet de la société des années 1950, venant de subir le traumatisme de la Seconde Guerre Mondiale et ayant vu s'effondrer tout ce en quoi elle avait cru jusqu'alors.

Si « pour chacun, comme l'affirme le dramaturge, la persécution vient d'ailleurs », cela signifie qu'elle est d'abord extérieure, que le danger vient d'abord du dehors. Le titre « Le calme du dedans et la peur du dehors<sup>31</sup> » que donne Néjib Abdelmoula à une partie de sa thèse *La dramaturgie subjective d'Arthur Adamov* est significatif : la première menace qui entoure le personnage adamovien est celle du monde extérieur, représenté, dans *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*, par la mise en scène de la ville et plus particulièrement des lieux que sont la place publique, qui pour la première constitue le cadre des premier et deuxième tableaux, et pour la seconde celui des cinquième, dixième et onzième tableaux, et la rue, cadre des premier et treizième tableaux de *Tous contre tous*. L'importance que revêt cet espace urbain dans ses premières pièces, Adamov l'explique en ces termes dans sa note préliminaire au volume *Théâtre II* : « [...] peut-être en partie grâce à Strindberg, je découvrais, dans les scènes les plus quotidiennes, en particulier celles de la rue, des scènes de théâtre<sup>32</sup>. » La rue et, par un effet synecdotique, la ville, est donc, pour le dramaturge, une source d'inspiration primordiale, et lui permet, selon l'analyse proposée par Elisabeth Le Corre, « d'exprimer la difficulté de l'homme à trouver sa place dans un monde dont il ne connaît pas les codes<sup>33</sup>. »

Univers hostile, elle est, dans *La Grande et la Petite Manœuvre* et *Tous contre Tous*, comme l'écrit Marie-Claude Hubert, « le lieu de la répression collective, de la violence manifeste<sup>34</sup> ». Dès le premier tableau de chacune de ces deux pièces, la violence

---

<sup>29</sup> ADAMOV, Arthur. Entretien avec J-F. Devay. *Combats*, le 1<sup>er</sup> novembre 1950. Cité dans : HUBERT, Marie-Claude. *Le Nouveau Théâtre, 1950-1968*. Paris : Honoré Champion Editeur, 2008. P. 311.

<sup>30</sup> ESSLIN, Martin. *Théâtre de l'Absurde*. *Op. cit.* P. 101-102.

<sup>31</sup> ABDELMOULA, Néjib. *La dramaturgie subjective d'Arthur Adamov*. *Op. cit.* P. 90.

<sup>32</sup> ADAMOV, Arthur. *Théâtre II : Le Sens de la marche, Les Retrouvailles, Le Ping-Pong*. Paris : Gallimard, 1955. « Note préliminaire » P. 8. Coll. Blanche.

<sup>33</sup> LE CORRE, Elisabeth. La ville dans les premières pièces d'Adamov : *La Parodie, Les Fêtes de l'indépendance* et *Tous contre Tous*. In *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*. *Op. cit.* P. 65.

<sup>34</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. *Op. cit.* P. 147.

s'exerce et ce avant même que la lumière se fasse. Ainsi avons-nous, dans *La Grande et la Petite Manœuvre* :

« *Obscurité. On entend d'abord, à intervalles réguliers, frapper lentement des mains, puis la voix des moniteurs, égale, froide.*

PREMIERE VOIX. - Tous en haut.

SECONDE VOIX. - Deux par deux.

PREMIERE VOIX. - Pas avec les mains.

SECONDE VOIX. - Recommencez. » (p. 103)

Dans l'obscurité, c'est donc l'ouïe du spectateur qui est sollicitée. Les didascalies parlent d'elles-mêmes, avec l'emploi de termes tels que « on entend », « frapper lentement des mains », ou encore « voix ». Pour ce dernier, l'accent est mis sur l'intonation, « égale et froide », connotant déjà une atmosphère inquiétante qui fait écho aux indications qui précèdent ce premier tableau, « Dans l'obscurité, bruits de pas, voix, vacarme évoquant l'usine, la caserne, etc. » (p. 102) Par les sons émis, par le « vacarme », l'ouïe du spectateur subit une première agression, renforcée par le fait qu'il ne sait pas ce qu'il va se passer, il ne sait pas ce qu'il va voir et ce qu'il entend le plonge déjà dans un climat d'angoisse qui se concrétise lorsque la scène s'éclaire :

« *La scène s'éclaire. On voit en avant un homme, celui qui sera plus tard le Mutilé, maintenu brutalement par deux policiers qui, en riant, lui tirent les bras en arrière.*

*Pour tout décor, un pan de mur. Bruit de bousculade dans les coulisses.*

LE MUTILE (*il se débat et crie*). - Lâchez-moi ! Qu'est-ce que vous me voulez ? (*Pause*) Puisque je vous dis que je le connais, que je réponds de lui. (*Pause*.) Où vont-ils l'emmener ? Qu'ils le lui disent au moins ! (*Pause*.) Il y a des ordres qui vous forcent à obéir, ce ne sont pas ceux-là ! (*Les policiers rient. Des rires venus des coulisses leur répondent, puis des bruits de gifles et de coups, et, de nouveau, le rire des coulisses. Le Mutilé se débat toujours en vain.*) Qu'est-ce qu'ils lui font maintenant ? (*Avec terreur*.) Il en a un à droite, un autre à gauche. Ils l'encadrent. Pourquoi ? (*Bruits de gifles et rires dans les coulisses.*) Comment osent-ils ? Mais laissez-moi... Vous savez bien que je n'appartiens pas au Mouvement. (*Les policiers rient. Bruit de la chute d'un corps dans les coulisses.*) Ils l'ont fait tomber, ils le ramassent ; ils recommencent, c'est l'exercice !

*Le corps du militant est brusquement jeté sur la scène au milieu des rires. Rires des coulisses, rires des policiers. Les policiers lâchent le Mutilé et sortent comme si de rien n'était.* » (p. 103-104)

Même une fois la scène éclairée, les didascalies indiquent que les « bruits » jouent toujours un rôle de premier plan. Provenant des coulisses, ils témoignent d'une volonté de faire entendre ce que l'on ne voit pas, de donner à l'invisible toute son importance, et par là-même, ils accentuent l'idée de violence et de cruauté, jouant sur l'ignorance du spectateur plongé dans le même désarroi que le Mutilé dont les questions sont précisément celles que nous pouvons nous poser face à une telle scène. Le contraste entre les rires et les brutalités ne fait que renforcer la cruauté de cette scène, scène de violence publique et, qui plus est,

exercée par des policiers, représentants des forces de l'ordre, représentants de la loi, supposés assurer la sécurité, la protection. Mais ici, rien n'est sûr, et, comme l'affirme Sven Heed,

« Tout porte à croire que la pièce se passe dans une ville en état de siège où règne la terreur. "Les magasins sont fermés", dit le Mutilé au deuxième tableau, "Ça doit être la peur des représailles." (p. 106) "Maintenant, je me cache avec l'enfant", dit la Soeur (p. 125). On parle des "incidents", des "accidents du même genre", d'une "centaine de blessés", du "danger", du "travail forcé", du "planton", des "nouvelles méthodes", etc.<sup>35</sup> »

*Tous contre tous* pousse encore plus loin cette idée en ce que la haine et la violence gagnent tous les personnages, jusqu'aux plus anonymes de la foule, qu'au premier tableau, à nouveau, nous ne faisons qu'entendre, désignés en ces termes : « Voix d'homme », « Voix de femme », « Voix diverses ». Ces seules voix sont déjà la preuve d'une persécution collective, d'une violence publique. En témoignent des propos tels que « Et dire qu'on le tenait presque... », « Tous des pourris ! », « Tous des lâches ! ». Lieu d'une violence verbale exacerbée, la place publique et la rue sont également, de même que dans *La grande et la petite manœuvre*, les lieux des sévices et des brutalités. Pensons ainsi au sixième tableau et au traitement subi par le Jeune Homme, battu par les Gardes et menacé des « centres » par Jean, anticipation du dixième tableau où le même sort sera réservé à la Jeune Femme avant qu'elle ne soit abattue, puis du treizième tableau, où ce sera à Jean de subir les injures de « l'Homme ». La place publique, reprenant sa fonction originelle, telle l'agora ou le forum, c'est aussi l'endroit où sont prononcés les discours officiels, où ont lieu les débats. Mais ici, comme en témoignent les cinquième et sixième tableaux, ils n'ont d'autre issue que la haine, toujours accrue, contre l'un ou l'autre camp, d'autre fin que d'aboutir à ce qu'exprime si bien le titre, une société où tous sont contre tous.

La sobriété du décor urbain, composé, dans *La grande et la petite manœuvre*, d'« un pan de mur » (p.103) et dans *Tous contre tous* d'« un trottoir et un pan de mur » (p. 148), met l'accent sur l'action qui s'y déroule, n'offrant aucune échappatoire pour le regard du spectateur qui n'a pas d'autre choix que celui de se focaliser sur les scènes de violence qui ont lieu sous ses yeux, et d'assister, impuissant, à cette chute de la société. Elisabeth Le Corre en livre cette analyse :

---

<sup>35</sup> HEED, Sven. *Sven. Roger Blin : metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959)*. Paris : Circé, 1996. P. 56-57.

« A mi-chemin entre le "quotidien" et le "fantastique", la représentation de la ville rend compte de l'absurdité de la condition humaine à une époque et dans un monde privés de sens. Refusant tout traitement réaliste et toute recherche de couleur locale, Adamov ne situe sa ville ni dans l'espace ni dans le temps et la rend simultanément étrange et familière aux yeux des personnages et des spectateurs. Son indétermination lui confère une valeur symbolique qui révèle la terrible situation de l'homme dans le monde moderne. Inhospitale, la ville condamne à l'errance, à l'aveuglement voire à la mort ceux qui veulent l'investir ; menaçante et agressive, lieu de la suspicion généralisée, du mensonge ou de la violence, elle dessine ainsi une contre-utopie cauchemardesque où tout rapport humain authentique mais aussi toute humanité seraient niés<sup>36</sup>. »

Lieu de la vie publique par excellence, microcosme social et reflet des rapports humains, la ville, cadre de « la grande manœuvre » de nos deux pièces, dévoile donc une société marquée par l'impasse, une société mutilée, amputée de toute humanité. Théâtre de rapports d'opresseur à opprimé, de persécuteur à persécuté, elle apparaît comme un système clos dont on ne peut sortir, sinon par la mort. Ainsi au huitième tableau de *Tous contre tous*, situé dans « la campagne » (p. 176), Zenno, aidé par Marie, tente-t-il de fuir cette ville dans laquelle, en tant que réfugié, il est condamné. Leur tentative échoue tragiquement, causant la mort de Marie, seule à quitter la prison que constitue cette société fermée sur elle-même, cause de sa propre perte, mais également de celle de l'individu.

### **3° - La mise en scène de la mutilation corporelle**

Evoluant dans ce cadre, le personnage adamovien porte sur lui la marque de cette société mutilée et mutilante représentée dans les deux pièces que sont *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*, société dont son corps, objet de persécution, apparaît comme le reflet. « Le corps du héros d'Adamov, écrit Marie-Claude Hubert, est toujours faible et meurtri<sup>37</sup>. » Faible, meurtri et même mutilé au premier sens du terme, la mutilation corporelle étant la forme de mutilation la plus manifeste en ce qu'elle peut être montrée, rendue visible par la mise en scène, directement dévoilée aux yeux du spectateur.

Dans *La grande et la petite manœuvre*, elle apparaît comme une évidence, et ce, pour le lecteur, dès la distribution des personnages, présentés, précise le dramaturge « par ordre d'entrée en scène. » (p. 103) Premier annoncé, premier à entrer : Le Mutilé, dont la seule identité réside précisément dans la mutilation, mutilation générale en ce que, lecteurs,

---

<sup>36</sup> LE CORRE, Elisabeth. La ville dans les premières pièces d'Adamov : *La Parodie, Les Fêtes de l'indépendance et Tous contre Tous*. In *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*. Op. cit. P. 77.

<sup>37</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. Op. cit. P. 130.

nous ne savons pas en quoi elle consiste. Il est mutilé, certes, mais nous ne savons pas comment. En cela, celui dont nous pouvons déjà penser qu'il sera le héros diffère des trois autres personnages dont la dégradation physique est annoncée, que sont Le Premier Manchot, Le Second Manchot et Le Blessé. Blessé, manchots, peut-être sont-ce là des mutilations particulières qui seront englobées dans le personnage du Mutilé, symbolisant à lui seul et par sa seule nomination, cette perte de l'intégrité physique. C'est en effet exactement ce qui va se produire. Le Mutilé, à la suite de crises ayant lieu aux deuxième, cinquième, septième et dixième tableaux, crises au cours desquelles il sera contraint de se plier aux ordres de voix désignées comme « Les Moniteurs », perdra successivement ses mains, puis ses jambes, jusqu'à n'être plus qu'un « débris » (p. 127), jusqu'à n'être plus rien : « [...] prends garde, lui dira Erna, la cruelle femme aimée, au dernier tableau, on pourrait t'écraser. Tu tiens si peu de place! » (p. 141) Mais cela, le spectateur ne le sait pas encore et ce n'est qu'au fil de la pièce que s'imposera progressivement à lui la désignation de ce personnage sans nom comme « Le Mutilé ».

Dans *Tous contre tous*, l'évidence est moins grande. Lecteur et spectateur sont mis à égalité. Les personnages annoncés par la distribution sont en effet désignés par des noms ou des fonctions sociales et la pièce débute sans que nous puissions voir une quelconque dégradation physique. Ce n'est qu'à l'entrée du personnage de Zenno, au premier tableau, qu'elle devient apparente. Les didascalies l'annoncent : « Entre en courant, affolé, Zenno. Il est mal bâti, mal vêtu, il boite. » (p. 148) « Il boite ». Loin d'être anodine, cette indication, ce trait physique du personnage revêt toute son importance à travers les propos de la foule :

« VOIX D'HOMME. - C'est lui au moins ?  
VOIX DE FEMME. - Evidemment, puisqu'il boite ! » (p. 148)

L'homme qui boite, c'est l'homme recherché, le réfugié. Les réfugiés, ce sont ceux qui boitent et l'exclamation « Tous les mêmes », qui ouvre et clôt la pièce en épanadiplose et revient comme un leitmotiv à travers les différents tableaux (p. 147, 148, 152, 209, 212) a tôt fait de mettre en place ce processus d'identification : si Zenno, qui est un réfugié, boite, alors tous les réfugiés boitent. Le lecteur peut alors se référer aux indications qui précèdent le début de la pièce :

« Il importe que le Jeune Homme, la Jeune Femme et Noémi attirent immédiatement la sympathie du public, et ne présentent, bien entendu, aucune des caractéristiques que la propagande prête aux réfugiés. Seul parmi eux, Zenno correspond au signalement dénoncé. La Mère bien que non réfugiée, doit aussi y répondre. » (p. 146)

Le lecteur apprend ici ce que le spectateur découvrira par la suite lors de l'entrée de La Mère, au deuxième tableau, qui « boite de façon grotesque » (p. 155), puis de celle du Jeune Homme, au cinquième tableau<sup>38</sup>, et de la Jeune Femme, au dixième tableau (p. 184) : les réfugiés ne sont pas les seuls à boiter et tous les réfugiés ne boitent pas. Cette caractéristique semble donc mettre l'accent sur la notion de préjugé, dont on peut penser qu'elle sera mise à mal au cours de la pièce. Mais plus que cela, les distinctions qu'instaurent ces différents personnages et la confusion qu'elles peuvent entraîner, non seulement au sein de la pièce, mais également dans l'esprit du spectateur qui ne possède pas d'emblée toutes les clés nécessaires pour les comprendre, revêtent une importance capitale pour l'action dramatique.

Mutilation, dégradation physique des personnages, voilà ce que s'attache à mettre en scène Adamov à travers ces deux pièces. Dans son ouvrage *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50 : Beckett, Ionesco, Adamov*, Marie-Claude Hubert constate que « si Adamov semble n'attacher aucune importance à l'aspect extérieur de son personnage, en revanche, il décrit abondamment, dans les didascalies, le corps de son héros, objet de persécution<sup>39</sup> ». En effet, la seule chose qu'indiquent les didascalies au sujet de l'apparence physique du personnage principal qu'est le Mutilé, c'est précisément qu'il est mutilé. Ainsi le dramaturge écrit-il au troisième tableau : « Au fond de la scène, quatre Manchots dont le Mutilé – tout à fait à droite – tapent à la machine à l'aide d'un dispositif fixé sur leurs moignons. » (p. 109) ; puis, au septième tableau : « Le Mutilé paraît sur le seuil de la porte de gauche. Il n'a plus qu'une jambe, il se soutient à l'aide de béquilles. » (p. 128) ; enfin, au dixième et dernier tableau : « Entre le Mutilé. Il est cul-de-jatte, dans une petite voiture. » (p. 138), et plus loin : « Le Mutilé essaie de mettre ses moignons dans le dos. » (p. 140). Renforçant cette idée, trois autres personnages sont désignés uniquement par leur tares physiques. Il s'agit, nous les avons mentionnés, du Premier Manchot, du Second manchot et du Blessé. Car dans cette pièce, c'est bien la mutilation qui semble constituer l'élément central de l'action dramatique. Son évolution est marquée par la perte progressive des membres du héros, dont la chute dans le néant et la mort constitue l'image sur laquelle s'achève le dernier tableau. *La grande et la petite manœuvre*, c'est donc l'histoire d'une mutilation, la fresque d'une déchéance physique.

---

<sup>38</sup> *Ibid.* P. 165.

<sup>39</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault. Op. cit.* P. 130.

Dans *Tous contre tous*, les didascalies mettent également l'accent sur le corps dégradé de Zenno et de la Mère, signalant, au sujet de Zenno, au premier tableau : « Il est mal bâti, mal vêtu, il boite. » (p. 148) Au deuxième tableau, il est dit de la Mère qu' « elle boite de façon grotesque. » (p. 155) Si cette pièce n'expose pas *a priori* la dégradation corporelle comme thème principal, comme sujet central, en ce sens qu'elle ne constitue pas une action en soi, il n'en demeure pas moins que la tare physique par laquelle la propagande caractérise les réfugiés et dont Adamov affuble les personnages de Zenno et de la Mère, la boiterie, joue un rôle primordial dans le déroulement de la pièce. En effet, c'est ce signe distinctif commun à Zenno et à la Mère qui donne à cette dernière l'idée, au douzième tableau de se faire passer, avec son fils, Jean, pour des réfugiés :

« Non, j'ai trouvé mieux ! Puisque... je boite... toi aussi ! Toi aussi ! Tu ne comprends pas ? Ecoute-moi bien, Jeannot, j'ai une idée. On va se faire passer pour des réfugiés. On m'a souvent dit que je leur ressemblais, et pas seulement à cause de ma jambe... alors ? Et toi, eh bien toi..., toi..., tu boiteras aussi. Ce n'est pas compliqué. Tu ne veux pas ? (*Jean rit très fort.*) On ira dans une ville du Sud. Il y en a beaucoup là-bas, mais il y a de braves gens partout ; il ne faut pas généraliser, Jeannot. Généraliser, toujours généraliser, voilà ce qui t'a perdu. (*Jean rit encore plus fort.*) Ne fais pas l'imbécile, regarde-moi un peu. (*Elle se met à trotter, décomposant le mouvement.*) Comme ta pauvre maman. » (p. 191)

Et Jean, suivant l'idée de sa mère acceptera de boiter « comme Zenno... Tout comme Zenno... » (p. 191) La supercherie marchera, et pris à leur propre piège, ils seront fusillés au dernier tableau, au même titre que Zenno, véritable réfugié, fusillés à cause de cette tare physique, au sujet de laquelle la Mère affirmera désespérément que « ça ne prouve rien. » (p. 212) Moins évidente peut-être de prime abord que dans *La grande et la petite manœuvre*, la dégradation corporelle apparaît dans *Tous contre tous* comme un enjeu dramatique essentiel, le sort des personnages et l'issue de la pièce semblant y être étroitement liés.

Membres coupés, corps morcelés, blessés, boiteux, infirmes, la mutilation corporelle occupe donc, dans *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous* une place de premier plan. Immédiatement perceptible par le spectateur, elle gouverne les pièces tant par sa récurrence que par son enjeu dramatique. Induite par le cadre, elle devient moteur de l'action dramatique, occupant par là-même une place centrale.



« Séparé littéralement du reste du monde dans un camp de prisonniers, je devais prendre enfin conscience que je vivais séparé de tout au temps où tout est séparé de tout<sup>40</sup>. » Rédigées après sa libération du camp d'Argelès où il fut interné du 16 mai au 10 novembre 1941, ces lignes d'Arthur Adamov semblent trouver leur écho dans l'univers que dépeignent *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*, qui, fermé sur lui-même, peut se rapprocher du cadre concentrationnaire. Prisonnier d'un tel milieu, quelle perspective le héros adamovien peut-il bien avoir sinon celle de subir la domination totalitaire des puissances de l'autorité ? Isolé de ses semblables dans un lieu indéterminé, lui-même isolé d'un monde que l'on ne connaît pas, ce personnage ne peut être que la victime impuissante d'une supériorité inébranlable.

## **B - Un perpétuel rapport de bourreau à victime**

A considérer les personnages des pièces d'Adamov, il est possible de constater qu'ils tendent, pour la majeure partie, à se diviser en deux groupes qui s'opposent, celui des persécuteurs et des persécutés. Dans cet esprit, les protagonistes mutilés de *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous* subissent le joug de bourreaux qui prennent différentes formes, de l'obscur et inquiétant « ils » à leur propre famille. Même l'amour, pourtant espoir de salut, semble se perdre derrière cette force mutilatrice.

### **1°- « Ils », la domination totalitaire**

Dès l'annonce des personnages et ce pour chacune de nos deux pièces, l'atmosphère répressive est connotée, dans *La grande et la petite manœuvre*, par la présence des deux policiers et de la surveillante (p. 101) et, dans *Tous contre tous*, par celle des deux gardes (p. 145). Mais la lecture de ces pièces révèle que les figures de la répression sont bien plus nombreuses et sont omniprésentes. C'est ce qu'affirme Marie-Claude Hubert, dans une partie de son ouvrage *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50 : Beckett, Ionesco, Adamov*, consacrée au héros adamovien et à ses persécuteurs :

---

<sup>40</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils...* . Op. cit. P 141.

« L'aspect redoutable des forces de l'ordre, leur omniprésence, nécessite un grand nombre de personnages secondaires. [...] Dans *La Grande et la Petite Manœuvre*, la cohorte des forces répressives est grande : depuis les policiers, face auxquels les partisans apparaissent bien démunis, la surveillante des manchots, jusqu'à Neffer, le tortionnaire, qui a participé au supplice du Militant, laissé à demi mort sous les coups et qui se plaint à raconter à Erna les sévices qu'il a exécutés sur les corps des opposants. Tous les personnages principaux sont victimes des forces de l'ordre dans *Tous contre Tous* : Marie est fusillée, au début de la pièce, Zenno, Jean, Noémie et la Mère tombent sous les balles des partisans au dénouement<sup>41</sup>. »

Si les deux pièces semblent dominées par ces figures répressives, à la fois omniprésentes et omnipotentes, sous le joug desquelles tombent les autres personnages, la véritable domination n'est cependant pas exercée par ces personnages tels que les policiers, les gardes ou la surveillante, dont la nomination met l'accent sur la fonction sociale. A ces figures viennent en effet s'ajouter celles de Neffer, dans *La grande et la petite manœuvre*, et de Darbon, dans *Tous contre tous*. Cachant leur véritable nature, le nom propre qui leur est attribué peut également leur conférer une réalité humaine. Mais cette humanisation permet précisément de faire ressortir le caractère inhumain de tels personnages. Neffer, tout d'abord, se révèle au quatrième tableau de *La grande et la petite manœuvre* comme un être sadique et tortionnaire, jouant, avec Erna à reproduire les brutalités et les humiliations qu'il a infligées au Militant. En ce qui concerne Darbon, Marie-Claude Hubert écrit :

« [...] la figure de Darbon est terrifiante. Chef de la répression, Darbon a parfois plein statut de personnage, représenté par un acteur, mais sa présence est souvent perçue seulement à travers une voix off. Ses messages à la radio, émis par la voix off, sont de plus en plus longs à mesure que la tension augmente. Son discours au peuple, sur la place publique, occupe tout le onzième tableau. Réduit à un visage et à une voix, il apparaît comme une forme mixte, à mi-chemin entre le personnage et la voix off. Ce procédé d'alternance où le même personnage est tantôt pleinement représenté, tantôt présent seulement par la voix, tantôt perçu comme une forme intermédiaire entre personnage et voix off, accentue la toute puissance de ce représentant du pouvoir qui, protéiforme, se manifeste partout à la fois, si bien que nul ne peut échapper à sa surveillance<sup>42</sup>. »

A la fois humain et non-humain, de personnage, Darbon devient entité omnipotente, figure même d'un totalitarisme qui tend à se substituer à ce Dieu auquel on ne croit plus. La Radio, à travers laquelle se fait entendre sa voix scelle, à chacune de ses interventions, le sort des réfugiés comme des non réfugiés, le sort de la société, le sort de chaque personnage. En cela, elle revêt un rôle de pro-phète, au sens étymologique, venant des termes grecs *προ* et *φημί* et signifiant donc littéralement « celui qui parle à la place de ». Mais si nous regardons le sens du terme *προφήτης*, nous lisons « interprète d'un dieu<sup>43</sup> ».

<sup>41</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. Op. cit. P. 157.

<sup>42</sup> *Ibid.* P. 157.

<sup>43</sup> BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. Paris : Hachette, 2000. 2230 p.

Ainsi, la Radio faisant entendre la voix de Darbon et donc parlant à la place de celui-ci, sa position de substitut de Dieu pourrait être confirmée. En effet, c'est de lui, de ses discours, de ses ordres que dépend le déroulement de la pièce et en particulier son issue tragique, car c'est selon ces ordres que Zenno retrouve Jean, et c'est au nom des lois qu'il a lui-même édictées, que sont fusillés Zenno et Noémie, véritables réfugiés, et Jean et sa Mère, pris à leur propre piège de se faire passer pour tels. Darbon est donc celui contre qui l'on ne peut rien, celui dont les ordres sont inébranlables et dont le pouvoir ne semble pas connaître de limite.

Ceci nous conduit à la figure de la domination totalitaire par excellence, celle des Moniteurs dans *La grande et la petite manœuvre*, aux ordres desquels le Mutilé est obligé de se plier, causant ainsi sa perte. Ces Moniteurs, ce ne sont que des voix qu'il est seul à entendre. Comment lutter contre des voix ? Comment lutter contre ce que l'on ne connaît pas ? Connaît-on les véritables persécuteurs ? Ils sont nommés pourtant, et ce dès le début de *La grande et la petite manœuvre*. Ce sont « eux », « ils », devenant par fois « on ». Ainsi au premier tableau apparaissent-« ils » de façon récurrente dans le discours du Mutilé (p. 104) avec des phrases telles que « Qu'est-ce qu'ils lui font maintenant ? », « Ils l'encadrent », « Comment osent-ils ? », « Ils l'ont fait tomber, ils le ramassent ; ils recommencent [...] ». Au deuxième tableau, c'est le Militant qui fait allusion à « eux » avec « Ce que vous faites, ce n'est pas vous qui le faites. Vous croyez nous frapper avec vos mains, mais vos mains ne vous appartiennent pas. Ce sont eux qui les dirigent. Eux qui vous trompent depuis toujours. » (p. 105) « Ils » sont cette puissance tyrannique et traître, puissance castratrice, privatrice, aliénante. « Vos mains ne vous appartiennent pas » car elles leur appartiennent. Tout leur appartient, jusqu'à l'esprit des personnages qu'ils obnubilent et dans lequel ils font germer la terreur. « Cachez-vous, implore le premier partisan, Vite ! Ils nous cherchent. Nous sommes sur les listes. » (p. 105) Ces propos ne sont pas sans convoquer la mémoire du spectateur, rappelant allusivement des événements encore très proches en 1950. La mention des listes, la contrainte à se cacher évoquent en effet les arrestations et rafles ayant sévi en Europe sous le nazisme. La réplique qui suit, prononcée par le second partisan sonne comme une sentence définitive : « S'ils nous trouvent, tout est fini. » (p. 105) « Ils » étendent leur emprise sur tous les personnages masculins de la pièce, atteignant le paroxysme de leur pouvoir avec le Mutilé qui désigne par ce terme les Moniteurs qui exercent sur lui un contrôle total, causant une mutilation progressive qui le conduira vers la mort. La véritable figure persécutrice, le véritable

opresseur, c'est donc ce « ils », les désignant tous en même temps qu'ils n'en désigne aucun. Adamov lui-même ne dit pas autre chose, comme en témoigne la suite de son entretien du 1<sup>er</sup> novembre 1950 avec Jean-François Devay :

« ARTHUR ADAMOV. - J'ai toujours été frappé par cette phrase qu'on entend dans la rue : "Ils ne m'auront pas." Savez-vous ce que signifie cet "ils" ?

JEAN-FRANÇOIS DEVAY. - ... Non !

ARTHUR ADAMOV. - Personne ne le sait et pas même ses dénonciateurs. Au fond, le vrai sujet de la pièce, c'est cet "ils" au pluriel<sup>44</sup>. »

Ainsi, par son indétermination, la domination totalitaire qui pèse sur les deux pièces semble-t-elle n'engendrer qu'impuissance et peur de la part de ses victimes, rendant toute forme de lutte, toute révolte toujours déjà vaine.

Quel espoir une telle société peut-elle bien offrir ? La fin des deux pièces, avec la mort des personnages principaux est significative : dans cet univers, toute tentative de construction est vouée à l'échec et aucun changement de cet ordre établi n'est possible. Des tentatives, il y en a pourtant. Certains choisissent de fuir, comme Marie et Zenno, au huitième tableau de *Tous contre tous*, comme Jean et sa mère, au douzième tableau de cette même pièce. Qu'advient-il d'eux ? Ils sont tous fusillés, Marie à la frontière, « un accident de frontière » déclare Darbon non sans peut-être une certaine ironie, les autres au dernier tableau, dans cette ville du Sud où Jean et sa mère s'étaient réfugiés. Dans la *grande et la petite manœuvre*, un personnage choisit la lutte. Il s'agit du Militant, qui, comme son nom l'indique, milite, instigateur d'une révolution qui s'achève au neuvième tableau. « Nous avons fait tomber nos oppresseurs. Nous avons renversé l'ordre aveugle et inique qu'ils avaient instauré, pour établir un ordre conforme à la réalité d'aujourd'hui. » (p. 136) Face à de tels propos, il serait possible de penser que nous assistons là à une scène de victoire. Mais quelle est cette victoire ? Les vainqueurs sont-ils ce cortège composé de deux partisans, deux manchots et deux hommes tenant une banderole illisible ? Celui qui les a menés à la victoire, est-ce ce personnage qui s'effondre à la fin de son discours ? Le Militant en réalité, par la révolution qu'il a menée cause la mort de tout espoir en ce qu'il cause la mort de son enfant, ou plutôt peut-être, de l'Enfant. L'Enfant, symbole d'avenir, espoir par excellence, n'apparaît cependant jamais sur scène, comme s'il était impossible qu'un enfant voie le jour dans cette société. Ses pleurs rythment la pièce et à maintes

---

<sup>44</sup> ADAMOV, Arthur. Entretien avec J-F. Devay. *Combats. Op.cit.* Cité dans : HUBERT, Marie-Claude. *Le Nouveau Théâtre, 1950-1968. Op. cit.* P. 311.

reprises, il est dit qu'il est malade, qu'il s'étouffe, comme au deuxième tableau, où la Soeur explique au Mutilé :

« Dès qu'il s'endort, il étouffe. Au début, il ne pouvait pas dormir du tout. Maintenant, il y arrive de temps en temps, mais aussitôt la respiration lui manque. Il faudrait que je lui soutienne la tête toute la nuit.

Quand il ne dort pas, il respire mieux, mais avec tant d'efforts que cela l'épuise. La nuit dernière, j'ai cru qu'il allait asphyxier. » (p. 107)

Ainsi devient-il symbole non plus de l'espoir, mais de la chute, non plus de vie, mais de mort, mort qui survient au huitième tableau, à la suite de laquelle ces paroles de la Soeur au Militant, « Va ! Va porter l'espoir aux hommes. » (p. 134) ne font qu'accentuer l'impuissante désespérance d'une société incapable d'engendrer quelque chose qui ne soit pas déjà nécrosé, mort.

Le personnage adamovien serait donc la victime impuissante d'une puissance étrangère dont il ne pourrait se défaire. Face à l'écrasante domination d'un pouvoir totalitaire, il ne pourrait que chuter. Telle peut être la signification de la mort de l'enfant. Mais cette mort est peut-être également la preuve que la persécution mutilatrice ne se contente pas de sévir au sein de la société au sens large, mais s'exerce également dans ses différentes strates.

## 2° - La mutilation familiale

Si nous considérons l'acception du terme « mutilation » en tant qu'« ablation d'un membre<sup>45</sup> », force est de constater qu'elle entraîne nécessairement un manque. En cela, il semble qu'elle ne se réduise pas, chez Adamov, au seul corps des personnages. Certes, un membre, c'est avant tout une partie du corps, mais le mot désigne aussi, au sens figuré, chacune des personnes qui forment une communauté. Ainsi parle-t-on des membres d'une famille, d'un corps familial que le dramaturge, tant dans *La grande et la petite manœuvre* que dans *Tous contre tous*, place sous le signe du manque et de la mutilation.

Les familles mises en scène dans ces deux pièces sont en effet privées, amputées de nombre de leurs membres. Le cercle familial dans *Tous contre tous* n'est composé que d'une mère, la Mère, et de son fils, Jean. Dans *La grande et la petite manœuvre*, la famille

---

<sup>45</sup> ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Op. cit.*

semble, à première vue, plus complète, puisqu'elle compte un frère, le Mutilé, une soeur, la Sœur, son mari, le Militant, et leur enfant. Mais alors que dans *Tous contre tous* la famille est déjà mutilée, dans *La grande et la petite manoeuvre*, nous assistons, au fil de la pièce, de même que pour le corps du Mutilé, à sa mutilation progressive. Le deuxième tableau, qui présente pourtant la famille au complet, l'annonce déjà, « tableau de famille » désespérant et désespéré : le Militant, gravement blessé, délire, l'enfant est malade et le Mutilé subit sa première crise. C'est ici que s'esquisse ce qui mènera cette famille à sa décomposition. La totale dévotion du Militant au « Mouvement » (p. 104, 119), le poussera, au cinquième tableau, à quitter femme et enfant. La maladie de l'enfant, et l'impossibilité de lui procurer des soins suite aux troubles provoqués par les actions du Mouvement, seront, au huitième tableau, les causes de sa mort. Enfin, la crise du Mutilé est la première d'une série de quatre, à la fin desquelles, au dixième et dernier tableau, ayant perdu tous ses membres, il sombrera dans la mort.

A l'image du Mutilé, le corps familial se démembre peu à peu jusqu'à être réduit à néant. En outre, l'usage de mêmes termes est possible pour en désigner les causes. Le Mutilé est victime de crises, de même que l'on peut dire que la maladie de l'enfant se manifeste par plusieurs crises où il tousse et s'étouffe. Le mot crise, en effet, peut signifier à la fois « moment d'une maladie caractérisé par un changement subit et généralement décisif, en bien ou en mal<sup>46</sup> », « accident qui atteint une personne en bonne santé apparente, ou aggravation brusque d'un état chronique<sup>47</sup> » ou encore « manifestation émotive soudaine et violente<sup>48</sup> ». Lors desdites crises, le Mutilé doit répondre à l'appel des Moniteurs. Il le dit lui-même : « Il faut que j'arrive très tôt, à cause de l'appel. » (p. 108). De même, le Militant, s'il quitte la Sœur et l'enfant, c'est qu'il doit, lui aussi, répondre à un appel : celui du Mouvement. Les Moniteurs, comme le Mouvement donnent des ordres auxquels les deux personnages sont contraints d'obéir. Il tiennent d'ailleurs, à ce sujet, un discours semblable, le Mutilé déclarant, au premier tableau : « Il y a des ordres qui vous forcent à obéir, ce ne sont pas ceux-là ! » (p. 103) ; et le Militant, au cinquième tableau, justifie son départ par ces mots : « Il y a des ordres qu'on ne discute pas. » (p. 116). La terminologie commune à ces causes est la preuve d'un lien indéniable entre les deux mutilations. Ainsi, comme un miroir de la mutilation corporelle, Adamov met-il en scène la mutilation familiale selon le même procédé. Comme pour la première, le dramaturge s'attache à

---

<sup>46</sup> ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Op. cit.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

nouveau, dans *La grande et la petite manœuvre*, à montrer l'évolution de la seconde, composante essentielle de l'action dramatique, alors que dans *Tous contre tous*, si l'univers familial est déjà construit sur un manque, ce sont les conséquences de sa mutilation sur l'évolution de la pièce que choisit de montrer Adamov.

L'incomplétude de l'univers familial mis en scène permet au dramaturge de mettre l'accent sur les deux figures emblématiques que sont la Mère et la Sœur. Désignés par leur rôle familial, ces deux personnages tendent à représenter des entités, plus que des individus. Mère et sœur avant toute chose, elles n'existent qu'à travers le couple qu'elles forment l'une avec son fils, l'autre avec son frère. Car il s'agit bien d'un couple, relation à la fois exclusive et ambiguë, comme en témoignent ces paroles de la Sœur dans *La grande et la petite manœuvre*, qui dit à son frère, « *câline*. - Si tu avais voulu garder ta sœur, tu aurais réussi. (*Etreignant le Mutilé*). Tu as toujours compté pour moi plus que les autres, tu le sais bien. » (p. 106) En ce qui concerne la Mère, l'appellation « mon Jeannot » témoigne de sa volonté de posséder son fils, d'exercer sur lui une emprise totale. Aussi les deux personnages ne cessent-ils de se placer entre le héros et les femmes qu'ils aiment, ce qui fait d'elle un personnage autoritaire et castrateur entraînant une détérioration flagrante de ses rapports avec Jean. Au quatrième tableau, après être allée demander pour lui du travail à Zenno, elle vient annoncer la nouvelle à son fils, insistant sur le succès de son initiative, diminuant de ce fait « [son] petit Jeannot » :

« LA MERE. - [...] Je t'annonce qu'à partir de maintenant, on ne se serre plus la ceinture. Dans une semaine, tout aura changé, et grâce à qui ? A ta vieille maman.

JEAN. - Qu'est-ce que tu vas encore raconter ?

LA MERE. - Que mon petit Jeannot va avoir du travail, et qu'il sera bien content, une fois qu'il l'aura ! » (p. 161)

L'emploi de la troisième personne du singulier ainsi que du fameux « mon petit Jeannot », n'ont d'autre effet que d'infantiliser Jean, de le montrer comme un être faible, incapable d'agir seul, d'exister par lui-même. Ceci nous est confirmé par la réplique de Jean, « Moi, du travail, pourquoi faire ? Je me fais entretenir par ma maman. Une bonne planque ! Maintenant que je l'ai, je ne vais pas la lâcher, non ? » (p. 161) Mais une telle situation lui convient-elle réellement ?

Dans ce tableau, Jean semble prendre le contrepied de tout ce que dit sa mère. Sa révolte vis à vis de la figure maternelle se concrétise lorsque la Mère lui parle de Marie. A ce moment là, les didascalies indiquent qu'il se lève et la secoue. Cette révolte atteint son

paroxysme avec la réplique, « Comment, tu as osé ? Du travail, pour moi, à lui ? Salope ! » (p. 161), suivie à nouveau de cette didascalie, « Il secoue de nouveau la Mère. » (p. 161) L'insulte et la brutalité de Jean envers sa propre mère témoignent de la forte tension qui règne entre eux et ce tableau révèle les rapports ambigus qu'il entretient avec elle, entre révolte et besoin, rapports qui se vérifieront au fil de la pièce. En effet, au septième tableau, les propos de Jean laissent d'abord penser qu'il s'est dégagé de la domination de sa mère. « Maintenant, affirme-t-il, le maître, c'est moi. » (p. 174) La Mère, dans sa bouche, devient « la vieille » (p. 174), et à trois reprises, il tente de la faire partir. Mais très vite, la Mère reprend le dessus. Ses répliques sont plus longues que celles de Jean et de Marie, qu'elle ne cesse d'ailleurs d'interrompre, asseyant son pouvoir dominateur et castrateur. A nouveau, elle infantilise les personnages, les appelant « les enfants » (p. 174), « ma petite » (p. 174, 175), « Jeannot » (p.174, 175) et usant du pronom indéfini « on ». En réalité, ni Jean, ni Marie ne peuvent s'affirmer face à elle, la Mère est maîtresse du dialogue et maîtresse de la scène. Par ses gestes, ses attitudes et sa voix, elle occupe tout l'espace. Jean et Marie ont beau pousser, crier, elle reste inébranlable. Cette domination, elle l'exerce jusqu'au bout, jusqu'à la fin de la pièce. C'est elle, en effet, qui, au douzième tableau, suggère à Jean de faire semblant de boiter, idée qu'il commence par refuser, mais finit par accepter, preuve de la domination définitive de la Mère qu'il ne rompra qu'au dernier tableau, refusant de rétablir la vérité, seule opposition réelle qui sera cause de sa mort.

Ainsi, la mutilation de la famille engendre-t-elle un manque que tentent de combler, par leur omniprésence et leur emprise sur le personnage principal, les deux figures que sont la Mère et la Sœur. La mort serait-elle la seule façon possible d'échapper à cette domination totale et par là-même totalitaire ? Le héros adamovien serait-il définitivement condamné à subir le joug de cette autorité castratrice ? Peut-être les efforts de la Mère et de la Sœur seraient-ils la preuve que celle-ci ne leur est pas entièrement acquise.

### **3°- L'amour ou l'espoir avorté**

« LA SŒUR. - [...] Je suis sûre que toi, si tu vivais avec une femme et si tu avais un enfant d'elle...

LE MUTILE. - Je ne peux pas imaginer ça. (*A voix basse.*) Car, alors, tout changerait. (*Chuchotant.*) Ils ne pourraient plus rien contre moi. » (p. 107)



Ce dialogue de *La grande et la petite manœuvre* entre le Mutilé et sa sœur laisse entrevoir un espoir pour le héros adamovien d'échapper à la persécution mutilatrice qui l'entoure. Cet espoir, c'est l'amour d'une femme et de là, la perspective d'un enfant, espoir de création plutôt que de destruction, espoir de vie plutôt que de mort.

« Dans l'amour, écrit Adamov dans *L'Aveu*, l'homme mutilé cherche à reconstituer son intégrité première. Il cherche un être hors de lui qui, se fondant en lui, ressusciterait l'androgynie primitif<sup>49</sup>. » Reprenant le mythe d'Aristophane exposé dans *Le Banquet*, de Platon, l'auteur voit dans l'amour un moyen pour l'homme de retrouver l'unité, perdue par séparation qu'il n'a de cesse d'éprouver, un moyen pour ses personnages de retrouver l'intégrité perdue par la mutilation. Aussi les personnages principaux de *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous* tentent-ils de se raccrocher à l'amour d'une femme. Pour le Mutilé, il s'agit d'Erna, Erna dont l'amour pourrait, pense-t-il, le préserver des Moniteurs. Au troisième tableau, il décide en effet de penser à elle « si fort que peut-être ils [le] laisseront en paix. » (p. 113) Et c'est effectivement ce qu'il croit, lorsqu'au cinquième tableau, il déclare à sa sœur : « Depuis que je l'aime, je vis, je respire, ils me laissent en paix. » (p. 119), « Elle s'est mise entre eux et moi, elle est le mur qui me protège » (p. 119), ou encore, « Oui, depuis qu'elle est là, tout a changé. Je peux aller, venir, penser à elle, penser à n'importe qui [...] » (p. 119) Pour Jean, il s'agit de Marie, qui, au sixième tableau, regrettant d'avoir suivi Zenno, dit à ce dernier : « Il n'aurait jamais fait... ce qu'il a fait si je ne l'avais pas quitté. Je n'étais plus là alors il a perdu la tête. » (p. 170) Cette phrase semble faire écho à ce que lui disait Jean au premier tableau, « Tu es là, oui, mais un jour tu n'en pourras plus, tu auras envie de prendre un peu l'air, et... tu me tireras ta révérence. Et moi, ce jour-là... ce jour-là... » (p. 151) Quant à Zenno, c'est également à Marie qu'il s'en remet. « Ton pauvre Zenno, lui dit-il au sixième tableau, sans toi, il ne peut pas se défendre, mon petit cœur. Bon pour les centres. » (p. 171) Sans la femme aimée, ces trois personnages ne sont rien ou du moins sont à la merci de leurs persécuteurs. Mais ne peut-on pas dire qu'ils ne leur échappent qu'en se mettant à la merci de cette femme et qu'en conséquence, ils ne font que quitter une emprise pour une autre ?

A la fois salvatrice et destructrice, la femme aimée est duelle. Derrière la douce apparence d'Erna, dont le travail impose qu'elle soit « gentille avec tout le monde » (p. 128), se dévoile une femme cruelle, maîtresse du tortionnaire Neffer avec qui elle

---

<sup>49</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils... Op. cit.* P 27.

entretient une relation sado-masochiste. Le quatrième tableau est révélateur de la dualité du personnage, qui a été présenté au tableau précédent comme synonyme d'espoir et dont nous allons à présent assister à la métamorphose. Il se déroule dans sa chambre que nous pourrions imaginer être un havre de paix. Le lit défait, pourtant, contraste avec cette impression de perfection que nous pouvions avoir en même temps qu'il nous fait entrer dans l'intimité du personnage, révélant par là sa véritable nature. Ceci est confirmé par la didascalie « Entre Erna, vêtue d'une robe de chambre. Elle se couche tout habillée sur son lit et commence à se faire les ongles. » (p. 114) Cette dernière information fait passer de l'image d'un personnage bienfaisant et dévoué aux autres à celle d'une coquette, centrée sur elle-même, qui se retrouve à travers l'indication « coquette » (p. 115), ouvrant la voie vers cette nouvelle Erna que nous découvrons à travers sa relation avec Neffer. Si des phrases comme « Tu sais pourtant que tout ce qui touche à ton travail m'intéresse. » (p. 115), « Et puis... je leur rends service... » (p. 115), ont le ton de la bonté, du dévouement, les didascalies, elles révèlent le manque total de sincérité du personnage. Ainsi des indications telles que « riant » (p. 114), « Feignant le dépit » (p. 114), « câline » (p. 115), « coquette » (p.115), « confidentielle » (p. 115), « douce » (p. 115), ou encore « riant » (p. 115) soulignent-elles sa capacité à changer d'intention, à jouer un rôle, mise en abyme du personnage. A travers ce tableau, c'est toute la dichotomie de son comportement qui se révèle.

Douce, Erna va s'occuper des manchots ; cruelle, elle soutient le désir de répression et de mutilation de Neffer. Aussi, lorsque ce dernier déplore les nouvelles méthodes : « Bientôt, on ne pourra même plus les bousculer, il faudra les rendre à leurs foyers, souriants, indemnes » (p. 115), sa réponse, « Oui, c'est honteux. Ils devraient te confier les meneurs et te laisser faire... tout ce que tu veux » (p. 115), laisse transparaître une joie sadique à l'idée des tortures infligées aux militants. Le paroxysme de la cruauté et du sadisme est atteint à la fin du tableau, lorsque les deux personnages « jouent » à reproduire les sévices infligés au Militant. Pour Erna, en effet, il s'agit bien d'un jeu. Preuve en est cette réplique, prononcée lorsque Neffer met un terme à leurs agissements, « Alors, tu ne veux plus jouer? » (p. 116). Le comportement d'Erna ne cesse de changer selon les personnes qui sont en face d'elle et le paradoxe est grand d'un tableau à l'autre, voire d'une réplique à l'autre, anéantissant l'espoir qu'elle pouvait représenter pour le Mutilé. Car la tendresse cède la place à la persécution, et Erna, après l'avoir étreint, après l'avoir appelé « mon chéri » (p.131), ou « mon pauvre petit » (p. 139), loin de protéger le Mutilé,

entraînera, au contraire, sa chute, lui arrachant ses béquilles au septième tableau, pour finir, au dixième tableau, par le pousser dans la mort.

Croyant se sauver de la mutilation, le personnage ne ferait en réalité que s'en rapprocher davantage. Cette idée n'est pas nouvelle dans la dramaturgie adamovienne. On la trouve en effet dès les premières pièces que sont *La Parodie* et *L'Invasion* dans les rapports entretenus par des personnages tels que N, l'Employé et Lili, ou encore Pierre et Agnès. Ainsi, dans *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50 : Beckett, Ionesco, Adamov*, Marie-Claude Hubert écrit-elle :

« La femme aimée est mortifère. N, l'Employé, le Mutilé, Jean, souffrent, dans leur corps, à cause d'une femme qui, par son indifférence comme Lili, sa cruauté, comme Erna, provoque leur mort. Le corps du Mutilé subit un horrible morcellement, le corps de Jean tremble, car tous deux sont des mal-aimés<sup>50</sup>. »

C'est donc désespérément que le héros adamovien se raccroche à la femme aimée, car, d'espoir de vie, celle-ci se mue peu à peu en certitude de mort.

La femme aimée semble être irrémédiablement liée à la mort et à la mutilation des personnages principaux, et ce même lorsqu'elle ne revêt pas la figure du bourreau. A la sadique Erna de *La grande et la petite manœuvre* s'oppose l'angélique Marie de *Tous contre tous*. Marie, « blonde, presque une enfant » (p. 149), Marie au nom biblique, ô combien symbolique, semble être la figure même de l'innocence et du salut de Jean et de Zenno, mais par là, peut-être, figure de victime. Témoignant dans l'ouvrage de René Gaudy, *Arthur Adamov*, Edith Scob, qui tenait le rôle de Polia dans *Le Printemps 71*, déclare : « En ce qui concerne les personnages féminins dans le théâtre d'Arthur Adamov, je crois qu'excepté quelques vilaines mères, sachant très bien où elles vont, tous les autres personnages féminins sont toujours "paumés" à un moment ou à un autre<sup>51</sup>. » S'il est possible de discuter cette affirmation en ce qui concerne Erna, il semble en revanche qu'elle convienne parfaitement au personnage de Marie. Perdue, aussi désemparée sans doute que les deux personnages principaux, elle hésite constamment entre Jean et Zenno, hésitation qui, si elle est cause de la souffrance et des tremblements des deux protagonistes, est également cause de sa mort, au huitième tableau, lorsqu'elle accompagne Zenno à la frontière. De même que la mort de l'enfant, au huitième tableau également de *La grande et la petite manœuvre*, la mort de Marie symbolise la mort de l'espoir, à la fois pour Zenno,

<sup>50</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. Op. cit.. P. 140.

<sup>51</sup> GAUDY, René. *Arthur Adamov*. Paris : Stock, 1971. P. 144. Coll. Théâtre Ouvert.

dans l'immédiat, mais aussi pour Jean. Car c'est à cause du départ de Marie, devenu irrémédiable, que Jean se fait le persécuteur acharné des réfugiés et que, recherché pour cette raison au douzième tableau, il tente, feignant de boiter et donc feignant la mutilation, de se faire passer pour tel. Enfin, au dernier tableau, refusant de rétablir la vérité par amour pour Noémi, nouvelle femme aimée, double réfugié de Marie, il se laissera fusiller.

Ainsi, de la femme aimée, bourreau ou victime, duelle et en ce sens toujours autre, dépendrait le sort du héros adamovien et par là-même sa chute. Car pour lui, nul salut n'est possible. La domination de la femme aimée, plus puissante peut-être que les autres en ce qu'elle n'est pas ouvertement déclarée, engendre une soumission d'autant plus néfaste qu'elle revêt la forme de l'espoir. Subissant volontairement un joug qu'il pense pouvoir l'élever, le personnage précipite déjà sa sortie de scène finale.

A travers ces deux pièces, le héros adamovien apparaît donc comme une perpétuelle victime de l'autre, et ce à tous les niveaux. L'autre, « ils » totalisant et totalitaire est toujours irrémédiablement lié à la mutilation et à la mort du personnage. Pour Marie-Claude Hubert cependant, « le corps du héros d'Adamov, faible, meurtri, est le lieu d'une double persécution, individuelle et collective<sup>52</sup> ». Ainsi, la mise en scène d'un rapport à l'autre induisant la mutilation corporelle du personnage serait-elle le reflet d'une autre mutilation, plus insidieuse et plus profonde, illustrant ce souhait du dramaturge, formulé dans sa note préliminaire au volume *Théâtre II* au sujet de *Tous contre tous*, de « rendre visible les motifs cachés<sup>53</sup> ».

## **C - Du je mutilé au je mutilant**

Est-ce seulement sur le corps que s'exerce la persécution de ces figures mutilatrices ? Avant que le corps ne soit mutilé, l'esprit ne subit-il pas une incessante torture ? La persécution se ferait intérieure et prisonnier de celle-ci, le personnage se mutilerait seul.

---

<sup>52</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. Op. cit. P. 144.

<sup>53</sup> ADAMOV, Arthur. *Théâtre II : Le Sens de la marche, Les Retrouvailles, Le Ping-Pong*. Op. cit. P. 13.

## 1° - La mutilation de l'esprit

S'il est aisé de montrer le corps, l'esprit, lui, demeure plus difficilement perceptible, à moins que précisément il ne se dévoile à travers le corps. Nous pouvons donc penser que la mise en scène d'un corps mutilé permet à Adamov de faire apparaître, en l'extériorisant, une mutilation intérieure, celle de l'esprit. La mutilation, c'est aussi la dégradation, l'altération, ce qui n'est pas nécessairement physique. L'esprit peut lui aussi être altéré. Mais il semble que chez Adamov, cette altération s'exprime à travers le corps du personnage.

La représentation la plus significative apparaît sans doute lors des crises du Mutilé dans *La grande et la petite manœuvre*, crises dont le commencement se manifeste à chaque fois par des tremblements de la tête qui affectent ensuite tout le corps. Ainsi peut-on lire au deuxième tableau, « Sa tête se met à trembler. [...] Le tremblement de la tête s'accroît, il se communique au corps tout entier. » (p. 107) ; puis au cinquième tableau, à nouveau, « Sa tête se met à trembler. » (p. 119), et plus loin « Il tremble de plus en plus. » (p. 120) ; et enfin, aux septième et dixième tableaux, toujours cette même indication, « Sa tête se met à trembler. » (p. 131, 139), suivie, au dernier tableau de « il tremble déjà de la tête aux pieds » (p. 139), puis de « Il tremble et son tremblement s'accroît à chaque nouvelle parole des Moniteurs. » (p. 140) Ces tremblements communiqués de la tête au corps sont bien la preuve que c'est d'abord l'esprit qui est touché.

Ils se retrouvent dans *Tous contre tous*, se manifestant à plusieurs reprises chez Jean et Zenno. Au premier tableau, Zenno, qui tente d'échapper à ses poursuivants est victime d'une grande agitation engendrant les tremblements. En effet, il est indiqué que même immobile, « sa tête s'agite encore. » (p. 148) Au deuxième tableau, c'est au tour de Jean de trembler lorsque Marie s'en va travailler. Le tremblement dont est victime son corps est également perceptible dans son discours balbutiant : « Tu ne vas pas t'en aller, Marie. Pas... pas tout de suite ! » (p. 155) La même agitation le saisit au troisième tableau lorsque la Mère lui apprend qu'elle est allée demander du travail pour lui à Zenno. A nouveau, il balbutie : « Toi, je m'en fous. Mais Marie, comment a-t-elle pu ?... Comment a-t-elle osé croire une seconde que... et lui ? Alors quoi ! Une prime de dédommagement ! C'est complet ! La première fois, c'était pour le sauvetage... ça aurait pu continuer longtemps comme ça, mais maintenant, maintenant... », et à nouveau, « il tremble » (p. 162) Jean tremble encore au cinquième tableau lorsqu'il fait arrêter le Jeune Homme, voyant à

travers lui l'image de Zenno : après qu'il l'a fait emmener, il est alors indiqué qu'il « va, en tremblant, se rasseoir à sa place. » (p. 167) Au sixième tableau, c'est au tour de Zenno de trembler et de balbutier, ayant entendu à la radio un discours qui condamne les réfugiés à rejoindre les centres (p. 169). Au septième tableau, Jean « s'arrête, tremblant » et « tremble de plus en plus » (p. 175) lors de la confrontation entre la Mère et Marie. Zenno, interrogé par Darbon au neuvième tableau « tremble de tout son corps », si fort que celui-ci lui dit « Ne tremblez pas. » (p. 181), et à nouveau, « se met à trembler » (p. 203), puis « tremble de plus en plus » (p. 204) dans les bureaux de la police au dixième tableau. Nous constatons, avec Marie-Claude Hubert<sup>54</sup>, que ces tremblements sont toujours l'extériorisation, la manifestation corporelle d'une angoisse intérieure, née de l'esprit des personnages, angoisse de la persécution, angoisse de l'échec, angoisse qui obnubile la pensée et, se révélant aux yeux du spectateur, paralyse le corps. Si les personnages adamoviens tremblent, si les spasmes de leur corps deviennent incontrôlables, c'est parce que ce qu'ils ressentent est incontrôlable, parce que leur esprit est déjà altéré.

La mutilation de l'esprit engendrerait-elle la mutilation du corps ? C'est du moins ce que nous permet de penser l'analyse des crises du Mutilé dans *La grande et la petite manœuvre*. Ce n'est pas un hasard si ses tremblements affectent d'abord sa tête. S'il perd ses membres les uns après les autres, c'est parce qu'il est soumis aux ordres des Moniteurs, ou plutôt, des « Voix des Moniteurs », pour reprendre la désignation choisie par Adamov. En effet, les Moniteurs ne sont que des voix. Ils n'apparaissent jamais et ne sont entendus que par le spectateur et le Mutilé. Cela, nous le comprenons rapidement, lorsque le Mutilé exécutant les ordres qu'il entend se trouve confronté à l'incompréhension de son entourage, notamment celle de la Sœur et d'Erna (p. 108, 119, 121, 122, 131, 139, 140, 141) à qui il se retrouve incapable d'expliquer son mal. A la Sœur qui, au deuxième tableau, l'interroge sur ses allusions aux persécutions dont il est victime, il répond « Rien, je parlais de moi. » (p. 106) ; ou encore « Ne fais pas attention, je dis n'importe quoi. » (p. 107) Au troisième tableau, c'est à Erna qu'il déclare, « Je ne peux pas vous expliquer. » (p. 113) Puis, au cinquième tableau, lorsqu'elle lui demande ce qui recommence, il lui répond « Rien... je ne sais pas. » (p. 122) Muré dans ce silence, le Mutilé ne peut recevoir aucune aide. Même alors qu'il pense avoir trouvé en Erna l'espoir d'échapper à ses Moniteurs, sa sœur le provoque : « Avoue que tu n'as même pas osé lui parler de toi. » (p. 120) Quand il se décide enfin à le faire, il est déjà trop tard et il le sait : « Oui, je vais te parler, je vais tout te

---

<sup>54</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault. Op. cit.* P. 139.

dire, tout t'expliquer... Je veux que tu saches, même si ça ne sert à rien... Même s'il est trop tard. » (p. 139) Il n'a d'ailleurs pas le temps de commencer ses explications. Et quand bien même, cela aurait-il été utile ? « Lui parler ! s'exclame la Sœur. Mais elle n'aurait rien compris. » (p. 126) Mais la Sœur, elle, peut-elle comprendre ?

Il semble, en réalité que personne ne puisse aider le Mutilé à libérer son esprit de l'emprise des Moniteurs, ou plutôt, de sa propre emprise. Car Si le Mutilé ne parvient pas à parler de ses Moniteurs, ne peut-on pas envisager l'idée que c'est tout simplement parce qu'ils n'existent pas ? Ne peut-on pas les considérer comme une invention de l'esprit du Mutilé ? Revenons à l'origine de la pièce, un rêve d'angoisse qu'Adamov, dans son œuvre autobiographique *L'Homme et l'enfant*, décrit en ces termes :

« Rêve. Je suis assis sur un parapet en compagnie de ma sœur – qui n'est pas Armik, mais je ne sais quelle image de Sœur toujours présente dans mes rêves. Je prévois que d'un instant à l'autre j'entendrai l'*appel*. Il faudra que je défile au pas, que je grimpe à des cordes, que je m'aplatisse sur le sol, que je rampe ; j'ai peur. Je me dis "Ça m'est égal, je ne répondrai pas, je ne bougerai pas." Mais au fond de moi, je sais très bien que je mens, que je *leur* répondrai, *les* rejoindrai dès qu'*ils* m'auront appelé. Du reste, ma sœur me dit : "Il faut que tu y ailles." Et je lui obéis toujours.  
Réveillé avant l'appel<sup>55</sup>. »

Ce que subit le Mutilé n'est autre que la transposition du rêve du dramaturge. Il est donc possible de penser que le Mutilé rêve ses Moniteurs, ou plus exactement que ces derniers, de même qu'ils l'étaient pour Adamov, ne sont qu'une construction de son esprit et que c'est, par conséquent, son esprit qui persécute et mutile son corps. C'est donc son esprit qu'il lui faut protéger, en pensant à quelque chose, à quelqu'un, à une femme, afin de ne laisser aucune faille propice à une persécution mutilatrice.

Ainsi Adamov s'attache-t-il à montrer l'intérieur par l'extérieur, mettant en scène la dégradation de l'esprit des personnages soumis à la torture à travers la représentation de leurs corps mutilés. Prisonnier de ses angoisses, l'esprit du personnage adamovien se construit lui-même sa propre persécution dans laquelle il s'enferme, seul, engendrant par là-même sa propre mutilation.

## 2°- L'automutilation

---

<sup>55</sup> ADAMOV, Arthur. *L'Homme et l'enfant*. Op. cit. P. 100.

Le héros adamovien est-il lui-même la cause de sa perte ? La mutilation n'est-elle pas à ce point ancrée dans son esprit qu'il nous est possible de penser qu'elle est infligée par le personnage lui-même contre lui-même ?

Le personnage se fait lui-même son propre persécuteur. Le cas du Mutilé dans *La grande et la petite manoeuvre* est significatif. Si, comme nous venons de le voir, les Moniteurs n'existent pas en dehors de l'esprit du Mutilé, si les voix qu'il entend proviennent uniquement de son esprit, alors cela signifie qu'il se mutile lui-même, seul. Son affirmation, au sixième tableau, « tout le mal vient de moi » (p. 126), sonne comme un aveu. En effet, si nous comprenons de prime abord que tout le mal vient de lui car il n'a pas osé parler à Erna, une autre interprétation est également possible. Ne pourrions-nous pas penser que tout le mal que lui font les Moniteurs vient de lui car il s'agit d'un mal que lui-même s'inflige ? Les Moniteurs, qui jusqu'ici n'étaient que des voix, prennent alors un corps, le sien. Moniteurs, Mutilé, le personnage est double, à la fois bourreau et victime, auteur de sa propre déchéance et souhaitant, en même temps qu'il s'automutile, y échapper.

Le personnage adamovien se complaît-il dans la mutilation ? Il semble du moins qu'il s'y enferme et qu'il se maintienne dans l'infériorité, dans ce statut d'infirme, se dénigrant lui-même face aux autres personnages. Le Mutilé, conscient de sa dégradation ne fait que la renforcer par les propos qu'il tient à sa propre rencontre. Au troisième tableau, lorsqu'il rencontre Erna et que celle-ci lui demande de l'accompagner, mais de la laisser à l'arrêt de l'autobus, il fait cette supposition, « Vous ne voulez pas que nous soyons vus ensemble, c'est ça ? » (p. 113) ; puis plus loin, il poursuit, « la voix brisée » : « Alors vous m'accordez un petit moment, par charité, après le cours, mais rien de plus. Je comprends... » (p. 114). Cette idée qui le désespère, nul ne l'a émise que lui. De même, au sixième tableau, c'est lui qui, le premier, dit à Erna : « C'est vrai ? Tu m'aimes encore un peu... bien que je ne sois plus qu'un... débris... » (p. 127) Un débris indigne d'un quelconque intérêt, voilà ce que se convainc d'être le Mutilé, voilà ce qu'il se fait devenir. Cependant, s'il est possible d'émettre l'hypothèse d'une automutilation, il est à noter que celle-ci est, pour le cas du Mutilé, inconsciente, incontrôlée et involontaire.

Dans *Tous contre tous*, le discours de Zenno met l'accent sur l'infériorité sociale et physique que le personnage pense être la sienne. Ainsi, au premier tableau, déclare-t-il à Marie à qui Jean vient de le présenter comme « un pauvre diable », « Oui, un pauvre diable... et qui, sans votre... mari..., serait encore plus à plaindre. » (p. 151) Quelques répliques plus loin, il souligne à nouveau sa condition : « Oui, on me reconnaît de loin... A



cause de... (*Il montre sa jambe.*) Vous comprenez... Un pauvre infirme! » (p. 152) Au sixième tableau, à Marie qui regrette d'avoir quitté Jean pour le suivre, il rétorque, « Si tu avais su que la... (*enflant la voix*) situation allait se retourner, tu ne serais pas partie avec un chien, et un chien malade par dessus le marché. Bien sûr ! » (p. 170) ; puis, la suppliant : « (*Montrant sa jambe malade.*) Oh ! Pas seulement à cause d'elle... Je ne suis pas beau à voir, je sais, mon petit coeur, pas beau... et pas propre en dedans. *Il pleure.* » (p. 172) A plusieurs reprises, Zenno se désigne lui-même comme étant le « pauvre Zenno » (p. 171, 172, 176, 177, 178), si bien qu'il devient possible de se demander s'il ne met pas en scène sa dégradation, s'il n'en joue pas volontairement pour susciter la pitié et obtenir des faveurs. C'est en ce sens que l'insistance du personnage sur sa mutilation diffère de celle de *La grande et la petite manœuvre*.

Ici, la mutilation est envisagée comme un moyen, mise en scène et utilisée par les personnages pour parvenir à leurs fins. La Mère, au troisième tableau, nous en donne un parfait exemple. A ce moment de la pièce, l'attitude de Zenno, qui « marche de long en large, des papiers à la main », sa voix, « importante, assurée » (p. 156) laissent à penser qu'il a connu une ascension sociale et occupe désormais une place importante, ce qui conduit la Mère à venir lui demander du travail pour Jean qui a perdu le sien. Elle se pose alors en suppliante, se faisant plaindre et plaignant son fils, avec la répétition de l'exclamation « Pauvre Jeannot ! » (p. 158), et ce surnom qui lui ôte toute crédibilité. Non contente de diminuer Jean à travers des répliques telles que « Comme s'il avait la force... », « Je pense bien qu'elle n'y a pas perdu !... Je l'aime bien, mon Jeannot, mais je sais..., je sais... Seulement ce n'est pas tout à fait de sa faute. C'est la santé. Quand on n'a pas de santé... », « Fatigué, comme d'habitude » (p. 158), ou encore « Empoté, incapable de trouver un travail [...]. » (p. 159), elle se diminue elle-même. « Il a sa pauvre maman à sa charge, dit-elle. Ce n'est pas facile... Oui, je suis un fardeau pour lui, mon bon Monsieur Zenno, un lourd fardeau qu'il a toujours porté bien courageusement, il faut bien le dire. » (p. 159) Elle pousse enfin à l'extrême son autohumiliation, terminant sa supplique par « C'est une pauvre infirme qui vous supplie. » (p. 160) « Fardeau », « infirme », les mots sont forts, mais tous les moyens sont bons pour obtenir ce qu'elle souhaite.

C'est ainsi que se fait l'apparition d'une mutilation volontaire, proche du sens donné par le dictionnaire d'« infraction commise par le militaire convaincu de s'être volontairement mutilé pour se soustraire aux obligations militaires<sup>56</sup>. » En effet lorsqu'au

<sup>56</sup> ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Op. cit.*

douzième tableau, la Mère a l'idée de les faire passer, elle et son fils, pour des réfugiés, c'est en suggérant à Jean de se mettre à boiter. « Puisque... je boite... , dit-elle, toi aussi ! Toi aussi. » (p. 191) Après une première réticence, Jean suit cette idée et les didascalies indiquent : « Il se met à boiter. » (p. 191) Ici, pas d'obligation militaire, mais une menace d'arrestation. C'est pour y échapper que Jean, sciemment, dégrade son propre corps. Certes, il n'est pas réellement mutilé, mais l'important, c'est que sa feinte passe pour la réalité. Cet état d'infirmes et le statut de réfugié qu'il lui confère sont pour lui autant d'humiliations, de dégradations et donc de mutilations morales. Il les accepte pourtant et en leur nom se laisse insulter par l'Homme, au treizième tableau :

« L'HOMME, à Jean. - Fatigué ? (*Pause.*) Il ne t'en faut pas beaucoup ! (*Pause.*) On te parle. (*Pause.*) Eh oui ! Il y en a qui ont du travail, et d'autres qui n'en ont pas. (*Pause.*) Et, comme par hasard, qui en a ? Toujours les mêmes.

JEAN, *se levant.* - C'est à dire ?

L'HOMME. - C'est à dire les... propres à rien, les tordus, les... boiteux, quoi !

JEAN. - Qu'est-ce qu'ils t'ont fait ? Dis-moi ce qu'ils t'ont fait.

L'HOMME. - Non mais, des fois ! Tu ne crois pas que je vais te rendre des comptes !

*Il rit.*

JEAN, *s'approchant de l'Homme.* - On a tous des comptes à rendre. Tous, tu entends ? Toi, moi, tout le monde !

*Entre à gauche un ouvrier. Il s'arrête, les mains dans les poches.*

L'HOMME, *criant et gesticulant.* - Regardez-moi ça ! Ça boite, ça travaille, ça vit sur le dos du pauvre monde, et, par-dessus le marché, ça veut faire la loi. » (p. 193)

Les imprécations proférées à l'encontre des réfugiés au cours des tableaux précédents, c'est à présent contre lui qu'elles sont dirigées. Jean pourrait se révolter, rétablir la vérité. Il n'en fera rien. Même au dernier tableau, il laissera cette infirmité feinte le condamner à mort. Car révéler la vérité au sujet de sa prétendue boiterie, ce serait perdre Noémi, la femme qu'il aime, comme si la mutilation pouvait lui faire espérer un quelconque salut.

De salut, il n'y en a pas. Le Mutilé, disparaissant, se retrouve « à même le sol » (p. 141), Jean sera fusillé. La mutilation a beau être provoquée par le personnage lui-même, l'issue demeure toujours incontrôlée, entre les mains d'un autre, « manœuvrée » par cet autre.

De victime de l'autre, le personnage adamovien deviendrait donc victime de lui-même. Se rappellent alors à nous ces lignes écrites par l'auteur dans *L'Aveu* :

« Et que penser de cette obsession hideuse qui me ronge et dont ma tête envahie enfle jusqu'à éclater ? Et cependant, ce mal est bien mon mal. Il n'appartient qu'à moi, je le possède. Il est à moi, mais loin d'être moi, il me dévore. C'est moi qui suis possédé par lui<sup>57</sup>. »

Le mal a beau être inhérent à lui-même, il n'en demeure pas moins la victime impuissante. Loin de le maîtriser, il ne peut que subir ce qui à la fois lui appartient et ne lui appartient pas, ce qui est lui et qui en même temps n'est pas lui.

Quelque figure qu'il revête, l'autre apparaît toujours, dans *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous* comme la cause directe ou indirecte de la mutilation des personnages. Mettre en scène la mutilation serait donc mettre en scène le caractère mortifère de l'autre, représenter les rapports nécrosés qui séparent plutôt qu'ils les unissent les individus au sein d'un microcosme social également mutilé. La mutilation serait irrémédiablement liée à l'autre, certes, mais l'autre est-il toujours celui qui mutilé ? L'automutilation du personnage tend à nous faire penser le contraire. Ce mal pourtant, il n'en est pas maître. Ce qu'il porte en lui, il ne peut le reconnaître comme étant lui. Il est donc autre. La mutilation ne pourrait-elle alors représenter cet autre et ce quand bien même elle émanerait de soi ?

---

<sup>57</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils...* . *Op. cit.* P. 32.

## Partie 2

-

### L'altération par la mutilation, la mutilation par l'altération

Par la mutilation, le corps est privé de son intégrité, dégradé et par là-même transformé. Au cours de *La grande et la petite manœuvre*, le corps du mutilé change au fur et à mesure qu'il perd ses membres. De même, dans *Tous contre tous*, Jean feignant de boiter fait subir à son corps une transformation. Le corps devient donc autre, un corps que l'on ne reconnaît pas, que le personnage lui-même ne reconnaît pas comme étant le sien. Ce qui est mutilé, c'est ce qui devient autre, ce qui est altéré. Mutilé physiquement et moralement, le personnage devient donc autre, méconnaissable et ne pouvant se reconnaître lui-même. Caractéristique de l'autre, la mutilation subie par le personnage le rendrait autre pour lui-même, aliéné et, séparé des autres et de lui-même devenu autre, incapable de se tourner vers quiconque, de communiquer.

#### A - La mutilation, caractéristique de l'autre ?

Le corps mutilé étant un corps altéré, un corps autre, Adamov en fait le corps de l'autre par excellence, le corps de l'étranger. Autre, étranger, l'étymologie est proche, ainsi que l'indique le *Dictionnaire historique de la langue française*<sup>58</sup>, puisque le latin *alter*, d'où sont issus les termes « autre » et « autrui »<sup>59</sup>, procède du même radical que *alius*, « autre en parlant de plusieurs », ou encore « différent »<sup>60</sup>, et *alienus*, littéralement « qui appartient à un autre » d'où « d'autrui », et surtout « étranger »<sup>61</sup>. Se mutiler, ce serait devenir cet autre, cet étranger, si tant est qu'entre l'autre et soi-même, une distinction puisse encore se faire.

---

<sup>58</sup> REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française : A-L*. Paris : Le Robert, 1992. P. 147.

<sup>59</sup> GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français*. Op. cit.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

## 1° - Le corps mutilé comme corps étranger

L'idée selon laquelle un corps mutilé serait, par rapport à un corps non mutilé, un corps étranger trouve sa représentation littérale dans *Tous contre tous*, pièce dans laquelle Adamov érige la mutilation en caractéristique essentielle de l'étranger.

Dans cette pièce, l'idée est répandue que les réfugiés, et donc, pour les non-réfugiés, les autres, les étrangers, sont reconnaissables à cette même tare physique qu'est la boiterie. Pourtant, Adamov, avant le début de sa pièce, précise dans une indication scénique :

« Il importe que le Jeune Homme, la Jeune Femme et Noémi attirent immédiatement la sympathie du public, et ne présentent, bien entendu, aucune des caractéristiques que la propagande prête aux réfugiés. Seul parmi eux, Zenno correspond au signalement dénoncé. La Mère bien que non réfugiée, doit également y répondre. » (p. 146)

Zenno est donc le seul réfugié à boiter. Cette particularité est loin d'être anodine. « Seul parmi eux » (p. 146), Zenno est également celui qui les symbolise tous. Son nom, à lui seul, est déjà riche de sens. En effet, de « Zenno » à « xéno- », il n'y a qu'un pas, ou plus exactement deux lettres, un son. La racine « xéno- », que l'on retrouve dans le terme « xénophobie », par lequel il est possible de qualifier le sentiment qui sévit dans la société qui constitue le cadre de la pièce, est un élément qui dérive directement du grec *ξένος*, qui signifie « étranger<sup>62</sup> ». En outre, parmi les cinq noms propres que l'on rencontre dans la pièce, Zenno, Jean, Darbon, Marie et Noémi, Zenno est celui qui attire davantage notre attention. Ce nom par sa sonorité, se distingue des quatre autres, apparaissant comme peu commun, étrange, étranger, et nous en revenons par là au *ξένος* grec, qui peut également signifier « étrange, insolite, étonnant, surprenant<sup>63</sup> ». Ainsi, de par son simple nom, Zenno devient-il la figure emblématique du réfugié, l'étranger par excellence.

Si les réfugiés sont « tous les mêmes », alors cela signifie que tous sont comme Zenno. L'amalgame est tentant et Jean n'y échappe pas. Au cinquième tableau, en effet, alors que le discours de Darbon témoigne d'une volonté d'établir une distinction entre les réfugiés, et donc de cesser la persécution aveugle, pour Jean aucune différenciation n'est possible. Sa position est radicale, comme le révèlent ces termes :

---

<sup>62</sup> BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. *Op. cit.*

<sup>63</sup> *Ibid.*

« [...] En frappant assez fort. Riches et pauvres, tous les mêmes ! Tous prêts à vous prendre votre pain, à guetter vos femmes ! Mais les pauvres, vous savez où les trouver, vous pouvez leur faire rendre gorge. Contre les riches, que pouvez-vous ? Rien, Ils ont l'argent, ils peuvent aller où ils veulent, se promener, disparaître, vivre en paix sous un faux nom, car les noms aussi, ça s'achète. Comme le reste ! Ils vous ont tout enlevé... jusqu'à votre honneur. Si je demande qu'on frappe tous les réfugiés sans distinction, c'est... , c'est pour vous rendre l'honneur. » (p. 164)

Sur quoi, ou plutôt sur qui son opinion sur les réfugiés se fonde-t-elle ? Sur une seule personne : Zenno. Ce « tous », ce « ils » dont il parle désigne en réalité Zenno. A travers ce « vous » auquel il s'adresse, c'est à lui-même qu'il fait référence. Les accusations qu'il porte à l'encontre des réfugiés ne sont rien d'autre que sa propre histoire. Animé par la haine et le désir de revanche, pour lui, aucune distinction n'est possible car il n'y a qu'un seul réfugié.

Le réfugié, c'est Zenno. C'est lui que Jean retrouve dans tous les autres, et les persécutant, c'est contre Zenno qu'il souhaiterait s'acharner. Preuve en est son comportement à l'égard du Jeune Homme. Alors qu'il souhaitait au début écouter ses explications et tentait de modérer les brutalités des gardes, dès que ces derniers lui apprennent de quoi il est accusé,

« PREMIER GARDE. - Eh bien, il a... (*Il consulte du regard le Second Garde qui lui fait un signe de tête affirmatif.*) Il a... pris la femme d'un camarade à nous.

[...]

SECOND GARDE. - ... Un pauvre garçon toujours malade, presque aveugle...

PREMIER GARDE. - Un beau matin, il s'est retrouvé tout seul...

SECOND GARDE. - Et plus jamais de nouvelles !

PREMIER GARDE, *montrant le Jeune Homme.* - Elle avait filé avec celui-là ! » (p. 166),

Jean ne veut plus rien entendre. L'analogie est manifeste entre cette histoire et la sienne. Le « pauvre garçon », c'est lui ; « elle », c'est Marie ; « celui-là », le Jeune Homme, c'est Zenno. « Te regarder, lui dit-il ! Et puis quoi encore ! Je t'ai assez vu, mon bonhomme. » (p. 167) Jean n'a plus besoin de regarder, celui qu'il voit à présent, c'est Zenno. De même, il n'a plus besoin d'écouter : « Plus un mot, tu entends, inutile ; ce que tu vas nous raconter, je le sais d'avance. » (p. 167) A travers le Jeune Homme, c'est Zenno qu'il entend. Le paroxysme de la confusion est atteint lorsque Jean, anticipant les dires du Jeune Homme, se met à imiter la voix de Zenno et à reprendre les propos que ce dernier tenait au premier tableau : « "Si je courais, c'était... parce qu'ils couraient après moi... N'importe qui en aurait fait autant." » (p. 167) Au premier tableau, il déclarait en effet : « Oui, j'ai couru ; évidemment, ils couraient après moi ! N'importe qui en aurait fait autant, à ma place. Enfin, tous ceux qui... Je ne voulais pas... étant donné ce que je suis... » (p. 167) Partant du

général vers le particulier, de la totalité vers lui-même, Zenno s'identifie en tant que réfugié. En écho à cela, Jean s'empresse de répondre, au cinquième tableau : « Non, pas n'importe qui. Vous autres ! Rien que vous autres. » (p. 167) « Vous autres », c'est-à-dire les réfugiés, tous les réfugiés, « tous les mêmes », tous comme Zenno, voire tous des Zenno. Dans cet esprit, si Zenno boite, alors ce handicap n'est plus seulement le sien, mais devient celui de l'entité réfugié. C'est ainsi qu'au dixième tableau, lorsqu'il apprend que la Jeune Femme « a fait évader son petit ami. » (p. 184) et que celle-ci s'écrie « Je n'ai pas reçu d'argent, je vous le jure ! De personne ! Je ne demande rien à personne ! Si j'ai fait ça... c'est parce que je l'aimais..., parce que je l'aime... Vous ne comprenez donc pas ! » (p. 186), Jean s'exclame « secouant la Jeune Femme » : « Ah ! Tu l'aimes ? Il est si beau que ça ? (*Hurlant.*) Qui sait, il boite peut-être ! » (p. 186) A nouveau, Jean s'aveugle. Le couple formé par la Jeune Femme et le Jeune Homme, c'est pour lui le couple formé par Marie et Zenno, d'autant que la Jeune Femme « très belle, au visage très pur » (p. 184), portant une « robe à carreaux, presque la même que celle de Marie au tableau I (p. 184), apparaît comme un double de celle-ci. Par analogie, le Jeune Homme serait donc un double de Zenno, d'où le « Qui sait, il boite peut-être ! » de Jean.

La haine de Jean contre les réfugiés est générale. La haine de la masse contre les réfugiés est générale. En témoignent ces paroles de la foule au premier tableau :

« VOIX D'HOMME. - Tous les mêmes !  
 VOIX DE FEMME. - Et dire qu'on le tenait presque...  
 VOIX D'HOMME. - Pas si bête !  
 VOIX D'HOMME. - Qu'est-ce qu'il a fait ? Tu sais, toi, ce qu'il a fait ?  
 VOIX D'HOMME. - On dit qu'il a pris la femme du garagiste.  
 VOIX DE FEMME. - Il est marié, le garagiste ?  
 VOIX D'HOMME. - Ils nous prennent notre argent, ils nous prennent nos femmes...  
 VOIX D'HOMME. - Ils nous prennent tout !  
 [...]
 VOIX D'HOMME. - Il faut que ça change.  
 VOIX D'HOMME. - C'est lui au moins ?  
 VOIX DE FEMME. - Evidemment, puisqu'il boite !  
 VOIX D'HOMME. - Tous des pourris !  
 VOIX DE FEMME. - Tous des lâches !  
 VOIX DIVERSES. - Tous les mêmes ! » (p. 147-148)

Et par conséquent, la tare qui leur est attribuée est générale. Ceci n'est pas sans rappeler les caractéristiques que la propagande attribuait aux juifs. Pierre Mélése ne dit pas autre chose en écrivant dans son ouvrage *Adamov*, « Qui sont ces réfugiés, reconnaissables au fait

qu'ils sont pour la plupart boiteux, sinon les Juifs, la boiterie étant la transcription d'un certain type caractéristique<sup>64</sup>. »

Ainsi la boiterie, mutilation corporelle, devient-elle le type caractéristique, le trait définitoire, symbole du réfugié, de l'étranger, de l'autre. L'étranger, c'est à la fois celui qui est mutilé et celui dont il faut mutiler le corps, de là les persécutions exercées à l'encontre des réfugiés, les sévices infligés au Jeune Homme et à la Jeune Femme aux cinquième, dixième et quinzième tableaux, qui ne sont pas sans rappeler les violences que subit le Militant au premier tableau de *La grande et la petite manœuvre*. Cependant, aux onzième et douzième tableaux, la situation se retourne. C'est alors que prime la soi-disant caractéristique intrinsèque de l'étranger, la boiterie, faisant de la mutilation un cheminement vers l'altérité.

## **2°- La mutilation comme moyen de devenir autre**

Impliquant une transformation du corps, la mutilation provoque l'altération, fait devenir autre celui qui la subit. Un des synonymes de « mutiler » est d'ailleurs « altérer<sup>65</sup> », venant du latin *alternare*, qui signifie « rendre autre<sup>66</sup> ». C'est précisément cette altération, ce devenir autre qu'Adamov, littéralement, met en scène dans *Tous contre tous*.

La dégradation corporelle que représente la boiterie est, nous l'avons vu, ce qui est supposé symboliser les réfugiés. Un autre personnage pourtant se caractérise par cette marque : la Mère. La Mère boite, et ce handicap, au même titre que pour Zenno, devient un élément constitutif du personnage. Tout est fait, en effet, dans la mise en scène, pour mettre en valeur ce trait. Au deuxième tableau, il est écrit qu'elle « boite de façon grotesque. » (p. 155) Au troisième tableau, les didascalies indiquent qu'elle « court affolée dans tous les sens. » (p. 189), puis qu'elle « trotte » (p. 191), et « se met à trotter, décomposant le mouvement » (p. 191), rendant sa tare physique évidente aux yeux du spectateur. Chacun de ses déplacements permet au dramaturge de souligner ce handicap, la scène la plus significative se situant sans doute au dernier tableau : « Les Partisans poussent la Mère, l'obligeant à marcher. Malgré tous ses efforts, elle boite (p. 208). Si l'accent est mis sur cette particularité qu'elle partage avec Zenno, figure du réfugié, c'est

---

<sup>64</sup> MELESE, Pierre. *Adamov. Op. cit.* P. 38.

<sup>65</sup> ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Op. cit.*

<sup>66</sup> GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français. Op. cit.*



que celle-ci revêt une importance de premier plan lors du renversement de situation du douzième tableau.

A ce moment, en effet, la persécution ne menace plus les réfugiés, mais précisément ceux qui les ont persécutés, dont fait bien sûr partie Jean. Le danger pèse sur lui, mais également sur sa mère qui par dessus tout craint que l'on ne la sépare de « [son] petit Jeannot ». Les actes que ce dernier a commis sont irréversibles. Son seul nom suffit à le condamner, lui, « Jean Rist, l'agitateur de village » (p. 170), « Jean Rist qui crie si fort » (p.176), « Jean Rist la sentinelle » (p. 190). Pour échapper à la menace, il n'est qu'une solution, changer d'identité, et c'est là que la mutilation devient l'élément central. Cela, la Mère l'a compris. Comme Zenno, elle boite et il devient ainsi possible de la prendre pour une réfugiée. Elle le dit d'ailleurs elle-même : « On m'a souvent dit que je leur ressemblais, et pas seulement à cause de ma jambe... » (p. 191) Cette ressemblance, qui passe par la dégradation physique, elle va la mettre à profit. « On va se faire passer pour des réfugiés. » (p. 191), suggère-t-elle. De non-réfugiée qu'elle est, elle va, par le biais de sa jambe boiteuse, endosser l'identité d'une réfugiée, ce qu'elle n'est pas, et, par conséquent, passer pour autre.

Plus encore, son idée, elle va la soumettre à son fils. En ce sens, tout le tableau peut apparaître comme un cheminement progressif vers cette nouvelle identité. « Chacun son tour, » (p. 189) prononcé par Jean, est un premier pas vers le changement de rôle. Puis, c'est à la Mère de s'exclamer, pour qualifier la façon dont Jean et elle vont être traités : « Comme des chiens ! » (p. 190). L'expression peut être comprise de deux manières. Elle peut ne revêtir que le sens que nous lui donnons habituellement et avec lequel nous l'employons couramment, mais également un sens spécifique à la pièce. « Les chiens » est en effet la façon dont sont, à maintes reprises, désignés les réfugiés. « Comme des chiens » signifierait donc « comme des réfugiés ». L'analogie continue avec « Il faut s'en aller, s'en aller ! Et se cacher, tout simplement. Ils se cachaient bien eux ! » (p. 191) La Mère veut donc employer les mêmes méthodes que les réfugiés, ou du moins celles qui leur sont attribuées. Cette idée est renforcée par les autres propositions qu'elle fait : « On prendra un faux nom, ce n'est pas difficile » (p. 191), ou encore « Mais de l'argent on en a, on leur en donnera. » (p. 191), c'est à dire précisément ce qui était reproché à Zenno ou au Jeune Homme. Et c'est ainsi que l'avancée vers l'altérité se fait crescendo, jusqu'à ce qu'elle atteigne son expression suprême : « On va se faire passer pour des réfugiés. » (p. 191) Or

Jean ne boite pas. S'il veut se faire passer pour un réfugié, il lui faut donc feindre ce handicap. Voilà ce que la Mère l'enjoint de faire :

« Puisque... je boite... toi aussi ! Toi aussi ! Tu ne comprends pas ? Ecoute-moi bien, Jeannot, j'ai une idée. On va se faire passer pour des réfugiés. On m'a souvent dit que je leur ressemblais, et pas seulement à cause de ma jambe... alors ? Et toi, eh bien, toi... toi, tu boieras aussi. Ce n'est pas compliqué. Tu ne veux pas ? (*Jean rit très fort.*) On ira dans une ville du Sud. Il y en a beaucoup, là-bas, mais il y a de braves gens partout : il ne faut pas généraliser, Jeannot. Généraliser, toujours généraliser, voilà ce qui t'a perdu. (*Jean rit encore plus fort.*) Ne fais pas l'imbécile, regarde-moi un peu. (*Elle se met à boiter, décomposant le mouvement.*) Comme ta pauvre maman... » (p. 191)

Pour changer d'identité, Jean doit se forcer à boiter. Mais qu'est-ce que ce leurre sinon, comme nous l'avons dit dans une première partie, une automutilation ? Dégrader volontairement son propre corps serait, pour Jean, le seul moyen de devenir un autre. Ainsi Jean subit-il une altération à plusieurs niveaux. En feignant de boiter, il transforme son corps qui de ce fait n'est plus son corps mais celui d'un autre. Mais quel autre ? « Comme ta pauvre maman... » (p. 191), lui dit sa mère lorsqu'elle lui montre comment il doit se déplacer, lorsqu'elle lui apprend à boiter. Pourtant, ce n'est pas à sa mère qu'il doit ressembler, mais à un réfugié, et pas n'importe lequel. En effet, la phrase qui le décide à suivre cette idée à laquelle il était de prime abord réticent est « Tout ça parce que Zenno boitait (p. 191) ! » Et quand enfin il accepte la supercherie et commence à boiter, il se dit à lui-même « Comme Zenno... Tout comme Zenno... » (p. 191) Jean tend donc à devenir pareil à Zenno, réfugié par excellence, symbole de l'étranger, véritable incarnation de l'autre. Mais pour lui, Zenno c'est surtout l'exécré parmi les excrés, et en cela le fait de devenir un « réfugié », le fait de devenir « comme Zenno » est une dégradation intérieure et par conséquent une forme de mutilation. Ainsi serait-ce à présent la mutilation qui s'exercerait à un double niveau en ce qu'elle est à la fois le moyen nécessaire de devenir autre et le fait même d'être cet autre.

Par la mutilation, le personnage devient autre, et par le fait de devenir autre, il subit une mutilation. Ils seront tous pourtant, au dernier tableau, fusillés sans distinction, Jean et sa mère, non-réfuégiés, au même titre que Noémi et Zenno, réfugiés. La différence ne serait donc peut-être pas si grande, la frontière entre le même et l'autre imperceptible, amalgame conduisant à ce « tous » englobant, indistinct qui constitue le titre et sur lequel se fonde la pièce.

### 3°- L'autre, miroir de soi-même : la mutilation, miroir de soi même

Si l'autre désigne, s'opposant au même, le différent, le terme peut également signifier « autrui ». Or, la philosophie nous apprend que si autrui est bien celui qui n'est pas moi, un autre que moi-même, il est en même temps mon semblable, un autre moi-même, un *alter ego*. Dans *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*, Adamov exploite, par le biais de ses personnages, ce perpétuel rapport entre le même et l'autre. Autrui peut-il être perçu comme un miroir de soi-même ? Et le cas échéant, si la mutilation est constitutive d'autrui, ne renvoie-t-elle pas au personnage en apparence non mutilé un reflet de sa propre mutilation ?

Dès les premières pièces d'Adamov et ce pour la majeure partie de son œuvre, il est possible de noter une constante dans la construction des personnages : le couple, l'idée de double. Sven Heed, dans *Roger Blin : metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959)*, ne manque pas de le souligner. « La dualité, écrit-il, se manifeste [...] d'une manière évidente par la récurrence presque obsessionnelle des couples<sup>67</sup>. » Il ajoute plus loin que « cette technique devient un modèle sur lequel il bâtit ses pièces<sup>68</sup>. » Citons par exemple N et l'Employé dans *La Parodie*, Pierre et Tradel dans *L'Invasion*, mais retenons surtout pour les deux pièces que nous étudions le Mutilé et le Militant dans *La grande et la petite manœuvre*, et Jean et Zenno dans *Tous contre tous*. C'est le destin de ces personnages que suit le spectateur au fil de l'action. Dans une pièce comme dans l'autre, le couple est mis en scène dès le premier tableau. Dans *La grande et la petite manœuvre*, le Mutilé assiste, impuissant, aux tortures subies par le Militant ; dans *Tous contre tous*, Jean permet à Zenno, en ne le dénonçant pas, d'échapper à ses poursuivants. Si Adamov choisit de construire ses personnages l'un par rapport à l'autre, il semble à première vue que ce soit par l'opposition. Sven Heed l'observe déjà avec *La Parodie*, écrivant à son sujet :

« Nous avons vu que *La Parodie*, la première pièce d'Adamov, est essentiellement construite autour de deux personnages, N et l'Employé, qui forment un couple dans lequel chaque personnage représente l'opposé de l'autre. [...] la même technique caractérise aussi les deux femmes dans l'histoire, Lili et la Prostituée, chacune présentant l'image contraire de l'autre<sup>69</sup>. »

Selon lui, un constat identique s'impose dans *La Grande et la Petite Manœuvre*. Aussi écrit-il :

---

<sup>67</sup> HEED, Sven. *Roger Blin : metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959)*. Op. cit. P. 75.

<sup>68</sup> *Ibid.* P. 76.

<sup>69</sup> *Ibid.* P. 75.

« Dans *La grande et la petite manoeuvre*, le Mutilé se définit par rapport au Militant par une opposition bien élaborée, le Mutilé étant la victime passive des événements politiques là où le Militant se bat l'arme à la main. Dans cette pièce aussi, les deux femmes représentent des types de femme bien différents<sup>70</sup>. »

Ce raisonnement, nous pouvons le poursuivre avec Jean et Zenno dans *Tous contre tous*. Les personnages appartiennent en effet aux deux camps opposés, celui des réfugiés et celui des non-réfugiés persécutant les premiers, et se vouent une véritable haine qui transparait tout au long de la pièce.

Antithétiques peut-être, les personnages n'en restent pas moins des doubles. Les liens qui les unissent sont indéniables : le Militant est marié à la soeur du Mutilé, Jean et Zenno aiment la même femme. Mais plus que cela, les personnages connaissent une évolution parallèle, un même destin. Dans *La grande et la petite manoeuvre*, le sort du Militant semble en effet être le pendant social de celui du Mutilé. Pour Marie-Claude Hubert, « l'interférence des drames de la vie privée et du drame collectif est permanente chez Adamov<sup>71</sup>. » En ce qui concerne nos deux personnages, l'un semble même devenir le miroir de l'autre. De par sa totale soumission au « Mouvement », qui lui vaut, au premier tableau, de subir des sévices corporels, le Militant entraîne la ruine de sa vie familiale, perdant l'amour de sa femme, se rendant responsable de la mort de son enfant malade, et cause lui-même sa propre chute, au sens figuré mais également au sens propre puisqu'au neuvième tableau, « il s'affaisse sur les épaules des Partisans » (p. 136). C'est selon un schéma similaire que le Mutilé se détruit lui-même. Chez lui, pas de dévotion à un quelconque mouvement, mais une soumission à ses voix intérieures, ses « Moniteurs », qui entraîne la perte successive de ses membres et l'incompréhension de la femme aimée, cause, au dixième tableau, de sa sortie de scène, de sa mort, suivant donc directement celle du Militant. Ce mécanisme semblable qui les mène à leur destruction, Martin Esslin le souligne dans *Théâtre de l'Absurde*. Selon lui,

« L'impératif catégorique qui conduit le *militant* à risquer sa vie, à abandonner sa femme dans la peur et l'angoisse et, pour finir, à être la cause de la mort de son enfant malade nous est montré comme découlant fondamentalement de la même incapacité d'aimer que les ordres implacables du subconscient qui poussent le *mutilé* à des actes masochistes d'auto destruction. Les impulsions agressives du Militant ne sont que l'envers de l'agression du *mutilé* contre lui-même<sup>72</sup>. »

---

<sup>70</sup> *Ibid.* P. 76.

<sup>71</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. Op. cit. P. 152.

<sup>72</sup> ESSLIN, Martin. *Théâtre de l'Absurde*. Op. cit. P. 96-97.

Une mutilation serait donc le reflet d'une autre, toutes deux ayant pour fondement une même mutilation originelle.

Cette construction en miroir se retrouve dans *Tous contre tous*, où l'opposition de Jean et de Zenno semble en réalité mettre paradoxalement l'accent sur le parallélisme de leur vie, de leur destin. Au premier tableau, Zenno est mis en scène comme un personnage faible, persécuté, dégradé. Poursuivi, il est sauvé par Jean qui pourtant, immédiatement après, l'humilie à son tour. Lorsque Zenno, le remerciant, prend sa main pour la porter à ses lèvres, Jean la retire, se détourne, refusant le contact, puis, de la même manière, il refuse les pièces offertes qui s'éparpillent alors par terre, obligeant Zenno à se mettre à quatre pattes pour les ramasser. Qui est Zenno pour Jean ? « Un pauvre diable » (p. 151), un de « ceux-là, toujours à tourner autour de vous ! A se coller à vous ! » (p. 152) Cette dégradation est confirmée par Zenno lui-même, qui approuve les propos de Jean à son encontre, et même en rajoute : « Oui, dit-il, un pauvre diable... et qui, sans votre... mari..., serait encore plus à plaindre. » (p. 151), puis, plus loin, il se qualifie de « pauvre infirme » (p. 152). L'autohumiliation de Zenno a pour effet de valoriser Jean, et peut-être le mépris de Jean pour Zenno vient-il du fait qu'il a besoin de se sentir supérieur à quelqu'un. Mais Jean est-il véritablement supérieur à Zenno ? En réalité, Jean est un ouvrier sur le point de perdre son travail et dont la vie sentimentale semble vouée à l'échec. Jean est faible, fatigué, et c'est rapidement que la situation s'inverse et que Zenno se retrouve en situation de force. Au troisième tableau, tout laisse à penser que ce dernier est devenu un personnage important. Il « marche de long en large, des papiers à la main » (p. 156), parle « d'une voix importante, assurée. » (p. 156) Marie a quitté Jean pour le suivre. La fortune a tourné. Zenno est en haut de la roue alors que Jean est au plus bas. A présent, c'est Jean qui a besoin de Zenno, et la Mère, venant, suppliante, s'humilier en demandant du travail pour son fils tient au sujet de ce dernier et d'elle-même des propos qui s'apparentent fort à ceux de Zenno au premier tableau. Elle se qualifie elle-même de « pauvre infirme » (p. 160), et dit de Jean « Seulement ce n'est pas tout à fait de sa faute. C'est la santé. Quand on n'a pas de santé... » (p. 158), puis, « Fatigué, comme d'habitude. La diète et le mauvais sang, ça fatigue. Pauvre Jeannot. » (p. 158) Au sixième tableau, la roue tourne de nouveau Zenno, le réfugié, plus menacé que jamais, veut fuir, et pour ce faire, il a besoin de l'aide de Jean. Jean, de son côté, s'est élevé. « C'est qu'il en prononce des discours ! Et on l'applaudit ! » (p. 175), dit la Mère au septième tableau. Marie à présent regrette d'avoir suivi Zenno. La mort, au huitième tableau de cette dernière, femme aimée de l'un comme de l'autre, semble

les mettre tous deux à égalité. La distinction entre eux s'efface peu à peu, atteignant son paroxysme au douzième tableau lorsque Jean se met à boiter « comme Zenno, tout comme Zenno » (p. 191). A ce moment-là, Zenno semble sauf, les réfugiés ne sont plus persécutés. Mais par un ultime retournement de situation, le dernier tableau voit l'exécution indifférenciée de Jean et de Zenno – ainsi que de la Mère et de Noémi – .

« Tous les mêmes ! » Du parallélisme à la confusion, il n'y a qu'un pas et ce pas est infime voire inexistant, comme en témoigne la fin de *Tous contre tous* et cette exécution. Qui est réfugié ? Qui ne l'est pas ? Qui est véritablement mutilé ? Qui ne l'est pas ? Le « vous autres » (p. 212) est significatif. A vouloir se faire passer pour un réfugié, Jean est devenu ce réfugié. A vouloir boiter comme Zenno, il est devenu Zenno. Et c'est Zenno lui-même qui le lui dit : « Nous autres ! Tu as compris maintenant, Jean Rist ? On peut y aller ensemble. » (p. 212) Le fait de faire suivre « nous autres », généralisation, par le nom « Jean Rist », marque d'identité, d'individualité, ne fait que souligner la vanité, l'insignifiance de ce nom, la perte d'identité, l'extrême confusion. Les deux côtés du miroir se rejoignent à la fin de la pièce, qui commence par ces mots, « Tous les mêmes ! », sur lesquels se fait l'obscurité au dernier tableau. Nous en revenons ainsi à cette totalité impliquant l'amalgame soulevé par le titre, *Tous contre tous*. Ce titre porte en lui à la fois dualité et confusion. Il en va de même pour *La grande et la petite manœuvre*. Les antonymes « grande et « petite » mettent en valeur l'opposition, mais c'est au même mot, « manœuvre », que ces deux adjectifs se rapportent. En outre, le terme est au singulier, comme si, qu'elle soit grande ou petite, la manœuvre restait la même : une mutilation. Et c'est précisément la mutilation qui est, dans *Tous contre Tous*, à l'origine de la confusion finale, confusion dont la réplique « Ça ne prouve rien, ça ne prouve... » (p.212), créée par la Mère avant son exécution, apporte paradoxalement la preuve.

Qu'il s'agisse du Mutilé et du Militant ou de Jean et de Zenno, les personnages voient leur mutilation se refléter dans celle de l'autre, de la même manière peut-être qu'Adamov construit les personnages comme le reflet de ses propres névroses, de sa propre mutilation, mise en scène de son sentiment de séparation.

Par l'altération qu'elle engendre, la mutilation ne ferait donc qu'accentuer la confusion vers laquelle tendent les personnages entre le même et l'autre. La mutilation caractérise l'autre, d'intègre qu'il était, le personnage non mutilé devient cet autre. Mais cet autre, dans lequel il se reflète à travers la mutilation, n'est-il pas en réalité cette image de

lui-même qu'il ne reconnaît pas ? Cette mutilation qui les relie ne serait-elle pas celle qui à l'origine les sépare, ou plutôt sépare l'unité première, contradiction inhérente à un personnage étranger à lui-même, séparé de lui-même, aliéné.

## **B - L'aliénation des personnages**

Au commencement, il y a un tout, une unité, un personnage. Mais son intégrité se trouve mise à mal. Le tout se scinde en plusieurs, se sépare, amputé, mutilé. C'est alors l'identité du personnage qui se retrouve altérée au point que ce dernier se retrouve étranger à lui-même, privé de lui-même, dépossédé.

### **1° - La séparation**

« Entre moi et moi, il y a toujours un écart. [...]

Cet écart, c'est un écartèlement pour moi. Je dis que l'homme est un écartelé. Et pas seulement un écartelé, un crucifié » (p. 31)

En écrivant ces mots, Adamov pointe l'élément constitutif de son existence, la séparation. Il ne s'agit plus là de la séparation entre « je » et « ils », entre l'homme et ses semblables, entre l'homme et le monde, mais d'une séparation intérieure, entre l'homme et lui-même, entre « je » et « je », entre « moi » et « moi ». Après avoir tenté de l'exprimer, après l'avoir décrite dans son œuvre autobiographique, cette séparation, Adamov nous la donne à voir, la met en scène dans ses pièces, particulièrement à travers *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*.

Dans la première de ces deux pièces, la séparation est rendue directement visible pour le spectateur en ce qu'elle trouve son incarnation dans le personnage principal, le Mutilé. Nous avons posé, en introduction, les fondements définitionnels permettant d'établir une équivalence entre séparation et mutilation. Le protagoniste de *La grande et la petite manœuvre* en constitue littéralement l'illustration. Au fil de la pièce, victime de mutilations successives, l'unité, le tout que forme son corps, se voit en effet privé, séparé de ses parties que sont ses membres. Assistant à sa mutilation, le spectateur assiste par là-même à sa séparation. Une des répliques du personnage au sixième tableau vient appuyer

cette idée. A l'hôpital, après avoir perdu une jambe, il demande à Erna, venue le visiter, « C'est vrai ? Tu m'aimes encore un peu... bien que je ne sois plus qu'un... débris... » (p. 127) Le terme « débris » est particulièrement évocateur. Un débris, nous dit le dictionnaire, est le « reste d'un objet brisé, d'une chose en partie détruite<sup>73</sup> ». Le Mutilé, au moment où il parle est donc un reste, le reste d'un homme détruit. Comme synonyme du mot, nous trouvons les termes « fragment », « morceau »<sup>74</sup>. Voilà ce qu'est le Mutilé. Amputé de ses parties, le tout a disparu. En cela, le choix de l'appellation le Mutilé témoigne déjà d'une volonté de mettre l'accent sur cette séparation constitutive du personnage.

A l'inverse, dans *Tous contre tous*, l'évidence ne s'impose pas à nous, la séparation ne saute pas aux yeux du spectateur. Les deux protagonistes sont désignés par des noms propres, Jean et Zenno. Jean est même doté d'un nom de famille, « Rist », et tous deux possèdent une identité sociale. Zenno est réfugié, Jean ne l'est pas. Zenno boite, certes, mais son corps continue de former un tout. Il serait possible de penser que rien dans cette pièce ne sera propice à l'expression de la séparation. Elle existe pourtant et c'est précisément à travers la construction en miroir, chère à Adamov, qu'elle apparaît. Personnages opposés aux destins pourtant parallèles, peut-être sont-ils par là les deux facettes d'un même individu, les deux parties d'un même tout. Ainsi pourraient s'expliquer leurs divergences tout au long de la pièce, jusqu'à la confusion finale, unité retrouvée dans la mutilation – la boiterie adoptée par Jean –, le « nous autres » de Zenno prenant alors des allures de « moi-même » et le « tous les mêmes » pouvant par là signifier « tous le même ». Le même et l'autre ne seraient plus deux entités distinctes, mais la séparation d'une même unité. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce sont les mêmes doutes, les mêmes attitudes qui se retrouvent chez les deux personnages, qui aiment, qui plus est, la même femme. Cette réplique de Jean à Marie au premier tableau, « Tu es là mais un jour tu n'en pourras plus, tu auras envie de prendre un peu l'air, et... tu me tireras ta révérence. Et moi, ce jour-là... ce jour-là... » (p. 151), s'apparente à ce que lui dit Zenno au sixième tableau, « Je ne vois qu'une chose. C'est que tu regrettes de l'avoir lâché, ton petit vaurien ! [...] Si tu avais su que la... (*enflant la voix*) situation allait se retourner, tu ne serais pas partie avec un chien, et un chien malade par dessus le marché. Bien sûr ! » (p. 170) En outre, l'hésitation constante de Marie, son incapacité à choisir entre les deux hommes vient peut-être du fait qu'ils ne constituent en réalité qu'une seule et même personne, ce qui manque chez l'un se retrouvant chez l'autre et rendant par conséquent tout choix impossible.

---

<sup>73</sup> ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Op. cit.*

<sup>74</sup> *Ibid.*



Rappelons que les personnages sont agités des mêmes tremblements. Notons à ce sujet ces mots de Marie-Claude Hubert :

« Le tremblement qui frappe les deux personnages souligne le parallélisme de leur destin et apparaît comme l'expression, chez l'un, de la peur d'un danger réel, chez l'autre d'une terreur intérieure qui prend la forme d'une angoisse de castration. Nous retrouvons ici la même problématique que dans *La Grande et la Petite Manœuvre* où le Militant doit subir, dans son corps, les violences des forces de l'ordre et le Mutilé celles causées par les voix hallucinées<sup>75</sup>. »

Nous le savons, le parallélisme ne se réduit pas chez Adamov aux seuls personnages de Jean et de Zenno. Une analyse semblable peut être établie, comme l'écrit Marie-Claude Hubert, entre le Mutilé et le Militant de *La grande et la petite manœuvre*, les deux protagonistes pouvant chacun représenter deux persécutions, sociale et individuelle, dont est victime un même personnage. Un indice nous est donné au deuxième tableau, à travers ces paroles du Mutilé à sa soeur, au sujet des sévices qui ont été infligées au Militant qui est alors au plus mal :

« LE MUTILE. - [...] Mais eux n'ont pas le droit... Cela rappelle trop...  
LA SŒUR. - Qu'est-ce que cela rappelle ?  
LE MUTILE, *bafouillant*. - Rien, je parlais de moi . » (p. 106)

Parler de lui ou parler du Militant, cela reviendrait au même : ils sont les mêmes, voire, ils sont le même scindé en deux. Une analyse semblable peut s'appliquer aux autres couples, aux autres doubles précédemment évoqués, mais il est un autre parallélisme, illustrant cette division du même en plusieurs qu'il convient de remarquer : celui, transversal, qui existe entre les personnages des différentes pièces. Jean et Zenno peuvent en effet être vus comme des répliques du Mutilé. Les tremblements du premier, qui doute de Marie, puis de Noémi, ceux du second qui craint de se faire arrêter, ne sont pas sans rappeler ceux du troisième qui, doutant de lui, de l'amour d'Erna, tombe sous l'emprise des Moniteurs. Ces derniers quant à eux trouvent leur écho dans la voix de la Radio et la personne de Darbon. Des traits de la Soeur et d'Erna ne se retrouvent-ils pas également dans le personnage castrateur de la Mère ? Elargissons à d'autres pièces. N et l'Employé de *La Parodie* semblent être les précurseurs du Mutilé – et de ce fait, de Zenno et Jean – . Lili préfigure déjà Erna et l'hésitante Agnès de *L'Invasion*, Marie. La domination de la Mère, se manifeste également dans *Les Retrouvailles* – dont la dernière image ressemble fortement à celle de *La grande et la petite manœuvre* – à travers la Mère et la Plus Heureuse des Femmes, puis dans *Le Sens de la marche* avec les personnages du Père et de Berne. De

<sup>75</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. Op. cit. P. 139-140.

fait, Edgar, Henri et Mathilde se retrouvent dans la même position que Jean. A l'origine, il y aurait donc un personnage éclaté en plusieurs, mis en scène dans différents cadres.

A l'origine, qui y a-t-il ? Une réponse s'impose : Adamov lui-même. Référons-nous à la thèse de Néjib Abdelmoula, *La dramaturgie subjective d'Arthur Adamov*. Dans une partie intitulée « Les personnages : un Adamov multiple », l'auteur donne de *La Parodie* une analyse qui peut également valoir pour *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*. Selon lui, la première pièce du dramaturge est l'expression de plusieurs « je » qui se développent plus ou moins en conflit, relation inspirée directement du thème de la séparation. Il pose ainsi les fondements du concept adamovien de la dualité des personnages, dualité qui pour lui signifie dans la plupart des cas une divergence, car c'est le conflit, explique-t-il, qui marque et souligne l'autonomie de chaque personnage<sup>76</sup>. Mais nous avons vu que si ces personnages semblent effectivement s'affirmer dans l'opposition, ils sont rattrapés par un destin parallèle qui, dans nos deux pièces, finit par les réunir dans la mort. Il s'agit donc bien d'un même « je », celui d'Arthur Adamov, dont Néjib Abdelmoula nous dit qu' « incapable d'assumer ses contradictions, il se divise lui-même en deux personnages autonomes<sup>77</sup>. »

Le chiffre deux convient si l'on ne s'attache qu'à une seule pièce. En réalité, à travers une grande partie de son oeuvre théâtrale, Adamov se sépare en de nombreux personnages. Les protagonistes de ses pièces seraient des fragments d'une unité, des parties d'un tout dévoilé à travers l'oeuvre autobiographique, d'une même personne, l'auteur. Il le laisse lui-même entendre. Dans sa note préliminaire au volume *Théâtre II*, il affirme que deux de ses pièces, *La grande et la petite manœuvre* et *Le Professeur Taranne* trouvent leur origine dans des rêves qu'il a faits. C'est dans cette même note qu'il exprime l'amalgame entre lui et le Mutilé, écrivant « Je suis – le Mutilé est – détruit<sup>78</sup>. » Quant au nom Erna, dont la sonorité est proche de celle d' « Irène », femme aimée d'Adamov, il dérive directement de « Ern », surnom que lui donnait Irène. « Irène, écrit-il dans *L'Homme et l'enfant*, n'aimant pas mon prénom Arthur me nomme Ern (Irène = Ern)<sup>79</sup>. » A propos de *Tous contre tous*, Marie-Claude Hubert écrit :

« La pièce porte plus d'une marque de l'autobiographie : en mai 1941, alors qu'Adamov est prisonnier dans le camp de concentration d'Argelès, il a l'idée de se faire passer pour juif. Pendant une courte période, les Allemands ne veulent pas de Juifs chez eux. Les Juifs qui sont

<sup>76</sup> ABDELMOULA, Néjib. *La dramaturgie subjective d'Arthur Adamov*. Op. cit. P. 102-103.

<sup>77</sup> *Ibid.* P. 103.

<sup>78</sup> ADAMOV, Arthur. *Théâtre II : Le Sens de la Marche, Les Retrouvailles, Le Ping-Pong*. Op. cit. P. 11.

<sup>79</sup> ADAMOV, Arthur. *L'Homme et l'enfant*. Op. cit. P. 42.

en France y restent, tandis que les autres sont déportés. D'autre part, si Adamov choisit la boiterie comme signe distinctif, plutôt qu'une autre tare physique, c'est parce que deux de ses amis les plus chers en sont atteints. Irène, l'une des premières filles qu'il a aimées, rencontrée en 1928, boite légèrement, et cette infirmité est la première chose qu'il a remarquée en elle. [...] Roger Gilbert-Lecomte boite lui aussi, à cause de sa toxicomanie<sup>80</sup>. »

Il suffit de lire *L'Homme et l'enfant* et *Je... Ils...* pour constater à quel point Adamov, dans la première période de son œuvre théâtrale, met en scène ses propres expériences, ses propres obsessions, ses propres névroses. Adamov, paradoxalement, est et n'est pas le personnage de ses pièces. La création théâtrale est un moyen pour le dramaturge de se rendre autre, matérialisation de la séparation qu'il ressent.

Du fait de cette séparation, l'autre ne se situerait donc pas seulement à l'extérieur, hors de soi-même, mais également à l'intérieur de soi-même, et la séparation adamovienne, déclinaison du « Je est un autre » rimbaldien, rendrait l'homme étranger à lui-même.

## 2° - Des personnages étrangers à eux-mêmes

« Derrière tout ce qu'il a coutume de voir, écrit Adamov dans *L'Aveu*, l'homme cherche autre chose. Toujours il est altéré. Altéré : celui qui a soif, qui désire. Mais altéré aussi celui qui est lésé dans son intégrité, étranger à lui-même<sup>81</sup>. » Lésé dans son intégrité par la mutilation qu'il subit, le personnage adamovien est altéré, rendu autre, non seulement aux yeux de l'autre, mais également à ses propres yeux. Etranger à autrui, il devient étranger à lui-même.

Dans les deux pièces étudiées, les personnages de Jean et du Mutilé voient leur corps altéré sous l'effet de la mutilation. L'intégrité physique du Mutilé se retrouve lésée par la perte de ses membres, celle de Jean par la simulation de la boiterie. Les deux personnages se voient par conséquent affublés d'un corps qui n'était pas le leur, d'un corps qu'ils ne reconnaissent plus. Mais plus que cela, c'est leur identité même qui subit une altération. Au premier tableau de *La grande et la petite manœuvre*, les didascalies indiquent en effet : « On voit en avant un homme, celui qui sera plus tard le Mutilé [...] (p. 103). » Au commencement de la pièce, son identité n'est donc pas celle de « Mutilé ». Le spectateur ne peut pas encore le désigner comme tel. Ce n'est qu'à partir du troisième

---

<sup>80</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. Op. cit. P. 138.

<sup>81</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils...*. Op. cit. P. 28.

tableau que cette désignation peut véritablement prendre effet. Le Mutilé n'a pas toujours été mutilé ; avant son « accident », il était un autre. C'est celui-là qu'il connaît, quand le spectateur, lui, voit évoluer celui d'après « l'accident ». Le personnage qui est mis en scène est donc un personnage qui ne peut se reconnaître lui-même. De même, à la fin de *Tous contre tous*, Jean, feignant de boiter, prend une identité qui n'est pas la sienne, celle d'un réfugié. Il n'est alors plus Jean Rist mais quelqu'un qu'il ne connaît pas, un étranger. Cette identité, les personnages se la voient attribuer par autrui. Cette appellation « le Mutilé » n'est pas établie par le protagoniste lui-même mais par le dramaturge, puis par le spectateur qui, n'entendant pas nommer le personnage, le désigne par sa principale caractéristique : la mutilation. Quant à Jean, s'il se met à boiter, c'est dans le but de passer pour un réfugié aux yeux des autres personnages. Jean sait qu'il n'est pas un réfugié. Qui le voit comme tel ? Les autres. L'Homme, qui le classe parmi « les... propres à rien, les tordus, les... boiteux quoi ! » (p. 192), entendant par là les réfugiés ; Noémi, qui lui dit « Oh ! Tu es bien des nôtres, malgré tes airs d'on ne sait où et tes drôles de manières. » (p. 193) ; les Partisans enfin, qui le fusillent, prononçant le fameux « Tous les mêmes ! » (p. 212). Parce qu'ils sont identifiés par autrui comme étant le mutilé, le réfugié, les personnages prennent eux-mêmes cette identité de mutilé, de réfugié, qu'ils ne se connaissaient pas. Ainsi, conférant aux personnages une autre identité que la leur, la mutilation les rendrait-elle étrangers à eux-mêmes.

Mais n'est-il pas possible de penser que leur mutilation vient de ce qu'ils sont déjà étrangers à eux-mêmes avant que d'être mutilés ? Leurs actions semblent en effet être le fruit d'impulsions que, bien qu'étant les leurs, ils ne maîtrisent pas. C'est ce que laisse entendre Marie au sujet des persécutions des réfugiés par Jean, lorsqu'au sixième tableau, elle déclare à Zenno, « Il n'aurait jamais fait... ce qu'il a fait si je ne l'avais pas quitté. Je n'étais plus là, alors il a perdu la tête. » (p. 170) Jean n'est plus maître de ses actes. Ce qu'il fait, c'est bien lui qui le fait, mais en même temps ce n'est pas lui, ou peut-être est-ce un autre lui. Il nous en donne d'ailleurs la preuve au septième tableau à travers ces propos : « Tu es revenue parce que, tout de même, un beau jour tu l'as vu ton Zenno, tel qu'il était, tel qu'il est, dégueulasse ! (*Marie pleure toujours.*) Ne pleure pas, Marie. C'est..., c'est plus fort que moi. » (p. 174) C'est plus fort que lui, il a perdu la tête, il s'est perdu lui-même. La mutilation finale qui conduit à son changement d'identité n'en est que la matérialisation.

Mais l'exemple le plus frappant est celui du Mutilé. A l'origine de la perte de ses membres, il y a les ordres des Moniteurs. Or, nous l'avons dit dans une première partie,

tout laisse à penser que ces Moniteurs ne sont autres que lui-même. Les voix que le Mutilé entend sont des voix intérieures, les ordres donnés sont, selon Martin Esslin, « les ordres implacables de son subconscient<sup>82</sup> ». Le Mutilé est « esclave passif des impulsions de son subconscient<sup>83</sup> ». Nous comprenons donc qu'il est l'esclave de lui-même, que nul ne donne ces ordres que lui. Pourtant, cette voix, il ne la reconnaît pas, comme si ce n'était pas la sienne, comme si les ordres qu'il entendait venaient de l'extérieur. Il les désigne d'ailleurs comme tels, employant le pronom personnel de la troisième personne du pluriel, le fameux « ils » dont l'on ne sait véritablement qui il représente. Il murmure ainsi au troisième tableau, « Si fort que peut-être ils me laisseront en paix. » (p. 113) ; puis au cinquième tableau, il déclare, « [...] ils me laissent en paix. » (p. 119.), « Elle s'est mise entre eux et moi [...] » (p. 119), « Non, ils ne m'appelleront plus, je ne les suivrai plus... » (p. 120), « Dis-moi que je n'irai pas là-bas, que je n'aurai plus à leur obéir [...] » p. 120). Au sixième tableau, à nouveau, il mentionne ce « ils » avec « Ils ne devraient pas faire ce qu'ils ont fait. » (p. 123), « [...] ils m'ont forcé à être là. Ils m'ont pris sous les bras et ils m'ont porté. » (p. 123), « Oh ! Je sais ce qu'ils veulent. » (p. 125), « Sinon, j'aurais pu lui parler, et ils auraient reculé, ils m'auraient laissé tranquille. » (p. 126), « [...] maintenant que tu as appris dans quel état ils m'ont mis. » (p. 127) Au septième tableau, il explique, « Il me suffit de douter de toi un seul instant pour que je sois obligé d'aller de nouveau chez eux (p. 130) ! » Au dernier tableau enfin, son dialogue avec Erna précédant son ultime crise est significatif :

« ERNA. - [...] Qu'est-ce que tu as encore fait ?

LE MUTILE, *avec désespoir*. - Ce qu'ils ont fait de moi (*Pause*.) La dernière fois, ça a été terrible. Les ordres se succédaient à une telle vitesse que... je n'y arrivais plus...

ERNA. - De quoi parles-tu ? Je ne comprends rien (*S'agenouillant devant le Mutilé*.) Ta voix est toute changée. Qu'est-ce qu'il y a ?

LE MUTILE. - Ils m'ont poussé en avant. Je me suis laissé faire. Une voiture a passé sur moi. » (p. 139)

Les propos d'Erna laissent entendre que c'est le Mutilé lui-même qui est responsable de ce qui lui arrive. En outre, la phrase « Ta voix est toute changée. » pourrait constituer pour le lecteur-spectateur un indice selon lequel cette voix, changeante, serait susceptible de devenir celle des Moniteurs. Mais alors que de telles affirmations contribuent à créer l'amalgame entre le Mutilé et les Moniteurs, le Mutilé, lui, persiste dans le « ils » et se distingue de ses persécuteurs : d'un côté il y a lui, de l'autre les Moniteurs. Une ambiguïté

<sup>82</sup> ESSLIN, Martin. *Théâtre de l'Absurde*. Op. cit. P. 97.

<sup>83</sup> *Ibid.* P. 96.

est donc maintenue. Est-ce lui ? N'est-ce pas lui ? Tout semble fait pour maintenir le spectateur dans la confusion. Ce dernier ne parvient pas à saisir le personnage, pas plus que le personnage ne se saisit lui-même. Cette idée n'est pas nouvelle chez Adamov. En 1946, déjà, il l'exprime dans *L'Aveu*, et ce paragraphe, notamment, est représentatif :

« Je pense, c'est vite dit. Quel est cet être en moi qui pense quand je pense et qui chancelle quand une blessure me mord ? Tout ce que je puis affirmer, c'est qu'à travers le sommeil des jours quelqu'un d'autre que moi pense en moi, commande et dirige<sup>84</sup>. »

Séparé dans son unité première, le personnage devient spectateur de lui-même, ou plutôt de cet autre qui se manifeste en lui.

La séparation, mutilation originelle, rendrait donc les personnages étrangers à eux-mêmes, aliénation engendrant par là-même une nouvelle mutilation, corporelle bien sûr, comme nous le voyons avec la boiterie de Jean et le démembrement du Mutilé, mais aussi et surtout morale en ce que les personnages ne s'appartiennent plus, se retrouvent dépossédés d'eux-mêmes.

### 3°- La dépossession

« "Alter", pour Adamov, c'est toujours l'autre, celui qui manque<sup>85</sup>. » Etranger à lui-même, altéré, l'homme, le personnage adamovien ferait nécessairement l'expérience du manque. Ce manque, c'est peut-être un manque de soi, un manque d'être inhérent à sa propre existence qui ne serait qu'un cheminement vers le néant.

Dans le chapitre de *L'Aveu* intitulé « L'humiliation sans fin », nous pouvons lire :

« Je dis que ce seul mot : exister, par l'analyse de sa structure, suffit à rendre compte du malheur inséparable de l'existence humaine.

Le préfixe ex implique l'idée d'un mouvement qui rejette du dedans au dehors. Exister signifie : se tenir au dehors. Du seul fait qu'il existe, l'homme est déjà exilé, expulsé, donc mis hors de tout. Il n'y a pas à chercher ailleurs<sup>86</sup>. »

Hors de tout, l'homme adamovien est surtout hors de lui-même, et en tant que tel, ne s'appartient pas. Pire encore, il semble que nous assistions à sa négation en tant que sujet. Ces quelques lignes du chapitre « Ce qu'il y a » de *L'Aveu* peuvent retenir notre attention :

---

<sup>84</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils... Op. cit.* P. 44.

<sup>85</sup> *Ibid.* P. 28.

<sup>86</sup> *Ibid.* P. 73.

« Et c'est encore la stupeur. Mon bras se lève. Je ne sais plus pourquoi. Peut-être pour fermer les rideaux. Peut-être pour suspendre un vêtement au porte-manteau. Peu importe du reste. Mon bras s'est levé, voilà tout. Mais je n'ai pas conscience d'avoir levé mon bras<sup>87</sup>. »

Dans la première phrase, il est question de stupeur. Le terme, issu du latin *stupor*, signifiant « engourdissement, saisissement, paralysie, état d'insensibilité<sup>88</sup> », connote la passivité. On est saisi, frappé de stupeur. La suite du passage vient renforcer et illustrer cette idée. C'est bien « mon bras se lève. », qu'écrit Adamov, et non « Je lève mon bras. » Il ajoute d'ailleurs que de ce mouvement, il n'en a pas conscience. Il convient de noter, comme le souligne Benoît Barut dans sa communication « Principes de la didascalie adamovienne : autorité, crise du langage, névrose » que « lever les bras est bien une attitude névrotique chez Adamov : depuis *L'Aveu* jusqu'à sa dernière pièce, ce geste est synonyme de dépossession<sup>89</sup> ». Son bras s'est levé, il n'y est pour rien. Témoin passif de ce mouvement, il n'agit pas, il est agi. Voilà exactement ce qu'il affirme dans les premières pages de ce chapitre : « [...] quand je veux nettement faire quelque chose, je dis moi-même que *je suis décidé* : sujet passif. Donc, ce n'est pas moi qui agis. Je suis agi<sup>90</sup>. » Nous pouvons alors penser au Mutilé, agi lui aussi par les Moniteurs. Il le dit dès le premier tableau, « Il y a des ordres qui vous forcent à obéir. » (p. 103) Notons à nouveau que la phrase n'est pas « Vous êtes forcés d'obéir aux ordres. », et certainement pas « Nous sommes forcés d'obéir aux ordres. », encore moins « je », bien qu'à travers le « vous », ce soit effectivement de lui qu'il parle. Le personnage n'est pas le sujet de l'action, il est objet. Contraint de se soumettre aux ordres, il ne peut qu'assister impuissant à ses propres actes absurdes qui conduisent à sa mutilation. « Ils sont maîtres de moi... Je ne peux pas... » (p. 107), déplore-t-il au deuxième tableau. Entièrement dominé, lui ne peut rien quand « eux » peuvent tout. « Leur » emprise est totale, le Mutilé ne s'appartient plus.

Cette dépossession manifeste tout au long de la pièce est annoncée dès le début du deuxième tableau par les paroles du Militant. « Ce que vous faites, délire-t-il, ce n'est pas vous qui le faites. Vous croyez nous frapper avec vos mains, mais vos mains ne vous appartiennent pas. Ce sont eux qui les dirigent. Eux qui vous trompent depuis toujours. » (p. 105) Le sens figuré et le sens propre semblent ici se rejoindre. Les personnages sont littéralement manipulés, à la fois trompés par les autorités et maniés comme des objets. La

---

<sup>87</sup> *Ibid.* P. 43.

<sup>88</sup> GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français*. *Op. cit.*

<sup>89</sup> BARUT, Benoît. Principes de la didascalie adamovienne : autorité, crise du langage, névrose. In *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*. *Op. cit.* P. 62.

<sup>90</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils...*. *Op. cit.* P. 32.

société est l'instrument des autorités, le Militant l'instrument du Mouvement et le Mutilé, l'instrument, voire le pantin des Moniteurs, puisque les gestes qui lui sont imposés s'apparentent presque à ceux d'une marionnette. Instrument des Moniteurs ou instrument de lui-même, cela serait en réalité chose semblable, mais le terme « moi-même » a-t-il pour lui un sens ? « "Qu'est-ce qui te prend ?", poursuit Adamov. Cette question triviale me fait peur. Je ne sais jamais ce qui me prend. Ce que je sais, c'est qu'une puissance invisible me ravit à moi-même et me prend. Je suis pris et bien pris, et cela à chaque instant<sup>91</sup>. » Ravi à lui-même, il n'a plus conscience de lui-même et n'est lui-même plus rien.

Il semble que la mutilation des personnages de ses pièces constitue la manifestation extérieure, la mise en scène de ce sentiment. C'est en effet vers ce « rien » qu'elle les conduit au fur et à mesure que les tableaux défilent. Au début de *La grande et la petite manœuvre*, le Mutilé est un homme au corps intègre. Suite à sa première crise, il perd ses mains. La deuxième le prive d'une jambe. La troisième lui ôte l'autre. La quatrième est cause de sa sortie de scène et donc, aux yeux du spectateur, de sa disparition : à la fin du dixième tableau, le Mutilé n'est plus. Sa négation progressive en tant que personne physique donne à voir sa négation progressive en tant que personne morale, en tant qu'individu. Le Mutilé est un homme adulte. C'est ainsi qu'il nous apparaît au début de la pièce. Adulte, voilà la première qualité qui lui est ôtée suite à la perte de ses mains. Le troisième tableau en est l'exemple parfait. Quatre manchots dont le Mutilé se trouvent à un cours de dactylographie. Le tableau prend l'apparence d'une scène de classe. Les attitudes des personnages sont celles d'enfants à l'école. « Ils sont attentifs, nous indiquent les didascalies. Seul le Mutilé se retourne de temps à autre, furtivement. » (p. 109) Ce dernier donne l'impression d'être un jeune élève qui craint de se faire surprendre et punir. Nous assistons là à une véritable infantilisation des personnages, une dégradation dans laquelle la Surveillante joue un rôle de premier plan. Cette « grosse femme en tailleur » (p. 109) est placée en position de force. Dominatrice, elle « va de l'un à l'autre des Manchots, rectifie leurs attitudes » (p. 109) comme pourrait le faire un maître d'école. « En marchant, elle frappe dans ses mains. » (p. 109) Cette cadence mécanique rappelle le début du premier tableau ou « on entend d'abord, à intervalles réguliers, frapper lentement [...]. » (p. 103) Ses ordres, sa brutalité, rappellent ceux des Moniteurs. Son exclamation « Les vilains ! » (p. 109) et ce geste de « [tapoter] amicalement la joue » (p. 109) du voisin de gauche du Mutilé réduit les personnages au rang d'enfants et les place en position d'infériorité.

---

<sup>91</sup> *Ibid.* P. 32.



L'entrée d'Erna, qui contraste radicalement avec la Surveillante, pourrait laisser présager un changement. Mais dans sa douceur, dans ses attentions, une fausse note nous ramène à l'infantilisation, l'emploi de pronom impersonnel « on » dans ses répliques adressées au Mutilé et au Second Manchot : « On va vite ! » (p. 110) et « On s'impatiente ? » (p. 110) Ceci nous est confirmé lorsqu'elle appelle le Mutilé « Enfant ! » (p. 111) C'est ainsi qu'elle le traite jusqu'à la fin de la pièce. D'autres répliques peuvent être soulignées, comme « Promets-moi d'être sage. » (p. 127) au sixième tableau, ou encore « Mon pauvre petit ! [...] Qu'est-ce que tu as encore fait ? » (p. 139) au dixième tableau. Ce pourraient être là les propos qu'une mère tiendrait à son enfant, impression que vient renforcer l'attitude de la jeune femme : « elle s'approche du Mutilé et s'accroupit devant lui. » (p. 139) Mais l'apparence maternelle et protectrice d'Erna disparaissant pour dévoiler la véritable nature du personnage, il ne se dégage plus de ses propos qu'humiliation. On croirait le Mutilé diminué mentalement aussi bien qu'il l'est physiquement. Pour lui parler, Erna doit s'abaisser, représentation de sa déchéance. L'infantilisation constitue donc la première étape de la dégradation morale du personnage.

Celle-ci ne s'arrête pas là. Une fois l'adulte anéanti, c'est à présent à l'homme de disparaître peu à peu. Au troisième tableau, le Mutilé n'a plus ses mains, mais il est encore considéré en tant qu'homme. Erna le lui dit : « Ça ne me gêne pas du tout qu'un homme n'ait pas de mains. » (p. 112) Trois tableaux plus loin, c'en est fini de l'homme, le Mutilé déclare, « Je ne suis plus qu'un... débris... » (p. 127) Le terme est fort ; il ne s'agit plus d'un tout mais d'un fragment, il ne s'agit plus d'un objet, mais d'un reste. Les points de suspension quant à eux sont peut-être la preuve qu'il ne sait comment qualifier ce qu'il est devenu. Erna confirme, « Je les aime, moi, les débris, tu sais. » (p. 127) Ce qu'elle aime – et non celui qu'elle aime –, ce n'est pas lui en particulier, mais un débris parmi d'autres, une chose insignifiante. Le Mutilé devient chose, niant l'homme qu'il était, notamment à travers cette phrase du dixième tableau, « [...] je n'ai même plus l'apparence humaine. » (p. 139) Alors qu'au troisième tableau, bien que par le terme de « débris », il se définissait encore positivement – il n'était « plus que » mais il était encore –, il s'identifie à présent de façon négative. Il n'a plus l'apparence humaine, il n'est plus humain, il n'est plus ou presque plus rien. « [...] prends garde, lui dit Erna, on pourrait t'écraser. Tu tiens si peu de place. » (p. 141) De place, il n'en tient bientôt plus : un seul geste d'Erna qui pousse du pied sa voiture et il « disparaît à droite, dans la coulisse. » (p. 141) Mutilé, l'homme devient chose, de chose, il devient rien.

De la perte d'identité à la perte de soi, du fait de devenir autre à celui de devenir rien, il n'y aurait qu'un pas. C'est ce pas qui est imperceptiblement franchi par Jean et Zenno dans *Tous contre tous*. Zenno, de par sa condition de réfugié, est privé de son individualité, noyé dans la masse, dans ce « tous », au milieu des « vous autres », il est un de « ces gens-là » (p. 162). Lésé dans son intégrité physique du fait de sa boiterie, il se voit également lésé dans sa condition d'homme par la désignation qui est faite des réfugiés tout au long de la pièce : « les chiens ». Au premier tableau, le Boutiquier le qualifie de « chien de réfugié » (p. 148) ; au septième tableau, c'est la Mère, qui, citant son fils hurle « A mort les chiens ! Tous ! Sans exception ! Et leurs femelles avec ! » (p. 175) ; au quinzième tableau, c'est au Garde de s'adresser au Jeune Homme en ces termes : « Tranquille, le chien ! » (p. 201) ; enfin, au quinzième tableau, la Mère, pour désigner Noémi ne dit rien d'autre que « cette chienne-là. » (p. 207) Zenno, au sixième tableau, en vient lui-même à se qualifier ainsi : « [...] tu ne serais jamais partie avec un chien, et un chien malade par-dessus le marché. » (p. 170) Au douzième tableau, Jean, feignant de boiter, prenant l'apparence d'un réfugié, devenant autre, devient lui aussi un « chien ». Il fait à présent partie de « ces gens là », « comme Zenno... Tout comme Zenno... » (p. 191), si bien qu'il devient impossible de distinguer le réfugié du non-réfugié. Il n'y a plus ni Zenno ni Jean Rist, tous deux deviennent « vous autres », leur identité est niée. Ils ne sont plus personne et ainsi fusillés, bientôt, ils ne sont plus rien.

Ainsi assistons-nous, au fil des deux pièces, à la dépossession, progressive des personnages, dépossession de leur corps, de leur esprit, de leur identité, d'eux-mêmes enfin.

A la fois un et plusieurs, le personnage est lui tout en étant un autre en même temps qu'il n'est véritablement aucun des deux. Séparé, étranger, dépossédé, voilà ce qu'est le personnage, à l'image d'Adamov. Privé de lui, il est aliéné, victime de ce trouble qui le rend « comme étranger à lui-même et à la société<sup>92</sup>. » La séparation se fait isolement, « impossibilité pour chacun, écrit le dramaturge, de communiquer avec chacun<sup>93</sup>. »

<sup>92</sup> ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Op. cit.

<sup>93</sup> ADAMOV, Arthur. *Les nouvelles littéraires : Spéciale Adamov*. décembre 1976, n° 2563. Cité dans : ABDELMOULA, Néjib. *La dramaturgie subjective d'Arthur Adamov*. Op. cit. P. 195.

## C - Mutilation du discours et incommunicabilité

Séparé de lui-même, séparé des autres, le personnage adamovien n'a pourtant d'autre choix que de se confronter aux autres, à l'image qu'ils lui renvoient de lui-même. Le cadre, social, familial des pièces du dramaturge implique nécessairement la relation à l'autre, relation qui passe par le dialogue par lequel s'établit la communication. Mais l'homme étant mutilé dans une société également mutilée, la mutilation n'atteint-elle pas la communication elle-même ?

### 1°- « Personne n'entend personne »

« Les dramaturges européens des années 1950-1960, écrit Marie-Claude Hubert, sont unanimes pour mettre en question le langage dans sa fonction de communication<sup>94</sup>. »

Dans son ouvrage *Le Théâtre*, elle affirme à ce sujet :

« Ces écrivains, dénonçant l'ambiguïté de toute parole, veulent montrer que le drame de l'homme, c'est de ne pas pouvoir communiquer. Aussi, exploitant tous les obstacles susceptibles d'entraver la communication, portent-ils à la scène des amnésiques et/ou des marginaux, tels les clochards de Beckett, les "solitaires" de Ionesco, les rêveurs de Tardieu, les épaves d'Adamov<sup>95</sup>. »

Chez Beckett, Ionesco et Adamov, cette mise en question passe, selon elle, par une écriture dramatique qui « se caractérise par une modification du système des répliques, le dialogue ne fonctionnant plus toujours comme un jeu de demandes et de réponses<sup>96</sup>. »

« Adamov, écrit-elle, constatant l'échec du langage à assurer sa fonction de communication, est bien conscient de la nécessité de transformer le système des répliques<sup>97</sup>. » Cette idée d'incommunicabilité est en effet présente dès le début de son oeuvre dramatique. Dans sa note préliminaire au volume *Théâtre II*, il décrit une scène de rue dont il a été témoin et qui l'a conduit à concrétiser son désir d'écrire pour le théâtre :

---

<sup>94</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault. Op. cit.* P. 175.

<sup>95</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Le Théâtre*. Nouvelle présentation. Paris : Armand Colin, 2007. P. 164. Coll. Cursus.

<sup>96</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault. Op. cit.* P. 183.

<sup>97</sup> *Ibid.* P. 186.

« Un aveugle demandait l'aumône ; deux jeunes filles passèrent près de lui sans le voir, le bousculèrent par mégarde ; elles chantaient : "J'ai fermé les yeux, c'était merveilleux..." L'idée me vint alors de monter sur la scène, le plus grossièrement et le plus visiblement possible, la solitude humaine, l'absence de communication<sup>98</sup>. »

Cet incident, qu'il évoque également dans *L'Homme et l'enfant*, est à l'origine de sa première pièce, *La Parodie*. « Je tiens l'idée de la pièce que je veux écrire, explique-t-il. "Nous sommes dans un désert, personne n'entend personne" (cf. Flaubert)<sup>99</sup>. » Dans cette pièce, non seulement « personne n'entend personne », mais nous en venons même à nous demander s'il ne serait pas possible d'écrire « personne ne parle à personne ». Malgré les adresses, les répliques semblent en effet n'être, comme l'écrit Marie-Claude Hubert, que de « faux dialogues » et les personnages, s'adressant en apparence les uns aux autres ne feraient en réalité que soliloquer. Marie-Claude Hubert prend ensuite l'exemple du *Professeur Taranne*, au sujet duquel elle écrit :

« Dans *Le Professeur Taranne*, la tirade inaugurale du héros, dans laquelle il se justifie des accusations dont il est l'objet, est interminable. L'Inspecteur en chef, puis le policier, ne l'écoutent pas. Le texte est volontairement ambigu, car en fait, c'est surtout à ses propres yeux que Taranne cherche à se disculper. A la fin de la pièce, lorsque Jeanne lit la lettre accusatrice du Recteur, Le professeur écoute et se lamente, mais les deux personnages s'ignorent et la soeur sort de la pièce, dès sa lecture terminée, sans adresser un seul mot à Taranne, l'abandonnant dans sa solitude. Toute la pièce peut être interprétée comme une sorte de long monologue de Taranne<sup>100</sup>. »

Qu'il monologue ou qu'il s'adresse à quelqu'un, le personnage adamovien resterait donc seul, ne pouvant véritablement communiquer.

La pièce qui, selon la spécialiste, porte à son paroxysme la forme du faux dialogue est *La grande et la petite manœuvre*, « lorsque le Mutilé, halluciné, répond aux ordres que lui donnent ses voix<sup>101</sup>. » En outre, cette pièce, écrite après *La Parodie* et avant *Le Professeur Taranne*, semble mettre en scène l'incommunicabilité sous toutes ses formes. Elle se manifeste en effet dès le premier tableau à travers le discours du Mutilé, à mi-chemin entre le dialogue et le monologue :

« Lâchez-moi ! Qu'est-ce que vous me voulez ? (*Pause.*) Puisque je vous dit que je le connais, que je réponds de lui. (*Pause*) Où vont-ils l'emmener ? Qu'ils le lui disent au moins ! (*Pause.*) Il y a des ordres qui vous forcent à obéir, ce ne sont pas ceux-là ! (*Les policiers rient. Des rires venus des coulisses leurs répondent, puis des bruits de gifles et de coups, et, de nouveau, le rire des coulisses. Le Mutilé se débat toujours en vain.*) Qu'est-ce qu'ils lui font maintenant ?

<sup>98</sup> ADAMOV, Arthur. *Théâtre II : Le Sens de la marche, Les Retrouvailles, Le Ping-Pong*. Op. cit. P. 8.

<sup>99</sup> ADAMOV, Arthur. *L'Homme et l'enfant*. Op. cit. P. 87.

<sup>100</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. Op. cit. P. 186.

<sup>101</sup> *Ibid.* P. 186.

*(Avec terreur.)* Il en a un à droite, un autre à gauche. Ils l'encadrent. Pourquoi ? *(Bruits de gifles et rires des coulisses.)* Comment osent-ils ? Mais laissez-moi... Vous savez bien que je n'appartiens pas au Mouvement. *(Les policiers rient. Bruit de la chute d'un corps dans les coulisses.)* Ils l'ont fait tomber, ils le ramassent, c'est l'exercice ! » (p. 104)

Le Mutilé s'adresse bien à un interlocuteur, mais celui-ci ne lui répond pas. Les réponses pourraient pourtant trouver leur place lors des « pauses ». Celles-ci finissent peu à peu par être comblées. Mais par quoi ? Rires, gifles et coups, voilà les seules réponses auxquelles a droit le Mutilé. Ainsi ce discours peut-il être vu comme un discours mutilé puisqu'amputé, privé d'une de ses parties. Les questions sont posées, violence et brutalités entravent les véritables réponses.

Entravé, tel pourrait être le mot s'appliquant aux dialogues, à l'énonciation. Une barrière, un mur, semble en effet se dresser entre destinataire et destinataire. La fin du quatrième tableau est significative. Après le départ de la Sœur, Erna et le Mutilé se retrouvent seuls. L'incompréhension est alors à son comble. Erna est focalisée sur la Sœur, ou plutôt, sur le regard que cette dernière porte sur elle :

« Comme ta sœur est drôle ! Elle est toujours d'aussi méchante humeur ? Ou bien est-ce à cause de moi ? *(Elle rit.)* Aucune femme ne me trouve sympathique, c'est curieux.

Tu sais, je ne lui en veux pas, je me mets à sa place ; *(riant)* elle t'aime beaucoup, elle a peur que je te rende malheureux. » (p. 121)

La profusion des pronoms personnels de la première personne du singulier nous révèle un personnage centré sur lui-même alors que le Mutilé, aux prises avec les Moniteurs, n'en finit plus d'implorer son aide : « Erna, dis-moi que tu m'aimes. Dis-moi que ça ne recommencera pas » (p. 121), « Erna, dis-moi que nous vivrons ensemble ? J'ai besoin que tu me rassures, que tu me le redises encore [...]. » (p. 121), « Dis-moi... » (p. 122), « Erna ! [...] Tu me protèges ? Dis-moi que tu me protèges ? » (p. 122) A travers ces phrases, qui toutes ont en commun l'impératif « dis-moi », qui prend ici une valeur de supplication, le Mutilé exhorte Erna à la parole, mais la parole ne vient pas, ou du moins pas celle qu'attend le Mutilé, chacun des personnages restant enfermé dans son idée. La communication se trouve donc bloquée en ce qu'à aucun moment Erna ne répond au Mutilé. A cela vient s'ajouter un quiproquo : Erna pense qu'il est dans cet état à cause de sa sœur alors qu'il est en réalité sous l'emprise des Moniteurs. Mais plus que cette absence de réponse, on note chez Erna un refus manifeste d'écouter le Mutilé, conduisant à une véritable privation de la parole. En effet, alors que la Mutilé la supplie, répétant « Dis-moi... », Erna l'interrompt en « mettant un doigt sur sa bouche. » (p. 122) Matérialisée,

l'incommunicabilité est poussée à l'extrême : la parole est bloquée au sortir même des lèvres.

Ce phénomène se retrouve également dans *Tous contre tous*, notamment au cinquième tableau, lors de la scène avec le Jeune Homme. Les Gardes, interrogeant ce dernier, au lieu de le laisser répondre, le frappent. Puis les didascalies indiquent, « Le premier Garde frappe le Jeune Homme, le Second le maintient en lui mettant la main sur la bouche. » (p. 166) La mutilation n'est pas seulement physique, elle est aussi verbale : c'est dans son acte de parler qu'est brimé le Jeune Homme. La main placée sur la bouche, barrière au discours, matérialisation à nouveau de la parole bloquée, annonce les actes des Gardes, puis de Jean, qui empêchent le Jeune Homme de parler. Ainsi lit-on : « Les Gardes le font taire. » (p. 167), « (*Le Jeune Homme veut parler, il le secoue.*) Plus un mot, tu entends, inutile ; ce que tu vas nous raconter, je le sais d'avance. » (p. 167), « Les Grades font de nouveau taire le Jeune Homme. » (p. 167) Du faux dialogue, nous en venons donc à une privation, une amputation, une mutilation du dialogue.

Quel est le dialogue mutilé ? Celui entre les personnages, certes, mais est-ce le seul ? Ce serait oublier le principe dramatique de la double énonciation. En effet, « toute pièce a un double destinataire : le spectateur n'est jamais totalement ignoré du dialogue des personnages<sup>102</sup> ». Reprenons le discours du Mutilé au premier tableau de *La grande et la petite manœuvre*. Notons qu'il s'agit là d'une scène d'exposition dont la fonction devrait être d'informer le spectateur de ce qu'il va voir. « Le conflit est présenté dès le début de la pièce, écrit Marie-Claude Hubert au premier chapitre de son ouvrage *Le théâtre*, consacré au système dramatique. Tel est le but de l'exposition. Le théâtre ne souffre pas l'ambiguïté. Il faut que le spectateur soit immédiatement éclairé sur un certain nombre d'éléments indispensables à la compréhension de la pièce et sur l'identité des personnages<sup>103</sup>. » Or qu'en est-il ici ? Il semble que nous assistions à une scène d'exposition qui en réalité n'expose rien, qui au lieu d'éclairer, suscite des interrogations. Les questions du Mutilé s'apparentent à celles que le spectateur pourrait se poser. Mais entre la mention d'une scène invisible – celle de la torture du Militant – et l'absence de réponse, le spectateur est confronté à un véritable manque d'informations. La même conséquence est à remarquer pour chaque dialogue mutilé. De quoi le Jeune Homme est-il accusé ? Quelle est la cause véritable des troubles du Mutilé ? A l'image des autres personnages, le spectateur

<sup>102</sup> MARCANDIER-COLARD, Christine. Cinquième Partie : « Genres », Chapitre 17 : « Le théâtre ». In Bordas, Eric ; Barel, Marie-Claire ; Bonnet, Gilles [et al.]. *L'analyse littéraire*. Paris : Armand Colin, 2006. P. 191. Coll. Coursus.

<sup>103</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Le théâtre*. Op. cit. P. 16

souhaiterait l'apprendre. Mais il ne sait rien, sur rien ni sur personne, le dramaturge ne lui livre aucune explication. Ainsi, la mutilation du dialogue s'effectue-t-elle sur deux niveaux, les niveaux de l'énonciation dramatique, la mutilation des dialogues entre les personnages engendrant une mutilation du dialogue entre l'auteur et le spectateur.

L'échec de la communication est donc manifeste et les personnages désignés comme victimes semblent en faire les frais, leurs paroles ne trouvant chez autrui aucun écho, les dialogues devenant monologues, mais monologues interrompus, brimés, amputés, mutilés. Le discours est mutilé, certes, mais par qui ? Le personnage victime de ses persécuteurs est-il toujours empêché de parler par ces derniers ou mutile-t-il lui-même son propre discours ?

## **2°- Une automutilation du discours**

Considérant que la mutilation dont est victime le personnage adamovien est le résultat d'une double persécution, venant à la fois des autres et de lui-même, ne peut-on pas penser que la mutilation de son discours relève d'un même procédé ? Sa chute passerait par la mutilation de ce qui pourrait le sauver, la communication, mutilation subie et auto-infligée, le rendant à la fois victime et responsable de l'altération du discours.

« Avoue que tu n'as même pas osé lui parler de toi. » (p. 122) Cette phrase accusatrice de la Sœur dans *La grande et la petite manœuvre* pointe l'une des causes essentielles du destin tragique des personnages de nos deux pièces : ils s'empêchent eux-mêmes de parler. A maintes reprises, la Sœur et Erna interrogent le Mutilé sur la cause de son mal. Pas une fois il ne leur répond. Au premier tableau, lorsque, s'indignant de la barbarie avec laquelle le Militant a été traité, il s'écrie, « Mais eux n'ont pas le droit... Cela rappelle trop... » (p.106), sa sœur l'interroge, demandant, « Qu'est-ce que cela rappelle? » (p. 106), il ne parvient qu'à « [bafouiller] » « Rien, je parlais de moi. » (p. 106) Quand après sa réplique « Je ne peux pas imaginer ça (*A voix basse.*) Car, alors, tout changerait. (*Chuchotant.*) Ils ne pourraient plus rien contre moi. » (p. 107), la Sœur lui demande « Que veux-tu dire ? » (p. 107), il répond « Ne fais pas attention, je dis n'importe quoi. » (p.107) Des scènes semblables se produisent avec Erna. Au troisième tableau, le dialogue entre les deux personnages commence par laisser penser que le Mutilé va enfin « [oser] lui parler de [lui] ». Mais lorsqu'Erna le questionne : « De qui parlez-vous ? On vous tourmente (p. 113)

? », à nouveau il est fuyant. « Je ne peux pas vous expliquer. » (p.113), lui dit-il. Au cinquième tableau, quittant soudainement Erna sous l'emprise de ses voix, il ne répond à ses interrogations que par « Rien... Je ne sais pas. J'ai la tête qui tourne un peu. Excuse-moi, je reviens... très vite, le plus vite possible. » (p. 122) Au sixième tableau, lorsqu'elle lui demande la raison de son départ précipité, il se refuse à la lui donner : « Je te le dirai un jour. Mais pas maintenant. [...] Je ne veux pas t'en parler aujourd'hui. » (p. 128) Ainsi le personnage refuse-t-il la parole qui lui est donnée, celle que les autres sont prêts à entendre, s'enfermant lui-même dans l'incommunicabilité.

Force est pourtant de constater qu'il n'est pas réduit au silence. Au contraire, il parle. Il le déclare lui-même, « Je parlais de moi. » (p. 106) Il parle, certes, mais que dit-il ? Dit-il au moins quelque chose ? La question peut en effet se poser lorsque l'on relit la réplique « Ne fais pas attention, je dis n'importe quoi. » (p. 107) Il parle donc, c'est un fait, mais parlant, il ne dirait pas, ou plutôt dirait « n'importe quoi », ce qu'il dirait n'aurait aucun sens. Il est possible de noter à plusieurs reprises un jeu sur ces deux verbes que sont « parler » et « dire ». Au premier tableau, une distinction est établie entre « je parlais de moi » et « je dis n'importe quoi » - réponse à une question de la Sœur qui est bien « Que veux-tu dire ? » - Au troisième tableau, nous remarquons cette injonction d'Erna, « Oh ! Dites la vérité. » (p. 112), puis « Dites-moi, cet... accident, comment est-il arrivé ? » (p. 112), ce à quoi le Mutilé commence par répondre « Je ne devrais pas parler de ça [...]. » (p. 112) Il en parle malgré tout, mais ne dit pas ce que souhaitait Erna, « la vérité », la véritable origine de son accident. De même, à la fin de *Tous contre tous*, la Mère, prenant peur, veut dévoiler la supercherie. « Tu n'auras rien à leur dire, implore-t-elle, c'est moi qui leur dirai tout... Je leur expliquerai. Ils comprendront. Je dirai que tu avais... qu'on avait eu peur pour toi, et qu'on t'avait... que je t'avais conseillé..., mais qu'étant donné les circonstances... le redressement... » (p. 205) En quelques lignes, le verbe « dire » est prononcé trois fois. Pour la Mère, c'est par là que passe le rétablissement de la vérité et par là-même son salut et celui de Jean. Mais ce dernier ne peut s'y résoudre. Il ne veut pas « faire de confidences à sa fiancée » (p. 206), il ne veut pas « raconter » (p. 206), il ne veut pas dire. Le refus n'est donc pas un refus de parler. Ce dont les personnages s'empêchent, c'est de dire. La question est alors de savoir ce qu'ils s'empêchent de dire.

Transitif, le verbe « dire » implique un complément d'objet direct. On dit toujours « quelque chose » et ce « quelque chose » que se refusent à dire les personnages, qu'est-ce sinon la vérité sur leur automutilation ? Ce que le Mutilé ne dit pas, c'est que ses crises, à la



suite desquelles il perd ses membres, sont causées par l'emprise des Moniteurs, et donc par lui-même. Certes, il en parle à travers des répliques comme « Ils ne pourraient plus rien contre moi. » (p. 107), « Il faut que j'arrive très tôt, à cause de l'appel. » (p. 108), « Si fort que peut-être ils me laisseront en paix. » (p. 113), « Non, ça ne peut pas être ça, je me trompe, c'est fini, ça ne peut plus recommencer ! » (p. 119), « [...] s'ils le veulent bien. » (p. 122), « Il me suffit de douter de toi un seul instant pour que je sois obligé d'aller de nouveau chez eux ! » (p. 130), « Ils m'ont poussé en avant. » (p. 139), ou encore « On m'appelle. » (p. 139). Mais à aucun moment il ne dit : « Je suis victime de voix qui sont dans ma tête. C'est en obéissant à leurs ordres que je me retrouve mutilé. » Au dernier tableau pourtant, il semble sur le point de le faire lorsqu'il déclare à Erna « Oui, je vais te parler, je vais tout te dire, tout t'expliquer... Je veux que tu saches, même si ça ne sert à rien... Même s'il est trop tard. » (p. 139) Mais, mutilation ultime de son discours, « sa tête se met à trembler » (p. 139). Les Moniteurs s'emparent une dernière fois de son esprit, l'empêchant de poursuivre. Et puisque les Moniteurs ne sont autres que lui-même, alors c'est lui et lui seul qui est responsable de cette mutilation. Quant à Jean, à aucun moment il ne dit : « J'ai fait semblant de boiter afin de me faire passer pour un réfugié. » Lui non plus n'en est pas loin quand peu avant la fin il émet cette hypothèse : « Et si j'étais un type comme vous ? Si c'était vrai ce qu'on vous a dit... Est-ce que ? ... » (p. 212) Mais ses mots sont hésitants et ses phrases tronquées. Un simple regard de Noémi et il se refuse à en dire davantage, causant ainsi sa mort. Chez l'un comme chez l'autre, ce refus de dire équivaldrait donc à un refus – conscient ou non – de se sauver.

L'un comme l'autre, se refusant à la confiance se prive de l'appui qui pourrait lui être apporté. Erna – ou du moins le côté protecteur de ce personnage duel – et la Soeur n'ont de cesse de pousser le Mutilé à la confiance afin de lui offrir leur aide. « Puis-je faire quelque chose pour toi ? » (p. 107), demande la Soeur au premier tableau avant de transformer sa question en souhait : « Je voudrais tellement t'aider. » (p. 108) Au cinquième tableau, l'hypothèse est devenue certitude : « Je suis sûre que je peux t'aider. Tu veux bien ? » (p. 120) Non, il ne veut pas. Il ne peut accepter l'aide de sa sœur, pas plus qu'il ne peut accepter celle d'Erna, qui au début pourtant se veut rassurante. « Mon plus grand plaisir, dit-elle, c'est de rendre service » (p. 112) Refusant de répondre à leurs incessantes questions telles que « Qu'est-ce que cela rappelle ? » (p.106), « De qui parlez-vous ? On vous tourmente ? » (p. 113), « Quoi ? » (p.123), « Qu'est-ce qu'on te veut ? Pourquoi s'acharne-t-on sur toi ? » (p. 125), « Au fait, pourquoi as-tu disparu, comme ça,

tout d'un coup, la dernière fois qu'on s'est vu ? » (p. 127) , « Qu'est-ce que tu fais ? » (p. 131), « A qui parles-tu ? Qu'est-ce que tu as ? Tu es fou, ça te reprend. Où veux-tu aller ? » (p. 131), « Qu'est-ce que tu as encore fait ? » (p.139), ou encore « De quoi parles-tu ? Je ne comprends rien [...] Ta voix est toute changée . Qu'est-ce qu'il y a ? » (p. 139), le Mutilé éloigne de lui tout espoir de salut. De même Jean, refusant d'avouer qu'il n'est pas un réfugié, se condamne à finir fusillé comme un réfugié. Ainsi, mutilant eux-mêmes leurs discours, les personnages nourrissent-ils leur propre mutilation, leur propre séparation. Mais ils creusent également la séparation entre eux et les autres, entre eux et le monde. S'empêchant de dire, le personnage adamovien se coupe de ses semblables. En effet, dire implique de se tourner vers autrui. Car si l'on dit « quelque chose », n'oublions pas que nous le disons « à quelqu'un ». Considérons l'étymologie du verbe « dire ». Le terme est issu du latin *dicere*, dont le sens général est « montrer par la parole<sup>104</sup> ». A qui montre-t-on si ce n'est à quelqu'un ? Dire, c'est donc solliciter autrui et par conséquent, créer avec lui un lien. Or, pour ceux à qui ils s'adressent, les personnages, par leurs paroles, ne montrent rien, et s'adressant à autrui, c'est comme s'ils s'adressaient à personne. Nous en revenons ainsi au soliloque évoqué par Marie-Claude Hubert. Entre le personnage et ses interlocuteurs, le lien se brise, il y a séparation.

Le personnage, par la mutilation de son discours, se retrouve donc seul. L'autre ne le comprend plus, son discours devient autre, étrange, étranger. Cette situation, Adamov, né à Kislovotk, dans le Caucase, réfugié – au même titre que Zenno – ne l'a-t-il pas vécue ? Ce n'est pas un hasard si l'auteur, écrivant dans une langue qui n'est pas la sienne, met en scène l'incommunicabilité régnant sur les rapports entre les personnages.

A nouveau, nous retrouvons par le biais du langage cette dualité du personnage, à la fois victime et responsable de la mutilation du discours. Victime des autres qui le privent de la parole, il est également victime de lui-même, s'empêchant de dire. Mais demandons-nous encore si cette mutilation de son propre discours est véritablement de son fait. Dans le théâtre d'Adamov – de même que dans celui de Beckett et de Ionesco – , « le langage, souligne Marie-Claude Hubert, loin de rapprocher les êtres, les sépare<sup>105</sup>. » L'incapacité des personnages à dire ne résulterait-elle pas d'une incommunicabilité généralisée ? Les personnages adamoviens se trouveraient alors être les victimes d'une faillite du langage.

<sup>104</sup> GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français*. Op. cit.

<sup>105</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. Op. cit. P. 182.

Le lien entre mutilation et altération est indéniable. Celui qui est mutilé devient autre. Autre aux yeux des autres, autre pour lui-même, le personnage n'est plus maître de lui. Opprimé par les autres, mais également par cet autre lui-même qu'il ne reconnaît pas, il en est la victime impuissante et passive. Mutilé, il s'altère, mais altéré, il se mutile, inexorable cercle vicieux conduisant à l'impasse, anéantissant tout espoir de salut. Le personnage adamovien « séparé de tout » inapte à communiquer, à se faire entendre, à dire. Mais est-il possible de dire encore ? Représentant la mutilation, le dramaturge représente l'altérité. Comment dire ce qui est autre, comment exprimer ce que l'on ne reconnaît plus ? Est-il possible de continuer sans mutiler ce qui existait pour s'acheminer vers « autre chose » ?

## Partie 3

-

### La mutilation ou le cheminement vers une création autre

Adamov, l'écrivain, mettant en scène des personnages à son image, n'a de cesse d'éprouver ce sentiment de séparation, de mutilation qui le rend étranger à lui-même, aux autres et au monde. L'homme est étranger au monde, mais le monde n'est-il pas également devenu étranger à l'homme ? Evoluant dans ce monde méconnaissable, l'homme se heurte à la vanité du langage à le nommer. Pourtant le rôle d'Adamov, le rôle de l'écrivain n'est-il pas de tenter de le dire malgré tout ? Peut-être le théâtre lui en offre-t-il la possibilité. Mais l'échec apparent du langage venant mutiler le dialogue, le verbe qui jusque là prévalait sur la scène occidentale, le dramaturge se doit de trouver un autre langage, fondant un autre théâtre, nouveau théâtre, création toujours autre, engendrée par la mutilation.

#### A - Monde mutilé, langage mutilé

Les premières pièces d'Adamov, et particulièrement, pour ce qui concerne notre étude, *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous* semblent illustrer la faillite du langage, son inadéquation au monde qui, altéré, est devenu innommable. Comment est-il possible alors, pour le dramaturge, de montrer cette séparation sinon en mutilant jusqu'au langage lui-même ?

##### 1° - L'inadéquation du langage au monde

« Ignominie : ce qui n'a pas de nom : l'innommable.  
L'époque moderne mérite d'être définie : le temps de l'ignominie<sup>106</sup>. »

---

<sup>106</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils...* . Op. cit. P. 105.

Telle est la manière dont Adamov, au troisième chapitre de *L'Aveu*, qu'il intitule précisément « Le temps de l'ignominie », définit l'époque dans laquelle il vit, le monde dans lequel il évolue. Mais ces deux phrases témoignent paradoxalement de sa volonté de nommer cette époque, ce monde, qu'il juge innommables, ou plutôt peut-être, de l'impasse dans laquelle il se trouve, n'ayant d'autre choix que de recourir aux mots pour exprimer ce qui leur échappe.

« Il s'agirait de dire, poursuit-il, pourquoi et comment ce monde présent qui nous contient est un monde sans nom. Tentative désespérée, car le langage a été créé pour glorifier, pour énoncer, et non pour dénoncer<sup>107</sup>. » Il y aurait une inadéquation du langage au monde conduisant à une incapacité de ce langage à nommer le monde rendue perceptible par les dramaturges des années 1950-1960. Cette inadéquation, les premières pièces d'Adamov en sont empreintes et l'impasse de la nomination est manifeste, ne serait-ce qu'à travers les noms propres. Dans *La Parodie*, première oeuvre théâtrale de l'auteur, le Journaliste, parlant de Lili, déclare : « Il n'est pas absolument inutile de connaître le nom de la personne que l'on recherche, moins important qu'on ne croit cependant. » (p. 31) Lili va plus loin avec « Il me rappelle... Je ne sais plus son nom. Je ne peux pas retenir les noms propres, c'est idiot. » (p. 34) Le nom ne représente donc plus rien, ne renvoie plus à personne. Aussi Adamov va-t-il jusqu'à le mutiler, ne le réduisant plus qu'à une seule lettre, comme on le voit avec N, mode de nomination qu'il reprendra dans *Comme nous avons été*, avec le personnage de A. « L'initiale qui le désigne est ce qui reste d'un nom tronqué<sup>108</sup>. », écrit Marie-Claude Hubert. Tronqué, le nom lui-même est à présent mutilé, expression de son insignifiance.

Du fait de son absence de signification, le nom peut également être un leurre. Nous le voyons dans *La grande et la petite manœuvre* lorsqu'au sujet de la femme aimée, le Mutilé dit à sa sœur « Elle s'appelle Erna. C'est un beau nom, tu ne trouves pas ? Si étrange. » (p. 119) Le simple nom du personnage exerce sur lui une véritable fascination. La réplique continue, « Oui, depuis qu'elle est là tout a changé. Je peux aller, venir, penser à elle, penser à n'importe qui, je ne suis plus... » (p. 119), comme si par le nom qu'elle porte, Erna lui offrait enfin apaisement et salut. Mais loin d'être cet ange salvateur, Erna se révélera être une femme cruelle, sadique et précipitera la chute du personnage. Le nom est trompeur et la fin de la réplique, « Non, ça ne peut pas être ça, je me trompe, c'est fini, ça

---

<sup>107</sup> *Ibid.* P. 105.

<sup>108</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault. Op. cit.* P. 125.

ne peut plus recommencer! » (p. 119), le prouve. Le Mutilé dit vrai, « il [se] trompe », mais pas en pensant que ses crises le reprennent. Son erreur était d'attribuer à Erna au si beau nom des vertus qui n'étaient pas les siennes. La réalité des personnages aurait donc fort peu à voir avec leur nom. *Tous contre tous* nous en offre un parfait exemple avec les noms de Jean et de Marie, noms bibliques par excellence, noms de saints pour un personnage persécutant activement les réfugiés et une femme qui le quittera pour l'un d'entre eux, acte qu'elle regrettera par la suite. Les noms propres ne signifient rien, et lorsque nous croyons tenir une signification, nous avons tôt fait de la voir s'effondrer.

De la vanité du nom propre, nous en venons, chez Adamov, à sa disparition. De nombreux personnages sont en effet désignés non plus par des noms propres, mais par des noms communs désignant soit une fonction sociale, soit un lien de parenté avec le protagoniste, soit une mutilation corporelle. Dans *La grande et la petite manœuvre* comme dans *Tous contre tous* – de même que déjà dans dans *La Parodie* où seule Lili était dotée d'un nom propre – cette désignation l'emporte largement sur la première. Dans *La grande et la petite manœuvre*, seuls trois personnages sur quatorze, Maniguet, Erna et Neffer, possèdent un nom propre. Les autres sont Le Mutilé, Un Policier, Un Policier, Le Militant, La Sœur, Premier Manchot, Second Manchot, La Surveillante, Le Blessé, Premier Partisan, Second Partisan. Dans *Tous contre tous*, à côté des cinq noms propres que sont Zenno, Jean, Darbon, Marie et Noémi, nous trouvons Le Jeune Homme, La Mère, La Jeune Femme, Premier Garde, Second Partisan, Second Garde, Premier Partisan, Le Boutiquier, L'Homme, La Boutiquière, L'Ouvrier, La Radio. Mais ces personnages – attachons-nous aux rôles les plus importants – dont la seule identité réside dans cette désignation de sœur, de mère, de militant, ne s'en voient-ils pas dépossédés, entraînant par là-même une perte de signification de leur nom ? La Sœur, qui n'existe que par son rôle de Sœur, conféré par le nom qui lui est attribué et donc, finalement, que parce qu'elle a un frère, se voit peu à peu destituée de ce rôle au fur et à mesure que l'état dudit frère s'aggrave. A partir du neuvième tableau, elle disparaît d'ailleurs de la pièce. Ce nom à la connotation familiale n'a plus de raison d'être. Le Militant la quitte, elle n'est plus une épouse ; l'Enfant meurt, elle n'est plus une mère ; le Mutilé meurt, elle n'est plus une sœur, le nom ne désigne plus rien. Au moment où le Militant, qui n'existe que par sa dévotion au « Mouvement », que par son militantisme, prononce son discours, sa voix baisse peu à peu. Les didascalies indiquent d'abord « Bas » (p. 136) puis « de plus en plus bas et de plus en plus lentement. » (p. 136) Son discours de militant, il n'y croit plus. Il est « las et défait » et « s'affaisse sur les

épaules des Partisans. » (p. 136) Ainsi devient-il l'inverse de ce que l'on attendrait d'un militant, l'inverse de ce que connote ce nom par lequel il était désigné. Enfin, la Mère de *Tous contre tous*, qui n'existe que par le statut de Mère qui lui est conféré par Jean, est-elle encore telle aux yeux de son fils ? Loin s'en faut si l'on en croit les mots par lesquels il la désigne : « salope » (p. 161), « la vieille » (p. 174), « la pauvre vieille » (p. 196) et « ordure » (p. 206), termes qui contrastent avec la façon dont la Mère se désigne elle-même : « sa pauvre maman » (p. 159), « ta vieille maman » (p. 161), « sa maman » (p. 174), « la maman » (p. 174), « ta pauvre maman » (p. 191), « la vieille maman » (p. 197), « ta vieille maman » (p. 198) et « sa maman » (p. 207, 209). Ce contraste ne fait que souligner la perte de sens dont est victime le mot « Mère ». Privés de leur sens, les mots ne correspondent plus à ce qu'ils désignent. Est-ce vraiment le cas pour tous ? En réalité, il semble y en avoir deux pour lesquels le signifiant est en accord avec le signifié. Le premier n'est autre que le Mutilé, nom qui s'applique parfaitement au personnage séparé de lui-même au point de se retrouver victime de ses voix intérieures et qui perd ses membres au fil des tableaux. Le deuxième est Zenno. Certes, il s'agit d'un nom propre, mais si nous considérons son lien avec le terme grec ζένοϛ, l'étranger, alors nul autre que lui ne peut mieux désigner la figure du réfugié.

Seules resteraient donc la mutilation et l'altérité, seuls mots dont le sens ne se perdrait pas, image de ce monde, placé sous le signe de l'ignominie, innommable tant il semble mutilé, devenu autre.

## 2°- L'innommable

« Tout ce qui avait face est rendu méconnaissable<sup>109</sup>. » Est-il encore possible de désigner quelque chose, puisque tout est mutilé, puisque tout est autre ? Nommer un monde, une époque mutilés, méconnaissables quand les noms eux-mêmes sont mutilés, méconnaissables, vides, la tâche semble vaine.

Cet écueil de la nomination, les personnages de *La grande et la petite manœuvre* et de *Tous contre tous* s'y heurtent à plusieurs reprises. Un des exemples les plus frappants est sans doute le fameux « ils », parfois remplacé par « on », pouvant tout désigner en même temps qu'ils ne désignent rien. Tous deux pronoms, qu'il soit personnel ou

<sup>109</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils... Op. cit.* P. 105.

impersonnel, ils ont pour rôle de se mettre à la place d'un nom. Ce nom demeurant, dans l'une comme dans l'autre de ces pièces, inconnu, leur rôle est donc de désigner l'innommable. Les termes sont vagues. Au fond, que savons-nous ? Que nous dit-on ? Le spectateur lui-même peut-il donner un nom à ce qui se déroule devant ses yeux ? Dans son ouvrage *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Anne Ubersfeld écrit à propos de certaines pièces de la dramaturgie contemporaine :

« [...] C'est le spectateur qui ne reçoit pas assez d'informations, ou des informations qu'il ne peut pas interpréter : ainsi les dialogues des grands textes de Beckett : on ne sait rien de la personnalité de Hamm, de sa biographie dans *Fin de Partie* ; on ne sait pas si le roman qu'il lit à sa famille est autobiographique ou non. L'exposition de la pièce ne permet au spectateur de savoir ni où il est, ni à quel moment de l'histoire du monde se déroule le récit qu'on en fait<sup>110</sup>. »

Cette analyse pourrait aussi bien s'appliquer aux premières pièces d'Arthur Adamov. Où sommes-nous ? Quand l'action se situe-t-elle ? Nous n'en savons rien, rien ne nous l'indique. De l'« anti-scène d'exposition » de *La grande et la petite manœuvre*, nous n'apprenons rien et la suite des pièces ne nous éclaire pas davantage. Tout au plus sait-on que le cadre est celui d'une ville en crise. Deux camps semblent se distinguer, celui des oppresseurs, « eux », qui prennent des mesures de répression, et celui des opprimés, parmi lesquels certains se révoltent par le biais du « Mouvement ». De l'un comme de l'autre, il ne nous est rien dit sinon de vagues phrases, stéréotypées, qui ne font qu'accroître l'incertitude. A propos d'« eux » et des mesures de répression qu'« ils » prennent, nous avons, par exemple, ce dialogue, au deuxième tableau, entre la Sœur et les Partisans :

« PREMIER PARTISAN. - Cachez-nous. Vite ! Ils nous cherchent. Nous sommes sur les listes.  
SECOND PARTISAN. - S'ils nous trouvent, tout est fini. Pitié !  
PREMIER PARTISAN. - Vous n'avez rien à craindre. Nous n'avons pas été suivis, nous en sommes sûrs.  
LA SŒUR. - Je ne peux pas vous garder.  
SECOND PARTISAN. - Vous savez ce qui nous attend si nous tombons entre leurs mains.  
LA SŒUR. - Je le sais. » (p. 105)

De quoi s'agit-il ? La Sœur le sait, le Partisan également, mais à aucun moment ils ne le disent. Neffer, au quatrième tableau, parle des « nouvelles méthodes » (p. 116). Quelles sont-elles ? Nous n'en savons rien. Erna, quant à elle, parle, au cinquième tableau de ces « incidents » (p. 120) au sujet desquels elle n'ajoute rien. Au huitième tableau, les Partisans font mention des « responsables » qui « avaient organisé des groupes spécialisés dans le sabotage des lignes. » (p. 133), rien de plus. Il en va de même avec le « Mouvement ».

---

<sup>110</sup>UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin, 1996. P. 82.



Nous savons qu' « il y a des ordres qu'on ne discute pas » (p. 116), auxquels le Militant « [a] accepté d'obéir une bonne fois pour toutes » (p. 117), mais ce que ce dernier exprime, ce n'est que, comme dit la Sœur, « des idées vagues, de beaux sentiments pour des inconnus. » (p. 117). Les termes « vagues » et « inconnus » parlent d'eux-mêmes. Le paroxysme de cette indétermination se situe peut-être au neuvième tableau, avec le discours du Militant (p. 136). Ce discours n'est rien d'autre qu'un « discours de militant ». Impersonnel, il pourrait s'appliquer à n'importe quelle lutte, à n'importe quelle situation de crise. De ce fait, il ne s'applique à aucune, et chaque phrase ne peut que susciter une interrogation. Nous avons fait tomber nos oppresseurs », dit-il. Mais qui sont ces oppresseurs ? « Nous avons renversé l'ordre aveugle et inique qu'ils avaient instauré, pour établir un ordre conforme à la réalité d'aujourd'hui. » Quels sont ces deux ordres, qu'est-ce que la réalité d'aujourd'hui ? Sur quoi et par quels moyens la victoire a-t-elle été remportée ? Ces propos ne nous apprennent rien, ne désignent rien, ne nomment rien. Encore une fois, ce sont « des idées vagues », de vaines explications, la plus marquante étant peut-être, « Nous ne pouvions pas agir autrement que nous l'avons fait. » Stéréotypée à l'extrême, cette phrase n'éclaire en rien la situation. « Nous ne pouvions pas » met l'accent sur l'impuissance. Impuissance à « agir autrement », mais impuissance aussi à nommer autrement, à nommer, tout simplement. Les mots font défaut aux personnages, laissant le spectateur dans l'incertitude.

Dans *Tous contre tous*, la situation nous est exposée avec plus de précision, notamment par le biais de la Radio. Nous savons que la crise sociale qui sévit oppose les réfugiés aux autochtones, nous savons que des « incidents » se produisent, nous savons par exemple que « quelques vitrines de magasins, tenus par des réfugiés, ont été brisées » (p. 147), nous savons que des lois sont établies quant au statut de ces réfugiés, nous savons qu'ils sont menacés d'être envoyés dans des « centres »? Une question demeure pourtant : qui sont les réfugiés ? La réponse apparaît comme une évidence, ce sont les Juifs qu'Adamov a voulu représenter. Les persécutions qu'ils subissent, la menace des « centres », avatar des camps de concentration, la tare physique qui leur est associée, trait soi-disant caractéristique, constituent assez d'indices pour nous conduire à le penser. Adamov l'affirme lui-même à plusieurs reprises, notamment dans sa note préliminaire au volume *Théâtre II*, où il déclare qu' « [il pouvait] parfaitement imaginer, en un lieu et un temps déterminés, une bourgade où les Juifs, – car les réfugiés en fin de compte sont tout de même les Juifs – ou plutôt plusieurs Juifs boitaient ; ce qui eût permis à ceux dont

l'intérêt est de développer le racisme d'appuyer, comme du reste ils l'ont souvent fait, la propagande sur une constatation hasardeuse<sup>111</sup>. » Mais cela justement, il ne le fait pas. Les Juifs, non seulement, ne sont pas nommés, mais ils ne sont également situés ni dans le temps, ni dans l'espace. La question de l'époque ainsi que celle du lieu restent en effet irrésolues. Nous sommes tantôt dans une ville, tantôt à la campagne mais nous ignorons où précisément. Seule nous informe, au treizième tableau cette didascalie, vague encore, enjoignant à « suggérer par l'éclairage une ville du Sud. » (p. 192) Pour ce qui est du temps, la mention de l' « auto » (p. 170, 208), laisse penser que l'époque est plus ou moins contemporaine à celle de l'auteur, mais quand au juste, nous n'en savons rien. Voilà ce qu'Adamov, rétrospectivement, se reprochera, regrettant de n'avoir pas « démonté, d'une manière théâtrale, un mécanisme social réel, au lieu d'en arriver à la conclusion pour le moins hâtive : "Tous les mêmes !" "<sup>112</sup> » Ainsi Martin Esslin écrit-il en ce sens :

« Le défaut de la pièce, du point de vue d'Adamov, est de ne pas parvenir à saisir la réalité du problème qu'elle traite. Il est évident qu'il s'agit du problème juif ou tout au moins celui de la persécution raciale. Cependant, en ne situant pas ses personnages dans un cadre social nettement défini, à un moment particulier de l'histoire, sur un point précis de la carte, l'auteur ne tire pas tout le parti possible de son sujet, il est incapable de fournir l'arrière-plan qui éclairerait les principes du bien et du mal qui sont en cause<sup>113</sup>. »

Mais était-il aisé à l'époque où Adamov écrivit sa pièce de parler du « problème juif », des persécutions de la Seconde Guerre Mondiale, traumatisme encore récent, vivement présent dans les esprits de l'époque ? N'oublions pas que les deux pièces, *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous* ont été créées moins d'une décennie après la fin du conflit. « 1945. Paris. Nous apprenons l'existence des camps d'extermination et des fours crématoires<sup>114</sup>. » Le monde découvre l'innommable. En effet, y-a-t-il un nom à mettre sur l'horreur si ce n'est précisément celui d' « innommable », d' « ignominie » ?

« La dégradation du langage est le signe visible, infaillible du mal. Chaque jour, les noms que l'homme jadis proférait avec vénération et selon l'ordre, sont astreints aux pires contrefaçons du sens. Presque à coup sûr l'homme clairvoyant peut dénoncer l'indignité de tout ce qui apparaît vêtu des noms les plus hauts. Car cette vêtue n'est qu'un mensonge, le voile de l'usurpation. C'est le masque d'or qui recouvre la lèpre de l'innommable sans face<sup>115</sup>. »

<sup>111</sup> ADAMOV, Arthur. *Théâtre II : Le Sens de la marche, Les Retrouvailles, Le Ping-Pong. Op. cit.* P. 14.

<sup>112</sup> *Ibid.* P. 14.

<sup>113</sup> ESSLIN, Martin. *Théâtre de l'Absurde. Op. cit.* P. 102.

<sup>114</sup> ADAMOV, Arthur. *L'Homme et l'enfant. Op. cit.* P. 83.

<sup>115</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils... . Op. cit.* P. 108.

La mutilation du monde se reflèterait donc dans la mutilation du langage. Impuissant à remplir ce que Roman Jakobson nomme sa fonction référentielle, le langage semblerait condamné à sceller la séparation entre l'homme et le monde. Mais selon Jakobson, « pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le "référent"), contexte saisissable par le destinataire, et qui est soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé<sup>116</sup>. » La fonction référentielle serait donc dominante. De son échec découlerait donc l'altération du message et l'impossibilité du contact entre le destinataire et le destinataire.

### 3°- La vanité du langage

Si le référent est méconnaissable, alors, le message lui-même est rendu méconnaissable. Destinataire et destinataire ne peuvent se comprendre. Cette incompréhension, Adamov la porte à la scène dans ses premières pièces. Subissant la vanité du langage, la faillite des mots, le discours des personnages se caractérise par une perte de sens pour ceux qui les écoutent, mais également peut-être pour eux-mêmes.

« Lui parler ! Mais elle n'aurait rien compris. » (p. 126), s'exclame la Sœur au sujet d'Erna au sixième tableau de *La grande et la petite manœuvre*. Que peut-elle comprendre au discours du Mutilé ? Que peut-on comprendre d'un discours qui, comme nous l'avons vu dans une deuxième partie, est mutilé, rendu autre ? Que comprendre d'un message dont le référent est inexprimé et inexprimable ? L'incompréhension est manifeste dans les deux pièces que sont *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*. Les personnages l'expriment en effet en diverses occurrences. « Que veux-tu dire ? » (p. 107), demande la Sœur au premier tableau de *La grande et la petite manœuvre*, sous-entendant par là « Je ne comprends pas ce que tu veux dire. » Au troisième tableau, c'est à Erna de déclarer, alors que le Mutilé vient de lui dire « Je comprends. » (p. 114), « Mais non, tu ne comprends pas. » (p. 114) Enfin, au dixième tableau, les paroles de la Sœur se vérifient à travers ces propos d'Erna au Mutilé, « De quoi parles-tu ? Je ne comprends rien. (p. 139), puis, lorsqu'il lui demande si elle comprend, « Explique-toi mieux. » (p. 139) *Tous contre*

---

<sup>116</sup> JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale : 1. Les fondations du langage*. Paris : Les Editions de Minuit, 1963. Linguistique et poétique, p. 213.

*tous* ne dépare pas. Dès le premier tableau, Jean et Marie commentent en ces termes le discours de Zenno :

« MARIE, à Jean. - De quoi parle-t-il ? Qu'est-ce qu'il s'est passé ? Je ne comprends rien.  
JEAN. - Et moi, si tu crois que j'y comprends quelque chose, à ce galimatias ? » (p. 152)

Au cinquième tableau, le Jeune Homme, tentant de s'expliquer, Darbon lui demande, « Le contraire de quoi ? Tu pourrais t'exprimer plus clairement. » (p. 165) Puis, au sixième tableau, c'est à Marie de dire à Zenno affolé « Je ne comprends pas. » (p. 169) Au dixième tableau, la Jeune Femme s'écrie à l'intention de Jean et des Gardes « Vous ne comprenez donc pas ! » (p. 186) Le seizième tableau est sans doute celui où l'incompréhension est la plus grande. Au sujet du papier que Zenno vient de lui tendre, le Premier Partisan demande au Second « Tu y comprends quelque chose, toi, à son papier ? » (p. 209) , puis, plus loin, dépassé par ce qui se joue devant lui, il s'exaspère, « Nous, dit-il, tout ce qu'on comprend, c'est qu'on perd notre temps, et que si ça continue, on va perdre la tête. » (p. 211) A son commencement, pourtant, la Mère affirmait : « Je leur expliquerai. Ils comprendront. » (p. 205) Ironie du sort, ironie de la part de l'auteur quand on voit la suite des événements. Lorsqu'un personnage parle, son discours n'a aucun sens pour celui qui l'écoute.

A considérer *Tous contre tous*, il nous apparaît que les discours incompris sont toujours ceux des réfugiés, des étrangers. Incompris, ils le sont peut-être à juste titre tant ils sont incohérents, incomplets et entrecoupés de points de suspension, marque d'une perpétuelle hésitation. A titre d'exemple, citons la réplique de Zenno au premier tableau :

« Oui, un pauvre diable... et qui, sans votre... mari..., serait encore plus à plaindre. Il vous racontera lui-même. Moi, je ne saurais pas... [...] Je vous jure que je ne suis pour rien dans... cette affaire... Je n'ai pas fait... ce qu'ils disent... Ils m'ont tout simplement, tout bonnement, pris pour un autre... Pourtant, quand on me voit, il est difficile de... confondre. Oui, j'ai couru ; évidemment, ils couraient après moi ! N'importe qui en aurait fait autant, à ma place. Enfin, tous ceux qui...Je ne voulais pas... étant donné ce que je suis... » (p. 152)

Ses propos sont en effet bien confus, et Jean et Marie qui ne disposent pas, comme le spectateur, des informations que fournit le début du tableau ne peuvent guère en saisir la signification. Ceux du Jeune Homme, au cinquième tableau, n'offrent pas plus de clarté. « Non, proteste-il, je ne vous laisserai pas... C'est à moi... à moi. C'est le contraire... exactement le contraire. » (p. 165) Comment qualifier de telles explications, sinon par le terme employé par Jean au premier tableau, « galimatias » : « discours confus, embrouillé

inintelligible<sup>117</sup> ». Ces deux exemples s'inscriraient donc dans le prolongement de cette idée selon laquelle un discours mutilé est un discours étranger, un discours autre, et nous en tenant là, nous pourrions être tentés de conclure que le référent du message délivré ne peut qu'être autre, étranger à celui qui reçoit, rendant le message incompréhensible, les mots de l'autre signifiant toujours autre chose.

C'est cela qu'Adamov a pour ambition de montrer dans sa deuxième pièce, *L'Invasion*. Au sujet de sa genèse, il écrit en effet :

« Je trouvais vexant que moi, qui avais si bien démontré l'impossibilité de toute conversation, je fusse obligé d'écrire, tout comme un autre, de simples dialogues. J'eus alors recours à un stratagème : oui, ils parleront, chacun entendra ce que dira l'autre, mais l'autre ne dira pas ce qu'il aura à dire. Afin de réussir la gageure, je cherchai désespérément des phrases-clefs qui, apparemment, se rapporteraient à la vie quotidienne, mais, au fond, signifieraient "tout autre chose". Il me semblait évident qu'Agnès, réclamant une machine à écrire, réclamait "tout autre chose", qu'une machine à écrire<sup>118</sup>. »

Signifier « tout autre chose » n'en reste pas moins signifier. Le sens est autre, certes, mais il reste sens néanmoins. La question peut alors se poser : quel est ce sens ? Les personnages le savent-ils ? Cette proposition, « l'autre ne dira pas ce qu'il aura à dire », nous incite à répondre par la négative. Ce « tout autre chose » que signifient les mots étant ignoré, nous ne pouvons voir autre chose que la vanité du discours, le caractère factice d'un tel langage. Sans doute le paroxysme de cette faillite se situe-t-il à la fin du huitième tableau de *La grande et la petite manœuvre* avec ce dialogue entre les Partisans, la Sœur et le Militant :

« PREMIER PARTISAN, *au second*. - Il faut tout de même qu'il fasse son discours.  
SECOND PARTISAN (*il fait un pas vers la porte du fond, puis, d'une voix forte*). - Nous partageons votre peine. Mais il faut maintenant tenir votre promesse.  
PREMIER PARTISAN, *même jeu*. - Vous avez annoncé que vous parleriez aujourd'hui. Il est déjà tard, la foule vous attend.  
LA SŒUR, *jusqu'à présent absolument immobile, se tournant vers la porte du fond restée ouverte*. - Tu n'entends pas ? Ils t'appellent ! Va ! Va porter l'espoir aux hommes.  
LE MILITANT, *paraissant sur le seuil, à voix basse*. - Oui, il faut que j'y aille. » (p. 134)

Son enfant vient de mourir, la situation est plus désespérée que jamais. Nous le savons, la mort de l'enfant, c'est la mort de l'espoir. Quel espoir son « discours » pourrait-il bien porter aux hommes quand de l'espoir, il n'y en a plus. Que peuvent les paroles face à une telle situation ? Le discours du Militant a-t-il encore un sens quand on sait où sa révolte, où le Mouvement l'a conduit ? Son débit, qui ralentit, et sa voix, qui baisse peu à peu jusqu'au

<sup>117</sup> ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Op. cit.

<sup>118</sup> ADAMOV, Arthur. *Théâtre II : Le Sens de la marche, Les Retrouvailles, Le Ping-Pong*. Op. cit. P. 9.

silence, le contraste saisissant entre ses paroles et ses attitudes : célébration de la victoire *versus* personnage « visiblement las et défait » (p. 135), cette phrase, « Peu importe que quelques uns seulement aient survécu si ceux-là [...] peuvent, jusqu'à la fin garder la tête haute. » (p. 136) *versus* cette didascalie, « Il s'affaisse sur les épaules des Partisans. » (p. 136), sont bien la preuve que pour lui, les mots qu'il prononce ne signifient rien. Ce qu'il a à dire lui échappe, et ce qu'il dit n'étant pas en adéquation avec ce qu'il a à dire, le sens de ses propos lui est également étranger. Un discours étranger ne serait donc pas forcément le discours d'un étranger, un discours autre ne serait pas forcément le discours d'un autre.

Tout discours, même le sien propre pourrait apparaître comme autre, étranger à soi-même, insaisissable pour soi-même. Sensé « porter l'espoir », répondre à une attente de « la foule », la galvaniser peut-être, le discours du Militant est accueilli avec une indifférence frappante par cette « foule » qui n'est composée que du Premier et du Second Manchot[s]. Il n'a aucun effet sur ces derniers qui, après le départ du « cortège », « recommencent à se pousser l'un l'autre » (p. 136), comme ils le faisaient au début du tableau, comme si rien ne s'était produit, comme si le Militant n'avait rien dit. Pour tous, les mots sont vains, le sens n'est plus. Ce problème du langage se trouve au centre de la dramaturgie des années 1950-1960, et en particulier du théâtre dit de l'absurde – contre la volonté des auteurs – ou de dérision, principalement représenté par Beckett, Ionesco et Adamov – en ce qui concerne ses premières pièces –. Dans *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov*, Marie-Claude Hubert constate :

« Les œuvres de Beckett, de Ionesco et d'Adamov sont marquées par une réflexion permanente sur le langage, qui leur apparaît le véhicule d'une éternelle méprise plutôt qu'un moyen de communication. Aussi créent-ils des personnages dramatiques déconcertants, sans identité, qui reflètent leurs propres incertitudes, leur malaise profond. Le langage, toujours étranger à l'homme, est le lieu où se marque l'aliénation de leurs personnages<sup>119</sup>. »

Loin de rassembler, le langage séparerait l'homme non seulement des autres mais également de lui-même.

Ainsi, s'exprimant au moyen d'un langage qu'ils ne maîtrisent plus, les personnages ne font que précipiter leur perte identitaire, leur dépossession, leur séparation. A nouveau, nous retrouvons ce cheminement de la mutilation à l'altérité, de l'altérité à la séparation.

---

<sup>119</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. Op. cit. P. 125.

Le monde ne peut plus être dit avec le langage que nous connaissions. La mutilation du monde conduit à une mutilation du langage qui ne peut, tant il est altéré, continuer à assurer sa fonction référentielle. Ce langage privé de sens, l'homme ne le connaît plus, il ne le comprend plus et par conséquent, il se sépare du monde qu'il ne peut plus dire et des hommes avec lesquels il ne peut plus communiquer. Plus encore, son propre discours lui étant étranger, il ne parvient plus à s'affirmer lui-même. Mais cette mutilation, n'est-elle pas précisément une invitation à chercher un autre langage ?

## **B - Trouver un autre langage... pour un autre théâtre**

« On a voulu faire de lui le chantre de l'incommunicabilité : or, il ne rêvait que de communication : c'était celle-ci, à sa source même, au ras des gestes, des paroles et des choses les plus quotidiens qu'il recherchait avant tout<sup>120</sup>. » Cette phrase de Bernard Dort apportant son témoignage à l'ouvrage de Pierre Méleuse réalisé trois ans après la mort d'Adamov fait de la communication une nécessité, un véritable besoin pour l'auteur qui, paradoxalement, montre dans ses pièces l'incapacité de l'homme à se tourner vers ses semblables, à exprimer son mal, l'incapacité des hommes à se comprendre, à dialoguer, à échanger. Ce besoin, l'écriture semblerait être le moyen de l'assouvir, et plus particulièrement l'écriture dramatique car le théâtre, art social, art de la communication, permet, par la mise en scène qu'il implique, de pallier l'écueil des mots.

### **1° - L'écriture, remède à la séparation ?**

La condition d'écrivain permet à Adamov d'aller au-delà de cette incapacité. Marie-Claude Hubert, après avoir analysé l'incommunicabilité entre les personnages qui règne sur les pièces des années 1950-1960 l'explique : « L'écriture, toutefois, apparaît un moyen de sortir de l'impasse, dans la mesure où le sentiment d'incommunicabilité n'est pas ineffable<sup>121</sup>. » Elle cite ensuite Ionesco qui, dans ses *Notes et contre-notes* écrit :

---

<sup>120</sup> MELEUSE, Pierre. *Adamov. Op. cit.* P.154.

<sup>121</sup> HUBERT, Marie-Claude. HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault. Op. cit.* P. 182.

« [...] j'ai toujours eu l'impression d'une impossibilité de communiquer, d'un isolement, d'un encerclement, j'écris pour lutter contre cet encerclement ; j'écris aussi pour crier ma peur de mourir, mon humiliation de mourir<sup>122</sup>. »

Ecrire pour lutter, écrire pour crier et par conséquent pour communiquer, écrire pour se sauver, telle est également la raison qui pousse Adamov à prendre la plume. Cet acte, dans *L'Aveu*, il l'érige en nécessité suprême.

« Ecrire, je dois écrire, coûte que coûte, en dépit de tous et de tout. Car si je cessais d'écrire, tout s'écroulerait. Que le verbe m'abandonne et aussitôt je ne tiens plus debout, je tombe, je dégringole et tout s'en va à vau-l'eau, tout se désagrège, et je m'affale à terre dégonflé comme une baudruche<sup>123</sup>. »

Ainsi s'exprime-t-il dans sa première œuvre, œuvre autobiographique dans laquelle il exprime cette hantise qui n'a de cesse de le tourmenter, souffrance originelle de la séparation, sentiment de dépossession, de non-être. L'écriture est pour lui le seul remède possible à ce mal. « Mon seul recours, dit-il, est d'écrire, d'en faire part pour ne plus l'éprouver toute entière, m'en décharger pour une part, si petite soit-elle<sup>124</sup>. » Et Martine-Agathe Coste, dans sa communication « Mal curable et mal incurable » du colloque *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*, déclare à ce propos :

« Ecrire comme remède à la névrose individuelle comme à la névrose collective, écrire sur le mode de la confession ou sur celui du dialogue scénique, écrire pour Adamov, au fur et à mesure que s'amenuisent ses propres chances de guérison sur le plan personnel, que s'efface son espoir d'être reconnu, que se délite sa confiance dans le progrès des sociétés... écrire est exactement le synonyme d'espérer, de survivre<sup>125</sup>. »

L'écriture est espoir, moyen de tendre vers l'unité perdue, de vaincre ses névroses. « J'arpente à longs pas ma chambre, la tête en proie à mille rumeurs assourdissantes. Mais je parviens à me rassembler, je travaille, j'écris. Et peu à peu le silence se fait en moi<sup>126</sup>. » L'état décrit dans la première phrase présente une similitude frappante avec celui du Mutilé dans *La grande et la petite manœuvre*, double de l'auteur, également séparé, dépossédé, en proie lui aussi à ces « mille rumeurs assourdissantes » que sont les voix des Moniteurs, ses voix intérieures. Mais Adamov possède un avantage que son personnage n'a pas : il écrit. Rappelons que ce qui manque au Mutilé, c'est un rempart entre lui et « eux », rempart qu'il

---

<sup>122</sup> IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1962. P. 204. Coll. Pratique du Théâtre.

<sup>123</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils...*. *Op. cit.* P. 33.

<sup>124</sup> *Ibid.* P. 33.

<sup>125</sup> COSTE, Martine-Agathe. Mal curable et mal incurable. In *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*. *Op. cit.* P. 239.

<sup>126</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils...*. *Op. cit.* P. 42.



espère trouver en pensant à une femme. « S'il y avait eu une femme à laquelle j'aurais pu penser, dit-il au sujet de sa première crise, ce ne serait peut-être pas arrivé... » (p. 112) Cette protection, il croit l'avoir trouvée avec l'amour d'Erna. En témoignent ces paroles à sa sœur : « Elle s'est mise entre eux et moi, elle est le mur qui me protège. » (p. 119) Mais il est vite détrompé, ses voix le reprennent, ce n'était qu'un leurre et qui plus est, une nouvelle perte de soi puisque ses pensées se reportaient sur autrui, puisqu'il se soumettait à autrui. Le rempart d'Adamov, c'est l'écriture. Par elle, il se « rassemble », se recentre sur lui-même. L'écart « entre [lui] et [lui]<sup>127</sup> » s'amenuise, il peut enfin être un. Peut-être pourrions nous aller jusqu'à écrire qu'il peut enfin être, tout simplement. En écrivant, il cesse d'être agi, personne ne le gouverne, il redevient sujet de l'action. Preuve en est, la construction de ses phrases. Nous lisons bien en effet « je dois écrire », « si je cessais d'écrire », « je parviens à me rassembler, je travaille, j'écris ». Le sujet est bien le « je ». Rassemblé, l'auteur, non seulement agit, mais plus encore, il fait acte de création. Par l'écriture, l'auteur engendre l'œuvre. Par cette oeuvre, il exprime son mal pour tenter de s'en défaire. Par l'écriture aussi, il se tourne vers autrui, car une œuvre, nous le savons, si elle est le fruit d'un auteur, ne prend véritablement son sens que grâce au lecteur, cet autre à qui, directement ou indirectement, elle est adressée. L'écriture serait donc salvatrice en ce qu'elle permettrait à l'écrivain de surmonter cette séparation entre lui et lui, entre lui et l'autre.

Une pièce pourtant semble venir contredire cet espoir de salut. Il s'agit de *L'Invasion*. Dans cette pièce, le personnage principal, Pierre, tente de déchiffrer les manuscrits que son ami défunt Jean a laissés. Mais la tâche se révèle pour lui impossible : ils sont difficilement lisibles, décousus et surtout, leur sens demeure obscur. « On ne peut jamais savoir ce qu'il a réellement écrit, explique Martin Esslin, et à tout instant le rédacteur risque d'inventer purement et simplement ce que le maître a écrit. Et même si en fin de compte, un fragment, une seule phrase est déchiffrée, elle doit être replacée dans le contexte d'un vaste fatras de papiers<sup>128</sup>. » Les mots échappent à Pierre :

« Il n'y a pas encore si longtemps, je ne pouvais même pas aller jusqu'au bout d'une phrase ; je me torturais pendant des heures avec les questions les plus simples (*Détachant ses mots.*) Pourquoi dit-on "Il arrive ?" Qui est ce "il", que veut-il de moi ? Pourquoi dit-on "par" terre, plutôt que "à" ou "sur" ? J'ai perdu trop de temps à réfléchir sur ces choses. » (p. 86)

---

<sup>127</sup> *Ibid.* P. 130.

<sup>128</sup> ESSLIN, Martin. *Théâtre de l'Absurde. Op. cit.* P. 92.

Le manuscrit de Jean se clôt sur lui-même. Pierre, loin de se rassembler, s'y perd ; preuve en est peut-être le désordre qui s'accroît dans la chambre. Loin de se tourner vers les autres personnages, il s'isole. Au troisième acte, il décide de s'enfermer « dans le réduit » (p. 86), Agnès, sa femme, s'enfuit avec le Premier Venu. Lorsque l'ordre semble être revenu et Pierre apaisé, au quatrième acte, ce n'est que pour retarder le dénouement tragique : Pierre est découvert mort. Le salut serait-il illusoire ? Les mots sont peut-être, comme l'écrit Adamov, « la dernière bouée de sauvetage de ce monde qui s'en va<sup>129</sup> », mais la recherche du sens originel perdu, la volonté de « transpercer l'écorce, l'épaisse couche bourbeuse de l'habitude<sup>130</sup> », n'entraînerait-elle pas l'écrivain, à l'image de Pierre, dans une ascèse qui, le coupant de ses semblables, le priverait de toute communication ? Peut-être lui faut-il encore chercher ailleurs, chercher autre chose.

En 1970, quelques jours après la mort de l'écrivain, Bernard Dort écrit :

« La page blanche ne pouvait suffire à Adamov. La scène était le lieu par excellence où il a choisi de confronter ses fantasmes et le monde, l'imaginaire et le réel. Le lieu où exposer sa propre séparation. Il l'évoquait il y a à peine plus d'un mois : "Le théâtre, le vrai, c'est celui où l'on se trouve presque dans la réalité, mais sans y être absolument, une distance nous sépare d'elle."<sup>131</sup> »

Ainsi, avec le théâtre, l'auteur pouvait-il, à défaut de dire, montrer sa séparation, sa mutilation ; l'écriture dramatique impliquant la mise en scène, impliquant la représentation, lui permettait enfin la communication.

## 2° - Le choix du théâtre, art de la communication

Désirant montrer le désarroi d'une société où le rapport à l'autre ne peut plus se faire que par la mutilation, où l'homme ne parvient plus à communiquer avec ses semblables, Adamov paradoxalement choisit le théâtre, « de tous les arts le plus social, celui qui ne saurait exister sans la rencontre avec les autres<sup>132</sup> », art de la communication lui permettant d'aller au-delà de l'incommunicabilité apparente, de dépasser l'écueil de l'innommable, la mutilation du langage et du sens.

---

<sup>129</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils... . Op. cit.* P. 33.

<sup>130</sup> *Ibid.* P. 38.

<sup>131</sup> DORT, Bernard. La liberté d'Arthur Adamov. In Pour Arthur Adamov. *Les Lettres françaises*, le 25 mars 1970.

<sup>132</sup> COPFERMANN, Emile. *La mise en crise théâtrale*. Paris : François Maspero, 1972. P. 24.

Art social par excellence, le théâtre implique nécessairement le rapport à l'autre et, par là-même, la communication. Le théâtre est, depuis ses origines, lié à la représentation. L'étymologie du terme l'indique. La traduction du grec *θέατρον*, est d'abord « théâtre, lieu où l'on assiste à un spectacle<sup>133</sup> ». De même, le *theatrum* latin est-il traduit en premier lieu par « théâtre, lieu de représentations<sup>134</sup> ». En ce qui concerne la représentation, la première définition qui nous est donnée par le dictionnaire est la suivante : « Action de mettre devant les yeux ou devant l'esprit de quelqu'un<sup>135</sup> ». Le rapport à l'autre est donc déjà annoncé. Cet autre, c'est le spectateur, terme qui fait d'ailleurs partie des sens attribués au terme *θέατρον*. Qui est-il ? Le terme n'est pas sans évoquer le verbe latin *spectare*, signifiant « regarder, observer, contempler<sup>136</sup> », dont il tire son sens. Le lien est indéniable entre le théâtre et la vue, d'autant que les gradins, le *θέατρον* des Grecs, sont précisément le lieu où se trouvent les spectateurs. Ceci nous est confirmé par le mot lui-même, rattaché au verbe *θεάσθαι*, signifiant « contempler<sup>137</sup> ». Les spectateurs, ce sont ceux qui contemplent, et que contemplent-ils, sinon ce qui leur est montré ? C'est ainsi que, par un effet métonymique, le sens du terme « théâtre » a évolué pour désigner, un « art visant à représenter devant un public, selon des conventions qui ont varié avec les époques et les civilisations, une suite d'événements où sont engagés des êtres humains agissant et parlant<sup>138</sup> ». Ecrivant une pièce, le dramaturge la destine à être montrée au spectateur, « joué[e] face à un public présent dans la salle, assistant à des dialogues, des actions<sup>139</sup>. » « De plus, l'action théâtrale est particulière en ce qu'elle est concrète. Le texte s'énonce dans un contact vivant avec le public, suscitant une émotion directe (silence, rires, larmes, applaudissements).<sup>140</sup> » Toute pièce de théâtre serait donc adressée à un public, « dialogue de la scène et de la salle<sup>141</sup> » et par conséquent communication.

C'est à ce niveau que se situe le paradoxe des pièces d'Adamov. Si le théâtre est bien communication, force est de constater, comme nous l'avons analysé, que ces pièces mettent en scène l'échec de la communication, la vanité du langage. Cependant, il convient de noter que cette analyse résulte d'une observation des répliques des personnages. Il est

<sup>133</sup> BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. *Op. cit.*

<sup>134</sup> GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français*. *Op. cit.*

<sup>135</sup> ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. *Op. cit.*

<sup>136</sup> GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français*. *Op. cit.*

<sup>137</sup> BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. *Op. cit.*

<sup>138</sup> ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. *Op. cit.*

<sup>139</sup> MARCANDIER-COLARD, Christine. Cinquième Partie : « Genres », Chapitre 17 : « Le théâtre ». In *L'analyse littéraire*. *Op. cit.* P. 188.

<sup>140</sup> *Ibid.* P.188.

<sup>141</sup> *Ibid.* P.191.

donc possible d'affirmer que la mutilation du discours montre bien quelque chose à quelqu'un. Certes, ce n'est pas le personnage qui, mutilant le sien, montre quoi que se soit à son interlocuteur. Entre eux, la communication est bel et bien bloquée. Mais « [...] dans le dialogue de théâtre, écrit Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, l'échange parlé se fait non seulement sous les yeux, mais à l'intention d'un tiers, le spectateur : il s'agit non tant de communiquer que de montrer que l'on communique, d'exhiber les ratés et les réussites de la communication<sup>142</sup>. » Ainsi est-ce l'auteur qui, mutilant le discours de ses personnages, montre précisément à son spectateur, pour ne garder qu'une seule des possibilités qu'offre Anne Ubersfeld, « les ratés de la communication ». La citation du professeur pourrait alors devenir la suivante : dans les dialogues d'Adamov, l'échange parlé se fait non seulement sous les yeux, mais à l'intention d'un tiers, le spectateur : il s'agit non tant de ne pas communiquer que de montrer que l'on ne communique pas, d'exhiber les ratés de la communication. Il s'agirait donc, pour l'auteur, de montrer l'incommunicabilité précisément par la communication.

Ceci relèverait tout d'abord, comme nous venons de le voir, de ce perpétuel dialogue de la scène et de la salle. Mais plus encore, il est à rappeler qu'au théâtre, tout est signe. Dialogues, soliloques, monologues, silences, gestes, immobilité, décor, absence de décor, tout est livré, communiqué au public. Citons à cet effet Ionesco, qui, dans ses *Notes et contre-notes*, affirme que « tout est langage au théâtre : les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même car tout sert à exprimer, à signifier<sup>143</sup>. » Le théâtre serait donc un moyen de pallier la vanité, la mutilation du langage parlé qui, selon lui, « doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations<sup>144</sup>. » « Mais, ajoute-t-il, il n'y a pas que la parole : le théâtre est une histoire qui se vit, que l'on doit vivre. Le théâtre est autant visuel qu'auditif<sup>145</sup>. » Ainsi renoue-t-il avec le lien incontestable qui existe, depuis l'origine, entre le théâtre et la vue, niant la primauté du verbe pour conduire le théâtre vers un langage qui serait non tant parlé que montré, non tant à entendre qu'à voir. Il poursuit :

« Tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles.

De même que la parole est continuée par le geste, le jeu, la pantomime, qui, au moment où la parole devient insuffisante, se substituent à elle, les éléments scéniques matériels peuvent

---

<sup>142</sup> UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*. Op. cit. P. 81.

<sup>143</sup> IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1962. P. 116. Coll. Pratiques du Théâtre.

<sup>144</sup> *Ibid.* P. 15.

<sup>145</sup> *Ibid.* P. 15.

l'amplifier à leur tour. L'utilisation des accessoires est encore un autre problème (Artaud en a parlé)<sup>146</sup>. »

Emmanuel Jacquart a analysé ces propos en expliquant qu'il en ressortait un élargissement de la notion de langage. Pour lui, « il ne s'agit plus de parler, mais de *communiquer*<sup>147</sup>. » Et puisque la parole échoue à remplir cette fonction de communication, ce n'est donc plus elle qui doit primer. « Beckett, Ionesco et Adamov, écrit Emmanuel Jacquart, ont pris conscience que ce qu'on exprimait traditionnellement sous forme verbale pouvait être exprimé autrement, en faisant appel à toutes les ressources du théâtre afin de s'exprimer plus spectaculairement et plus efficacement. Au lieu de dire, on ferait *sentir*<sup>148</sup>. »

Ainsi la mutilation des mots conduit-elle les dramaturges à s'éloigner du théâtre du dit, du théâtre du verbe qui dominait jusqu'alors la scène occidentale, mutilant le dialogue pour se tourner vers un autre théâtre, et Ionesco de déclarer en 1977 :

« Je crois que nous avons fait des choses assez intéressantes. Et sans fausse modestie, je crois que nous avons réussi à faire un théâtre autre... parce que si j'avais été au courant j'aurais fait du théâtre comme tout le monde... Nous avons fait un théâtre autre, nous trois, Beckett, Adamov et moi. Et ce théâtre là a proliféré<sup>149</sup>. »

### 3°- Communiquer autrement

« Quelle belle époque que les années 50 ! [...] nous nous faisons tous, Serreau, Roche, Blin bien sûr, d'autres, moi-même, une idée à peu près semblable de ce que devait être le théâtre. Nous étions les acteurs, les metteurs en scène de l'avant-garde opérante, face au vieux théâtre dialogué, condamné<sup>150</sup>. »

Ainsi s'exclame rétrospectivement Adamov dans son autobiographie *L'Homme et l'enfant*. Condamnation du dialogue, du verbe sont autant d'effondrements, de mutilations de ce qui était établi, conduisant le dramaturge à fonder son théâtre sur autre chose que sur le discours, à communiquer autrement.

Dans son ouvrage *Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Emmanuel Jacquart explique que dans ce théâtre, le langage parlé, le dialogue « n'est qu'un moyen

---

<sup>146</sup> *Ibid.* P. 15-16.

<sup>147</sup> JACQUART, Emmanuel. *Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*. Edition revue et augmentée. Paris : Gallimard, 1998. P. 189. Coll. Tel.

<sup>148</sup> *Ibid.* P. 187.

<sup>149</sup> IONESCO, Eugène. In *Découvertes : Quand naissait le théâtre d'aujourd'hui à Paris*. [en ligne]. Paris : France Régions 3 Paris. INA, 16/11/1977. [consulté le 02/01/2011]. Disponible sur Internet : <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/PAC03025906/le-theatre-de-l-absurde.fr.html>.

<sup>150</sup> ADAMOV, Arthur. *L'Homme et l'enfant*. Op. cit. P. 83.

d'expression parmi d'autres tributaires de tout un système dramatique<sup>151</sup> ». C'est à présent la théâtralité qui prime. C'est ce qui se produit dans les pièces d'Adamov, au sujet desquelles le professeur Carlos Lynes, dans un article intitulé « Adamov or "le sens littéral" in the Theatre », écrit :

« Tout est exprimé directement par des mouvements, des gestes, des sons, des objets et des mots qui, comme notre existence, ne sont que des moyens de communication imparfaits. Ces éléments remplissent l'espace physique du théâtre et sont appréhendés par la "sensibilité historique" et par l'imagination du spectateur ; ils opèrent simultanément pour produire un "univers créé", autonome ayant l'immédiateté des formes plastiques ou de la musique<sup>152</sup>. »

Dans sa note préliminaire au volume *Théâtre II*, Adamov se déclare, au moment où il écrit ses premières pièces, « nourri du *Théâtre et son double*<sup>153</sup> ». Paru en 1938, l'ouvrage rassemble les écrits d'Artaud sur le théâtre depuis 1932. Influencé par les théâtres orientaux, et notamment le théâtre balinaï, Artaud, voulant redonner au théâtre la force dont il était investi aux origines, quand il se distinguait à peine du culte, dans la Grèce antique ou l'Europe médiévale, rêve d'une sacralisation de la représentation qui passerait par l'élimination du texte au profit du mouvement, du corps et du cri. Selon lui, « il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée<sup>154</sup>. » Dans cette conception du théâtre, l'auteur est éliminé au profit du metteur en scène qui, promu au rang d'ordonnateur magique, crée « un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots<sup>155</sup> ». Ainsi Artaud condamne-t-il le théâtre occidental qui « ne voit pas le théâtre sous un autre aspect que celui du théâtre dialogué<sup>156</sup> »<sup>157</sup>.

Adamov, certes, ne met pas en oeuvre des pratiques aussi extrêmes que celles prônées par Artaud et certains aujourd'hui, comme Olivier Penot-Lacassagne qui, lors du colloque *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*, présenta une communication intitulée « Adamov/Artaud, "à contresens et à contre-pied"<sup>158</sup> », remettent en question l'influence de l'auteur du *Théâtre et son double*. Cependant, il est indéniable que dans le

<sup>151</sup> JACQUART, Emmanuel. *Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov. Op. cit.* P. 189.

<sup>152</sup> LYNES, Carlos. « Adamov or "le sens littéral" in the Theatre ». *Yale French Studies*, n° 14. P. 54-55. Cité dans : JACQUART, Emmanuel. *Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov. Op. cit.* P. 189.

<sup>153</sup> ADAMOV, Arthur. *Théâtre II : Le Sens de la Marche, Les Retrouvailles, Le Ping-Pong. Op. cit.* P. 9.

<sup>154</sup> ARTAUD, Antonin. ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*. Paris : Gallimard, 1966. P. 137. Coll. Idées.

<sup>155</sup> *Ibid.* P. 82.

<sup>156</sup> *Ibid.* P. 55

<sup>157</sup> Inspiré de : HUBERT, Marie-Claude. *Les grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2008. P. 226-232. Coll. U. Lettres.

<sup>158</sup> PENOT-LACASSAGNE, Olivier. Adamov / Artaud, « à contresens et à contre-pied ». In *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov. Op. cit.* P. 62.

premier théâtre d'Adamov, le signe, le geste, le vu, occupent une place primordiale. Là où les dialogues sont mis à mal, mutilés, là où la parole échoue, ce qui est donné à voir, ne tarit pas de significations. Prenons les lieux que sont la rue ou la place publique et la chambre dans *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*. Au fil de la pièce, le spectateur les reconnaît et peut savoir ce à quoi ils sont associés, ce que par métonymie, ils représentent. La rue et la place publique sont ceux de la persécution sociale ; la chambre, cadre restreint, le lieu de la cruauté, des violences familiales, de la mutilation individuelle. Un autre élément de *La grande et la petite manœuvre* est également chargé de sens. Il s'agit, dans la chambre de la Sœur, de « la porte du fond ». Cette porte, menant à ce que nous supposons être la chambre de l'enfant se retrouve de ce fait associée à la mort, au désespoir. Un trottoir, un pan de mur, un lit, une porte évoquent déjà beaucoup pour le spectateur. Ainsi les éléments scéniques peuvent-ils devenir plus éloquents que le langage parlé. Le cours de dactylographie, troisième tableau de *La grande et la petite manœuvre*, en offre un exemple. Le paradoxe, l'ironie, l'absurde sont poussés à leur comble dès l'ouverture du tableau et cela sans que les personnages n'aient besoin de proférer quelque parole que ce soit. Il n'y a qu'à constater : « Au fond de la scène quatre Manchots dont le Mutilé – tout à fait à droite – tapent à la machine à l'aide d'un dispositif fixé sur leurs moignons. » (p. 109) Des manchots tapent à la machine ! Au delà de l'absurdité de la situation, l'accent est mis sur la mutilation physique, la dégradation, qui frappe le spectateur par ce simple « dispositif fixé sur leurs moignons ». En effet, l'objet insiste précisément sur le fait que les personnages n'ont plus que des moignons et contribue donc à les diminuer davantage. A défaut d'être nommés, les éléments clés seraient livrés directement au spectateur, sans la médiation trompeuse et défectueuse du langage.

Les objets et accessoires n'étant pas utilisés en grand nombre chez Adamov – mais faisant toujours sens – c'est surtout le corps qui revêt une importance capitale. Dans nos deux pièces, le geste plus que la parole apparaît comme un moteur de l'action. Preuve en est, le discours didascalique, « instrument de travail indispensable au metteur en scène<sup>159</sup>. » Dans sa communication « Principes de la didascalie adamovienne : autorité, crise du langage, névrose », Benoît Barut affirme que les didascalies « possèdent toute l'importance du texte à voir dans un théâtre qui cherche à s'affranchir de la tyrannie du verbe et – citant Adamov dans *Ici et Maintenant* – "où les gestes, les attitudes, la vie propre du corps ont le

---

<sup>159</sup> ADAMOV, Arthur. *Ici et maintenant*. Paris : Gallimard, 1964. P.15. Coll. Pratique du Théâtre.

droit de se libérer des conventions du langage<sup>160</sup>.<sup>161</sup> » Les didascalies abondent dans *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*, garantes des éléments gestuels cruciaux pour l'action dramatique. A plusieurs reprises, dans une pièce comme dans l'autre, nous assistons à des jeux muets, ou du moins à des jeux où la parole pourrait paraître superflue. Prenons le troisième tableau de *La grande et la petite manœuvre*, le cours de dactylographie à nouveau. Jusqu'à ce que le Mutilé se retrouve seul avec Erna, la majeure partie du texte est occupée par le discours didascalique livrant des indications gestuelles telles que « Seul le Mutilé se retourne de temps à autre, furtivement. La Surveillante [...] va de l'un à l'autre des Manchots, rectifie leurs attitudes. En marchant, elle frappe dans ses mains » (p. 109), « [...] lui relevant brutalement la tête. » (p. 109), « [...] pointant successivement le doigt sur chacun des Manchots, excepté le voisin de gauche du Mutilé » (p. 109), ou encore « Elle s'approche du Mutilé, lui relève le menton d'un geste sec, puis va vers son voisin de gauche dont elle tapote amicalement la joue. » (p. 109) A l'entrée d'Erna, c'est un même jeu, fondé presque exclusivement sur le geste qui s'établit entre les deux femmes.

En ce qui concerne *Tous contre tous*, nous pouvons penser au premier tableau avec la scène des remerciements de Zenno à Jean :

« ZENNO, prenant la main de Jean et la portant à ses lèvres [...] (Jean retire brusquement sa main et se détourne.) [...] (Il met la main à sa poche.) [...]

*Il veut lui donner de l'argent, mais Jean retire une fois de plus sa main, et les pièces de monnaie s'éparpillent à terre. Zenno essaie de suivre du regard les pièces qui roulent.*

[...]

*Zenno se met à quatre pattes et ramasse les pièces. Jean reprend le poste et s'apprête maladroitement à le hisser sur les épaules. » (p. 149)*

Ce ne sont pas les dialogues qui constituent une telle scène. En effet, nous les avons supprimés malgré cela, nous comprenons parfaitement de quoi il s'agit. C'est donc bien par la gestuelle, par le corps des comédiens qu'elle peut véritablement faire sens. Ce corps, ce geste prennent une importance telle, que la fin des deux pièces, le sort des protagonistes, y sont irrémédiablement liés. C'est un geste d'Erna qui a finalement raison du Mutilé. « Erna, lit-on, riant aux éclats, pousse du pied la voiture du Mutilé qui disparaît à droite, dans la coulisse. » (p. 141) Quant à la Mère, Jean et Zenno, c'est bien leur corps, leur jambe boiteuse – ou faussement boiteuse – qui sera la cause de leur exécution. Ce qui

<sup>160</sup> *Ibid.* P. 14.

<sup>161</sup> BARUT, Benoît. Principes de la didascalie adamovienne : autorité, crise du langage, névrose. In. *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov. Op. cit.* P. 62.



traditionnellement passait par le langage verbal, passe donc à présent par le langage corporel. Le texte des dialogues est à présent transposé dans le texte didascalique, « à voir », à représenter. L'objet, le geste, devient « gardien du sens », se substituant aux mots « blessés », malades, mutilés<sup>162</sup>.

Ainsi, le discours didascalique, tout en soulignant la faillite du langage verbal en ce qui concerne la communication, comme l'explique Benoît Barut, permet-il le renouveau du langage dramatique, et ce n'est pas un hasard si la dramaturgie des années 1950-1960 est connue sous un nom qui ne fait que mettre l'accent sur ce côté novateur, celui de « Nouveau théâtre ».

Dans sa thèse *La dramaturgie subjective d'Arthur Adamov*, Néjib Abdelmoula pose cette question, rhétorique pour lui, « Ecrire, n'est-il pas une façon de surmonter le vide de l'incommunicabilité ? Accepter la solitude de l'écriture n'est-il pas le meilleur chemin pour se relier aux autres<sup>163</sup> ? » Si l'on considère le cas de Pierre, la réponse semble négative. Mais l'écueil auquel se heurte son personnage, Adamov réussit à le surmonter précisément en l'écrivant, puis en le destinant à la représentation. Il peut ainsi montrer à la fois la mutilation du langage et la mutilation que le verbe ne peut plus dire, la situant à l'origine et au centre d'une création qu'il veut autre.

## C - Mutilation et création

Chez Adamov, le corps fait sens, et la mutilation corporelle représentée dans *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*, en même temps qu'elle fait disparaître les personnages, fait apparaître l'ignominie, le « mal », dans une volonté de l'écrivain de la surmonter en la transformant, en s'en séparant en la rendant autre.

---

<sup>162</sup> « Les mots, ces gardiens du sens ne sont pas invulnérables. Ils sont revêtus d'une chair saignante et sans défense. Comme les hommes, les mots souffrent. Toutes les formes du mal attaquent leur vie faible et fragile comme la vie humaine. Et le mensonge les blesse au coeur. Il en va des mots de nos vocabulaires vieillies comme de grands malades. Certains peuvent survivre, d'autres sont incurables. »

ADAMOV, Arthur. *Je... Ils... . Op. cit.* P. 50.

<sup>163</sup> ABDELMOULA, Néjib. *La dramaturgie subjective d'Arthur Adamov. Op. cit.* P. 111.

## 1°- Mutiler pour mieux dévoiler

Dans son avertissement à ses deux premières pièces, *La Parodie* et *L'Invasion*, Adamov écrit :

« Une pièce de théâtre doit [...] être le lieu où le monde visible et le monde invisible se touchent et se heurtent, autrement dit la mise en évidence, la manifestation du contenu caché, latent, qui recèle les germes du drame.

Ce que je veux au théâtre et ce que j'ai tenté de réaliser dans ces pièces, c'est que la manifestation de ce contenu coïncide littéralement, *concrètement*, corporellement avec le contenu lui-même<sup>164</sup> ».

Afin de satisfaire sa volonté de « rendre visible », « manifeste, Adamov use du corps. Placé au premier plan, celui-ci dévoile, et la mutilation par laquelle inévitablement il est marqué se fait créatrice de sens.

L'importance du corporel prend évidemment toute sa mesure dans *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*, nous l'avons vu à maintes reprises. Au centre de la première, un personnage dont la caractéristique principale est la mutilation progressive de son corps qui va jusqu'à constituer le fil conducteur de la pièce. Enjeu dramatique essentiel de *Tous contre tous* : la boiterie, tare physique évidente. L'élément central de chacune de ces pièces passe par le corps, corps mutilé qui n'est pas sans conséquence sur le jeu des acteurs. Dans ses *Souvenirs et propos*, Roger Blin, qui incarnait le personnage du Mutilé évoque ainsi les difficultés liées au rôle :

« Je jouais le Mutilé qui, scène après scène, est de plus en plus amputé. A chacune de mes apparitions, il me manquait un nouveau membre. Il me fallait pendant un très long moment supporter un corset qui maintenait une de mes jambes repliée sur elle-même et je devais tomber comme ça. A ma dernière apparition, j'entrais sur une espèce de planche montée sur des roulettes que j'actionnais avec mes moignons<sup>165</sup>. »

La mutilation du personnage devient une contrainte physique pour le comédien, et ce parce qu'avant tout, elle doit être montrée, et non dite. Les crises du Mutilé dans *La grande et la petite manœuvre* illustrent cette idée. Avant même que nous n'entendions les voix des Moniteurs, nous savons déjà que la crise va survenir du fait des tremblements de son corps. Nul besoin de paroles, le corps, lui seul, suffit à rendre compte de l'état du personnage. Les

---

<sup>164</sup> ADAMOV, Arthur. *Ici et maintenant*. Op. cit. P. 14.

<sup>165</sup> BLIN, Roger. *Souvenirs et propos*. Paris : Gallimard, 1986. P. 75. Coll. Blanche.

ordres des Moniteurs, une fois donnés, voient d'ailleurs leur application corporelle immédiate. Ainsi avons-nous au deuxième tableau :

« VOIX DES MONITEURS. - Les bras croisés.  
*Le Mutilé croise les bras sur sa poitrine.*  
[...]  
VOIX DES MONITEURS. - A droite.  
*Le Mutilé va à droite de la scène. »* (p. 107)

Puis, au cinquième tableau :

« VOIX DES MONITEURS. - Sans plier les genoux...  
*Le Mutilé se lève.* (p. 121)  
[...]  
VOIX DES MONITEURS. - Sans s'appuyer.  
LE MUTILE, *s'éloignant du mur [...]* » (p. 122)

Au septième tableau, même jeu :

« VOIX DES MONITEURS. - Nettoyez la cour.  
*Le Mutilé essaye de se relever et trébuche.* (p. 131)  
VOIX DES MONITEURS. - En un seul tas !  
*Le Mutilé s'agite de façon incompréhensible. »* (p. 131)

Enfin, au dixième tableau, nous assistons à la dernière scène sur ce modèle :

« VOIX DES MONITEURS. - Dans le rang.  
*Le Mutilé, avec sa voiture, essaie de gagner la porte de gauche.* (p. 139)  
[...]  
VOIX DES MONITEURS. - Les bras dans le dos.  
*Le Mutilé essaie de mettre ses moignons dans le dos. »* (p. 140)

Les ordres, verbaux, ne deviennent donc effectifs que lorsque le corps y répond. Au premier tableau en effet nous commençons par entendre dans l'obscurité la voix des moniteurs. Mais les ordres proférés n'ont aucun sens, privés de la vue, nous ne pouvons comprendre à quoi ils se rapportent. De même, des propos tels que « maintenant que tu as appris dans quel état ils m'ont mis » (p. 127), « bien que je ne sois plus qu'un débris... » (p. 127), « je n'ai même plus l'apparence humaine » (p. 139), ou encore « un(e) pauvre infirme » (p. 152, 160), « les tordus, les boiteux, quoi! » (p. 192), « Mais comment faire avec ta jambe? » (p. 206) ne prennent sens que parce que l'infirmité des personnages est portée à nos yeux. Ainsi le corps semble-t-il constituer le pendant nécessaire à la parole, la privation de l'un entraînant de ce fait la mutilation du tout qui fait sens.

C'est par le corps que se dévoilent les obscurités de la parole, que se montre ce qui ne peut être dit, que s'exprime l'innommable. Marie-Claude Hubert le dit, la représentation du corps constitue, pour les dramaturges des années 1950-1960, « un moyen nouveau de communication avec le public, plus fécond que le langage », elle « vient expliciter, par les informations muettes qu'elle véhicule, le discours des personnages, qui, sans elle, resterait partiellement énigmatique<sup>166</sup> ». C'est le cas au premier tableau de *Tous contre tous*, où Zenno face à Jean et Marie, ne parvient pas à s'expliquer. Au milieu de son discours confus, il tente de parler de sa boiterie. « Oui, dit-il, on me reconnaît de loin... A cause de... » (p. 152) Incapable de la nommer, il n'achève pas, et c'est alors le corps qui prend le relais, avec cette indication, « Il montre sa jambe. » Au sixième tableau, nous retrouvons le même jeu avec « Si tu crois que je n'ai pas senti combien ça te coûtait... (*Montrant sa jambe malade.*) Oh ! Pas seulement à cause d'elle... Je ne suis pas beau à voir, je sais, mon petit coeur, pas beau... et pas propre en dedans. » (p. 172) Deux exemples et deux fois le verbe « montrer ». C'est bien à cela que sert le corps. Au dernier tableau, lorsque Jean veut continuer de les faire passer, lui et sa Mère, pour des réfugiés, il « expose » cette dernière, la force à marcher pour « montrer » aux Partisans qu'elle boite et qu'elle ne peut être, par conséquent, qu'une réfugiée. Ainsi cette scène :

« JEAN [...] - [...] (*Aux Gardes, montrant la Mère.*) Regardez-la, mais regardez-la donc ! Une réfugiée ! Pure race ! Et qui boite, par dessus le marché. (*Criant à la Mère.*) Marche ! Marche un peu qu'on voie comment tu fais ?

PREMIER PARTISAN. - On fait trotter la vieille pour voir ?

SECOND PARTISAN, *riant bêtement.* - Ça se défend.

*Les Partisans poussent la Mère, l'obligeant à marcher. Malgré tous ses efforts, elle boite. Ils éclatent de rire.* » (p. 208)

Mais cette tare physique visible n'est-elle pas également source de leurre ? La Mère n'est pas une réfugiée. Sa boiterie « ne prouve rien ». Celle de Jean est feinte. De même que le langage, le corps deviendrait lui aussi source de méprise.

La mutilation permettrait de dévoiler cette éternelle méprise, la défaillance d'une société, d'un monde qui s'effondre. « La Justice, dit le Second Partisan à la Mère, elle est comme toi ! Boiteuse... boiteuse! » (p. 211) La justice est boiteuse, la société est boiteuse, mutilée. Jean-Marie Serreau, metteur en scène de *Tous contre tous*, témoignant dans l'ouvrage de René Gaudy, *Arthur Adamov*, déclare :

<sup>166</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault.* Op. cit. P. 182.

« Il y avait eu la guerre. La France se retrouvait entre deux blocs et découvrait ) à la fois les camps de concentration, Kafka et le romantisme allemand [...]. C'était la découverte du monde de la terreur, de la mutilation. Il existe une pièce didactique de Brecht où l'on voit un homme être soigné par deux clowns qui pour le soulager lui coupent successivement tous ses membres<sup>167</sup>. »

C'est ce « monde de la terreur, de la mutilation » qui se dévoile à travers le corps des personnages, à travers les membres coupés du Mutilé, c'est l'innommable mal de l'époque qui se matérialise à travers le mal des personnages. Mal d'une époque, certes, mais également mal d'un homme dans une époque. Lors du colloque *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*, Martine-Agathe Coste ouvre sa communication « Mal curable et mal incurable » sur ces mots :

« Pour Adamov, à l'origine est le Mal, il le décline en plusieurs directions, l'empile en plusieurs strates, l'enveloppe de plusieurs sens, le creuse comme une matière, sa propre matière car le mal lui est consubstantiel, corps et esprits confondus. "Mon mal", dit-il, l'accompagnant du possessif, dans ses écrits autobiographiques<sup>168</sup>. »

« [Son] mal », devient, dans son théâtre, le mal de ses personnages. Le corps mutilé en est l'extériorisation. Ce mal qu'ils sont incapables de dire, le corps le met au jour. Les tremblements annoncent les crises du Mutilé, matérialisent la crainte de Zenno d'être pris par les autorités, celle de Jean de se voir séparé de la femme qu'il aime. La mutilation extérieure, la privation des membres est la manifestation visible d'une mutilation intérieure, d'une dépossession inexprimable. Ce mal intérieur, Adamov, par la mise en scène de personnages mutilés, ne le conjurerait-il pas ? Non seulement, il parvient à exprimer l'inexprimable, mais transposant sa névrose dans les différents protagonistes de ses pièces, il la sépare de lui.

La mutilation portée au théâtre pourrait donc apparaître comme remède au constat de mutilation du monde, du langage et de lui-même dressé par Adamov, et la séparation comme remède à cette séparation initiale de l'auteur. Ainsi conjurée par l'oeuvre théâtrale, la mutilation ne serait-elle pas en réalité source intarissable de création ?

## 2° - L'unité dans la séparation

---

<sup>167</sup> GAUDY, René. *Arthur Adamov*. Paris : Stock, 1971. P. 47. Coll. Théâtre Ouvert.

<sup>168</sup> COSTE, Martine-Agathe. Mal curable et mal incurable. In *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*. *Op. cit.* P. 231.

« Ce qu'il y a ? Je sais d'abord qu'il y a moi. Mais qui est moi ? Mais qu'est-ce que moi ? Tout ce que je sais de moi, c'est que je souffre. Et si je souffre, c'est qu'à l'origine de moi-même il y a mutilation, séparation<sup>169</sup>. »

Ces mots que nous citons en introduction, ces mots par lesquels Adamov choisit de commencer son œuvre, au-delà de la définition de l'homme, semblent annoncer tout le travail à venir, et la mutilation, annoncer la création future.

La séparation, la mutilation, est originelle. C'est elle qui est constitutive de l'homme. Mais chez Adamov, l'homme, lui, est constitutif de l'œuvre. « Au centre de l'œuvre, écrit René Gaudy, se trouve le personnage d'Adamov, qu'il s'appelle N, Pierre, Taranne, M. le Modéré, Jim, Georges ou Lars<sup>170</sup>. » Dans nos deux pièces, il s'appelle le Mutilé, le Militant, il s'appelle Zenno, il s'appelle Jean. A son image ils sont séparés, à son image, ils sont mutilés. La séparation, la mutilation est donc également constitutive de l'œuvre, se trouve à son origine, et ce n'est pas un hasard si le constat qu'il établit se situe précisément au début de celle-ci. Citant cette phrase, « Je suis séparé. Ce dont je suis séparé, je ne sais pas le nommer. Mais je suis séparé<sup>171</sup>. », Bernard Dort explique :

« Toute son œuvre part de là : il s'agit de surmonter cette séparation. Non seulement en la disant mais en s'appuyant sur elle pour dire aussi le monde et l'espoir, à défaut d'une impossible réconciliation, d'une reconnaissance mutuelle (de lui-même dans le monde et du monde dans lui). C'est ainsi que son travail d'écrivain prit progressivement toute sa signification<sup>172</sup>. »

De sa séparation, de sa mutilation, Adamov fait le point de départ de l'ensemble de son œuvre. Son mal, il le transforme en bien, en force créatrice. Il le dit dans *L'Aveu*, « Le seul moyen de se libérer du mal est de le transmuier en une valeur créatrice<sup>173</sup>. » « Transmuier », le terme mérite de retenir notre attention. Il signifie en effet « transformer (une substance) en altérant profondément sa nature », ou encore, dans un sens abstrait, « changer en autre chose ». C'est l'altération, l'altérité, que nous retrouvons à nouveau, ou, plus justement, que nous trouvons à l'origine. Adamov, par la mutilation, donne à voir une altération des corps, une altération des personnages, une altération du monde. L'auteur altère le langage, altère le théâtre même. Toute son œuvre n'a de cesse de rendre autre. Mais cette œuvre elle-même trouve sa source dans une première altération : celle de sa propre séparation, de sa propre mutilation.

---

<sup>169</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils... . Op. cit.* P. 27.

<sup>170</sup> GAUDY, René. *Arthur Adamov. Op. cit.* P. 111.

<sup>171</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils... . Op. cit.* P. 27.

<sup>172</sup> DORT, Bernard. La liberté d'Arthur Adamov. In *Pour Arthur Adamov. Les Lettres françaises*, le 25 mars 1970.

<sup>173</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils... . Op. cit.* P. 101.

Adamov porte sa mutilation à la scène. Or, la scène n'est pas la réalité. Le théâtre a beau être « presque la réalité », toujours, « une distance nous sépare d'elle<sup>174</sup> ». La mutilation représentée est donc déjà autre que celle que le dramaturge éprouve réellement. En effet, il l'applique à un autre, le personnage, ou plutôt des autres, autres lui-même peut-être, mais autres néanmoins. Séparé à l'origine, Adamov met en scène sa séparation par le biais des différents personnages, et se séparant en ces multiples personnages, se rendant lui-même autre, il sépare sa mutilation, la divise, la mutile donc, et de cette manière, peut tenter de s'en séparer. Ses personnages sont mutilés, séparés, aliénés, dépossédés ; ils sont victimes de tous les maux décrits par l'auteur dans son oeuvre autobiographique. Mais lui est alors un, le créateur, maître de son oeuvre. C'est en cela que Benoît Barut, dans sa communication « Principes de la didascalie adamovienne, autorité, crise du langage, névrose », explique que la hantise de la dépossession qui caractérise Adamov « ne peut être conjurée que par le théâtre dans la mesure où ce mode d'écriture nécessite une interprétation par un être de chair plus ou moins marionnettisé<sup>175</sup> » Pour appuyer ses propos, il cite ce qu'Adamov lui-même écrit à propos de Strindberg, dont l'influence sur lui est incontestable. « Très vite, remarque-t-il, il se veut auteur ; l'auteur domine les acteurs, il les tient à sa merci ; ne disent-ils pas les mots sortis de sa tête, ne font-ils pas les gestes qu'il leur ordonne de faire<sup>176</sup> ? » La séparation du dramaturge en personnages lui permet donc de se retrouver maître de lui, maître de son mal sur lequel enfin il peut agir. Son sentiment de mutilation, il le transforme en oeuvre. D'un mal en apparence destructeur, il parvient à la création.

Ne peut-on pas alors voir la mutilation comme une condition nécessaire à la création ? Ne peut-on pas penser que se retrouver, à l'image du Mutilé, « à même le sol » (p. 141) permet de s'en élever de nouveau ? La mutilation, en ce qu'elle rend autre, permet de créer autre chose. En fondant son oeuvre sur la mutilation, Adamov n'a de cesse de tendre vers cet « autre chose ». Par la condamnation du « vieux théâtre dialogué », condamnation de ce qui existait avant lui, le dramaturge se positionne en faveur de quelque chose de nouveau. Mais est-il possible de faire table rase de l'héritage de la littérature passée ? Il semble que tout mouvement, toute théorie, toute convention, toute création nouvelle se construise toujours par rapport à ce qui a été fait avant, de là les polémiques et

---

<sup>174</sup> ADAMOV, Arthur. Presque le théâtre ou le rêve. *Les lettres françaises*, le 4 février 1970.

<sup>175</sup> BARUT, Benoît. Principes de la didascalie adamovienne : autorité, crise du langage, névrose. In *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*. Op. cit. P. 63.

<sup>176</sup> ADAMOV, Arthur. *Strindberg*. Cité dans : BARUT, Benoît. Principes de la didascalie adamovienne : autorité, crise du langage, névrose. In *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*. Op. cit. P. 62.

les querelles qui ont marqué la littérature au fil des siècles. Il ne s'agit pas de détruire, mais bien au contraire de créer à nouveau.

C'est là ce que fait Adamov. Mutilant ce qui constituait le « vieux théâtre », il ne le détruit pas pour autant. Au fond, ce qui fait le théâtre est toujours là. Revenons-en à ces éléments qui, selon Aristote dans sa *Poétique*, devaient composer le théâtre, l'opsis (la représentation scénique), l'éthé (les caractères), le lexis (l'expression), la dianoiá (la pensée), la mélopoía (le chant) et enfin le muthos (la mise en récit – souvent traduit par « action », ce qui lui fait perdre de son sens –). Ces éléments sont toujours présents chez Adamov, y compris le dernier, le muthos, au centre de bien des débats au XX<sup>ème</sup> siècle suite à l'avènement des théories d'Artaud. S'il y a, chez Adamov, condamnation du « vieux théâtre dialogué », s'il y a impasse de la parole et mutilation du dit, il semble toutefois qu'il n'y ait pas condamnation du texte. Pour Adamov, il le déclare dans un entretien radiophonique avec Georges Charbonnier<sup>177</sup>, le texte demeure primordial au théâtre quand bien même il s'agirait d'un « théâtre total », le mot « total » pouvant selon lui « signifier tant de choses qu'il ne signifie quasi rien ». Georges Charbonnier, parlant des remises en cause du texte par les théories d'Artaud soulève un paradoxe. La volonté d'un « théâtre total » impliquerait de considérer le texte comme un élément mineur, mais Artaud, lorsqu'il envisage les moyens électifs qui permettraient d'animer l'espace, le volume scénique cite, comme premier élément, le texte. Georges Charbonnier se demande alors si ce n'est pas l'existence même de cette contradiction qui constituerait toute la pensée autour du théâtre. Adamov l'approuve. « Plus on s'avance dans toutes les idées mêmes sur le théâtre dit total, déclare-t-il, plus on voit qu'on ne peut pas éluder le texte<sup>178</sup>. » Selon lui, si Artaud choisissait comme pièce *Woyzeck*, de Büchner - qu'Adamov dit être sa pièce favorite – « c'est parce que dans *Woyzeck* il y a un texte, un texte irréfutable. Et malgré toutes ses grandes idées sur les poupées balinaises ou autres, sur la lumière qui balayerait ceci ou cela, on en revenait quand même au texte<sup>179</sup>. » Il conclut alors, « Je crois qu'on ne peut pas abandonner le texte<sup>180</sup>. »

Adamov n'a pas anéanti le « vieux théâtre », il l'a rendu autre, il a participé de ce « Nouveau Théâtre », de ce « théâtre autre », qui à son tour sera rendu autre. Car la nouveauté ne peut rester éternellement nouvelle, toujours ce qui est dit « d'avant-garde »

---

<sup>177</sup> ADAMOV, Arthur ; CHARBONNIER, Georges. *Arthur Adamov : Théâtre radiophonique et entretiens avec Georges Charbonnier*. [multimédia multisupport]. Marseille : Dimanche, 1997. Entretien n°3.

<sup>178</sup> *Ibid.* Entretien n°3.

<sup>179</sup> *Ibid.* Entretien n°3.

<sup>180</sup> *Ibid.* Entretien n°3.



se voit bientôt remplacé par une autre avant-garde, condamnant, mutilant et par là-même transformant la précédente. Ce processus ne s'applique-t-il pas justement à l'œuvre même d'Adamov, cette œuvre que la critique a coutume de diviser, l'auteur lui-même remettant toujours en cause ses propres créations, ses propres orientations ? Sans doute le début de son œuvre s'inscrivait-il dans ce mouvement d'avant-garde, ce « Nouveau Théâtre », dit de l'Absurde. Sans doute Adamov, influencé par Strindberg, privilégiait-il onirisme et métaphysique. Sans doute s'est-il détourné de cette voie, décriant ses premières pièces, pour s'orienter vers un théâtre politique, socialement engagé. Sans doute à nouveau s'est-il dirigé ailleurs dans ses dernières pièces, tentant de concilier les deux écritures précédentes. Mais le reniement de ses créations le conduit toujours vers autre chose. Les changements qui s'opèrent dans l'écriture adamovienne nous livrent un théâtre en mutation permanente.

Par la séparation de son œuvre, Adamov témoigne d'une constante volonté de dire autrement, de transformer « transmuier », comme il l'écrit, ce qui préexiste, d'aller au-delà, s'ouvrant toujours à une création nouvelle.

La mutilation portée à la scène serait donc la révélation d'un mal antérieur, originel qu'elle exprimerait en même temps qu'elle le transformerait, le rendant toujours autre. Les personnages disparaissent mais l'œuvre reste, changeant au fur et à mesure que le monde change, que l'écrivain change, toujours avec cette même volonté de surmonter ce « mal », d'une époque, d'une société, d'un individu. Ainsi la mutilation deviendrait-elle principe créateur, nécessaire altération, voie ouverte vers l'altérité. C'est peut-être là que réside l'unité de l'œuvre adamovienne. « Scandaleuse unité<sup>181</sup> », écrivait Bernard Dort ; singulière unité, unité dans la séparation, écrivons-nous, unité dans l'altérité, unité autre.

---

<sup>181</sup> DORT, Bernard. « Adamov en équilibre ». In *Théâtres*. Paris : Seuil, 1986. P. 116. Coll. Essais.

## Conclusion

Dans *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*, Arthur Adamov met en scène la mutilation sous toutes ses formes. La plus évidente, rendue visible par la seule présence du comédien sur scène, la mutilation corporelle, est celle qui les représente toutes. Le corps dégradé des personnages est à la fois la marque et la conséquence d'une mutilation générale, celle d'une société privée de son unité, amputée de ce qui lui permettrait de fonctionner, l'union entre les hommes. Mais, séparés les uns des autres, inaptes à communiquer du fait d'une mutilation du langage, inadéquat au monde, les individus ne peuvent que se retrouver tous contre tous, perpétuel rapport de persécution se traduisant par la perte de leur intégrité à la fois morale et physique. La dégradation morale, voilà une autre forme de mutilation qui se reflète dans le corps des protagonistes, toutes deux conduisant à la négation de ces personnages en tant qu'êtres humains. Laquelle est la cause de l'autre ? Mutilé physiquement, n'ayant « même plus l'apparence humaine » (p. 127), le personnage adamovien se trouve diminué moralement, lésé dans sa dignité, dans son intégrité d'homme. Mais opprimé, persécuté, il semble voir s'appliquer sur son propre corps les meurtrissures de son esprit, devenant victime d'une double séparation, des autres et de lui-même, victime, à l'image du Mutilé, de cette double manœuvre, grande et petite, sociale et individuelle, mutilatrice.

*La grande et la petite manœuvre*, *Tous contre tous*, ces deux titres dont la fonction informative pouvait à première vue sembler mutilée contiennent en réalité toute la relation entre mutilation et altérité qui se dévoile au fil des pièces. Les deux manœuvres, ce sont celles de la mutilation, celle exercée par autrui et celle exercée par soi-même. Deux manœuvres, vraiment ? Le terme est bien au singulier pourtant, preuve que la mutilation résulte d'une manœuvre dirigée conjointement par autrui et par soi-même. Car entre l'autre et soi-même, la frontière est trouble. N'est-ce pas ce qui révèlent ces mots, « tous contre tous » ? Nous ne savons pas qui est qui, mais les personnages eux-mêmes, le savent-ils encore ? Menacé pour avoir persécuté les réfugiés, figures de l'autre par excellence, Jean devient lui-même cet autre qu'il persécute, et ce par la mutilation, par la dégradation physique qu'il s'inflige lui-même. A travers ses deux pièces, Adamov met en scène un cercle vicieux qui semble inexorable. L'autre est celui qui mutile, mais la mutilation altère. Mutilé, le personnage devient autre. Autre, il ne se reconnaît plus. Autre, il se mutile lui-

même. Ainsi avance-t-il progressivement vers la mort. C'est ce cheminement que connaissent Zenno, Jean, le Mutilé et le Militant, incarnations différentes d'un même personnage séparé, rendu autre, subissant les affres de la mutilation. Pour ces personnages, la mutilation est toujours engendrée par l'autre, qu'il s'agisse du totalitaire « ils », de quelque puissance supérieure de l'autorité, d'une figure familiale castratrice, de l'ambivalente femme aimée, mais également de lui-même. Car celui qui le mutile n'est pas véritablement lui, mais cet autre qui est en lui, qu'il ne peut reconnaître comme étant lui, cet autre par lequel il est pris, ravi à lui-même, qui le fait devenir spectateur de lui-même, niant ce « moi-même », cette identité qui constituait le personnage.

Spectateur de lui-même, telle est la posture décrite par Adamov dans sa première œuvre autobiographique qu'est *L'Aveu*, où il exprime cette séparation, cette mutilation, cet écart « entre [lui] et [lui]<sup>182</sup> », cette dépossession, cette aliénation dont il est victime. Ce qu'il dit être « à l'origine de [lui-même]<sup>183</sup> », il le place à l'origine de son œuvre, en fait l'origine de son œuvre, en fait son œuvre. Sa séparation, il la porte à la scène à travers ses personnages, qui sont tous une image de lui-même ; sa mutilation, il la leur attribue. Ce faisant, de spectateur de lui-même, il devient auteur de lui-même. L'écriture autobiographique le lui permettait déjà, le théâtre fait mieux puisqu'il donne corps à son mal, le matérialise, le transpose dans un autre, le fait autre. Le théâtre lui permet de rendre autre la mutilation originelle, la sienne bien sûr, mais aussi celle dans laquelle il se retrouve plongé, celle du monde, celle de la société, celle du rapport à l'autre résultant de cette mutilation du langage, du verbe, des mots, moribonds dans un monde innommable. Cette impasse, c'est par le théâtre qu'il la surmonte, par ce nouveau théâtre, par ce théâtre autre, livrant aux yeux des spectateurs ce qui ne pouvait plus être dit, drame d'une époque, drame de l'homme dans cette époque, drame de la mutilation qui altère, mutilation rendue autre, rendue œuvre.

C'est par l'altération qu'Adamov surmonte sa mutilation, sa séparation. Autre, son théâtre ne cesse de l'être, par rapport au « vieux théâtre dialogué, condamné<sup>184</sup> », mais également devenant toujours autre par rapport à ses créations précédentes, altération dans laquelle, paradoxalement, réside l'unité de son œuvre. *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous* appartiennent encore à ce qui est considéré comme la première période de son théâtre, et pourtant la pièce de 1953 semble déjà porter les prémices de la seconde

---

<sup>182</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils...* . Op. cit. P. 30.

<sup>183</sup> *Ibid.* P. 27.

<sup>184</sup> ADAMOV, Arthur. *L'Homme et l'enfant.* Op. cit. P. 83.

période, laisser pressentir le tournant qu'il prendra par la suite, tout en étant indéniablement liée à la pièce de 1950. L'œuvre d'Adamov serait bien une, reflet de l'évolution d'un auteur, d'un homme, homme de la séparation.

« Le devoir de l'écrivain, aujourd'hui plus que jamais, est de sortir de lui-même<sup>185</sup>. » Ce qu'il mentionne dans une note de son introduction à *L'Aveu*, datant de 1943, l'écriture dramatique semble lui avoir permis de le réaliser. Sa séparation, cette mutilation constitutive de lui-même, en lui-même, en la portant à la scène, il l'extériorise, la sort de lui-même et ainsi, se tourne vers les autres, pouvant enfin trouver cette communication que selon Bernard Dort « il recherchait avant tout<sup>186</sup> ». Cette communication, nous l'avons bloquée, mutilée, autres que nous sommes, délaissant ses pièces trop peu jouées aujourd'hui, quand elles semblent plus que jamais d'actualité. Le monde adamovien est-il vraiment différent du nôtre ? Qui prendra la suite de Blin, Vilar, Serreau, Planchon, Mauclair ? Qui rendra à l'œuvre d'Adamov sa place sur les planches ? Le colloque *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov* qui s'est tenu les 5, 6 et 7 juin 2008 à l'Université d'Aix-Marseille I, afin de célébrer le centenaire de la naissance de l'écrivain, au cours duquel Roger Planchon avait donné avec quatre de ses comédiens, une lecture du *Professeur Taranne*, qu'il avait créée en 1953 au Théâtre de la Comédie à Lyon<sup>187</sup>, marque peut-être le début de l'ère de la redécouverte.

---

<sup>185</sup> ADAMOV, Arthur. *Je... Ils... . Op. cit.* P. 16.

<sup>186</sup> MELESE, Pierre. *Adamov. Op. cit.* P.154.

<sup>187</sup> *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov.* 302 p.

## Bibliographie

### Corpus principal :

ADAMOV, Arthur. *Théâtre I : La Parodie, L'Invasion, La grande et la petite manœuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre tous*. Paris : Gallimard, 1953. Coll. Blanche. *La grande et la petite manœuvre*, p. 99-141.

ADAMOV, Arthur. *Théâtre I : La Parodie, L'Invasion, La grande et la petite manœuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre tous*. Paris : Gallimard, 1953. Coll. Blanche. *Tous contre tous*, p. 142-212.

### Oeuvres d'Arthur Adamov :

#### Oeuvres théâtrales :

ADAMOV, Arthur. *Théâtre I : La Parodie, L'Invasion, La grande et la petite manœuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre tous*. Paris : Gallimard, 1953. 237 p. Coll. Blanche.

-. *Théâtre II : Le Sens de la marche, Les Retrouvailles, Le Ping-Pong*. Paris : Gallimard, 1955. 181 p. Coll. Blanche.

-. *Théâtre III : Paolo Paoli, La Politique des restes, Sainte Europe*. Paris : Gallimard, 1966. 289 p. Coll. Blanche.

-. *Théâtre IV : M. le Modéré, Le Printemps 71*. Paris : Gallimard, 1968. 275 p. Coll. Blanche.

-. *Off Limits*. Paris : Gallimard, 1969. 179 p. Coll. Le Manteau d'Arlequin, Théâtre français et du monde entier.

-. *Si l'été revenait*. Paris : Gallimard, 1970. 79 p. Coll. Le Manteau d'Arlequin, Théâtre français et du monde entier.

#### Oeuvres autobiographiques :

-. *L'Homme et l'enfant*. Paris : Gallimard, 1968. 252 p. Coll. Folio.

-. *Je... Ils...* . Paris : Gallimard, 1969. 236 p. Coll. L'Imaginaire.

#### Oeuvre critique :

-. *Ici et maintenant*. Paris : Gallimard, 1964. 264 p. Coll. Pratique du Théâtre.

#### Théâtre radiophonique et entretiens :

- ; CHARBONNIER, Georges. *Arthur Adamov : Théâtre radiophonique et entretiens avec Georges Charbonnier*. [multimedia multisupport]. Marseille : Dimanche, 1997.

#### **Ouvrages généraux sur le théâtre :**

DORT, Bernard. « Adamov en équilibre ». In *Théâtres*. Paris : Seuil, 1986. 320 p. Coll. Essais.

HUBERT, Marie-Claude. *Le Théâtre*. Nouvelle présentation. Paris : Armand Colin, 2007. 190 p. Coll. Cursus.

-. *Les grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2008. 271 p. Coll. U. Lettres.

LARTHOMAS, Pierre. *Le Langage dramatique*. Paris : Armand Colin, 1972. 478 p.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. *Le Théâtre*. Sous la direction de Marc Escola. Paris : GF Flammarion, 2007. 256 p. Coll. Corpus.

MARCANDIER-COLARD, Christine. Cinquième Partie : « Genres », Chapitre 17 : « Le théâtre ». In Bordas, Eric ; Barel, Marie-Claire ; Bonnet, Gilles [et al.]. *L'Analyse littéraire*. Paris : Armand Colin, 2006. P. 185-197. Coll. Cursus.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Nouvelle édition revue. Paris : Belin, 1996. 237 p.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*. Nouvelle édition revue et mise à jour. Paris : Belin, 1996. 318 p.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin, 1996. 217 p.

### **Ouvrages sur le théâtre moderne et contemporain :**

ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994. 506 p. Coll. Tel.

BLIN, Roger. *Souvenirs et propos*. Paris : Gallimard, 1986. 330 p. Coll. Blanche.

BONNEVIE, Serge. *Le Sujet dans le théâtre contemporain*. Paris : L'Harmattan, 2007. 243 p.

COPFERMANN, Emile. *La Mise en crise théâtrale*. Paris : François Maspero, 1972. 254 p.

ESSLIN, Martin. *Théâtre de l'Absurde*. Paris : Buchet / Chastel, 1971. 456 p.

HEED, Sven. *Roger Blin : metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959)*. Paris : Circé, 1996. 154 p.

HUBERT, Marie-Claude. *Le Nouveau Théâtre, 1950-1968*. Paris : Honoré Champion Editeur, 2008. 413 p.

LIOURE, Michel. *Lire le théâtre moderne : De Claudel à Ionesco*. Paris : Dunod, 1998. 190 p.

### **Théories des dramaturges :**

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*. Paris : Gallimard, 1966. 256 p. Coll. Idées.

IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1962. 248 p. Coll. Pratiques du Théâtre.

### **Ouvrages critiques sur Arthur Adamov :**

ASSAD CHAHINE, Samia. *Regards sur le théâtre d'Arthur Adamov*. Paris : A.G. Nizet, 1981. 246 p.

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes, Tome I*. Présenté par Eric Marty. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Editions du Seuil, 2002. *Mythologies*, « Adamov et le langage », p. 738-740.

GAUDY, René. *Arthur Adamov*. Paris : Stock, 1971. 193 p. Coll. Théâtre Ouvert.



HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. Paris : José Corti, 1987. 296 p.

JACQUART, Emmanuel. *Le Théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*. Edition revue et augmentée. Paris : Gallimard, 1998. 311 p. Coll. Tel.

MELESE, Pierre. *Adamov*. Paris : Seghers, 1973. 192 p. Coll. Théâtre de tous les temps.

### **Mémoires et thèses :**

ABDELMOULA, Néjib. *La Dramaturgie subjective d'Arthur Adamov*. [microfiches]. Thèse de doctorat : Littérature française. Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2007. 500 p.

### **Colloques :**

COLLOQUE INTERNATIONAL ( 1981 ; Würzburg). *Lectures d'Adamov*. Edité par Robert Abirached, Ernstpeter Ruhe, Richard Schwaderer. Paris : Editions Place, 1983. 171 p.

COLLOQUE (2008 ; Aix-en-Provence). *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*. Colloque organisé par Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2009. 302 p.

### **Documents audiovisuels :**

*Lectures pour tous : Chronique : Arthur Adamov.* [en ligne]. Paris : Radiodiffusion télévision française. INA, 07/02/1956. [consulté le 02/01/2011]. Disponible sur Internet : <http://www.ina.fr/video/CPF86644664/chronique-arthur-adamov.fr.html>

*Découvertes : Quand naissait le théâtre d'aujourd'hui à Paris.* [en ligne]. Paris : France Régions 3 Paris. INA, 16/11/1977. [consulté le 02/01/2011]. Disponible sur Internet : <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/PAC03025906/le-theatre-de-l-absurde.fr.html>

#### **Autres :**

AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire.* Paris : Editions du Seuil, 1970. 207 p. Coll. Points, Essais.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes.* Paris : Editions du Seuil, 1982. 576 p.. Coll. Points, Essais.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale : 1. Les fondations du langage.* Paris : Les Editions de Minuit, 1963. Linguistique et poétique, p. 209-248.

#### **Dictionnaires et encyclopédies :**

BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français.* Paris : Hachette, 2000. 2230 p.

CLEMENT, Elisabeth ; DEMONQUE, Chantal, HANSEN-LØVE, Laurence ; KAHN, Pierre. *La Philosophie de A à Z.* Paris : Hatier, 2000. 479 p.

GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français.* Paris : Hachette, 2000. 1766 p.

GUERIN, Jean-Yves. *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX<sup>ème</sup> siècle.* Paris : Honoré Champion Editeur, 2005. 736 p.

REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française : A-L*. Paris : Le Robert, 1992. 1156 p.

REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française : M-Z*. Paris : Le Robert, 1992. 2383 p.

ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, 1992. 2173 p.

### **Reuves et articles cités :**

ADAMOV, Arthur. Entretien avec A. Delcamp. *Cahier Théâtre Louvain*, septembre 1969, n°9.

-. Entretien avec J-F. Devay. *Combats*, 1<sup>er</sup> novembre 1950.

-. Presque le théâtre ou le rêve. *Les Lettres françaises*, le 4 février 1970.

DORT, Bernard. La liberté d'Arthur Adamov. In Pour Arthur Adamov. *Les Lettres françaises*, le 25 mars 1970.

LYNES, Carlos. Adamov or "le sens littéral" in the Theatre. *Yale French Studies*, n° 14. P. 54-55.

*Les Nouvelles littéraires* : Spéciale Adamov, décembre 1976, n° 2563.

## Commentaires bibliographiques

### Ouvrages généraux sur le théâtre :

HUBERT, Marie-Claude. *Le Théâtre*. Nouvelle présentation. Paris : Armand Colin, 2007. 190 p. Coll. Cursus.

« Découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre. » Cette formule de Molière constitue, selon Marie-Claude Hubert, l'objectif de cette étude. A cet effet, l'ouvrage ne s'intéresse pas aux problèmes de représentation, étant plutôt consacré au texte dramatique et au fonctionnement du théâtre français selon les époques, à travers une approche formelle et une perspective historique.

Après avoir, dans un premier chapitre, mis en place les notions nécessaires à la compréhension du système dramatique et défini le fonctionnement de ce dernier, Marie-Claude Hubert s'attache à l'étude du théâtre médiéval, puis du théâtre de l'âge classique, où se mettent en place règles et conventions influencées par le théâtre antique. Vient ensuite un chapitre portant sur le drame, genre né dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui engendra la pièce contemporaine, à laquelle est consacré le dernier chapitre de l'ouvrage, chapitre capital pour notre étude, puisqu'il montre le cheminement qui conduisit à la révolution dramaturgique des années 1950, dans laquelle Arthur Adamov, associé à Samuel Beckett et Eugène Ionesco, a joué un rôle essentiel, révolution ayant remis en cause et bouleversé les principes qui gouvernaient jusqu'alors la dramaturgie, entraînant la création d'un « Nouveau Théâtre ».

Ainsi cet ouvrage permet-il de percevoir la place occupée par le « Nouveau Théâtre », théâtre des années 1950, et plus particulièrement, en ce qui concerne notre étude, par Arthur Adamov au sein de l'histoire d'un genre dont Marie-Claude Hubert nous explique les mécanismes et les évolutions.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. *Le Théâtre*. Sous la direction de Marc Escola. Paris : GF Flammarion, 2007. 256 p. Coll. Corpus.

Partant du constat qu'en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, les frontières du théâtre s'élargissent aux arts que sont la danse, la musique, le cirque, le cinéma, la vidéo et les installations, constat remettant en cause la primauté de ce qu'Olivier Py nomme « le théâtre du dire » et dont témoigne, en 2005, la 49<sup>e</sup> édition du Festival d'Avignon, Bénédicte Louvat-Molozay pose la question de savoir de quel lieu et depuis quel horizon il est aujourd'hui possible, non seulement de lire le théâtre, mais de l'étudier dans sa globalité, d'analyser ses invariants et ses enjeux théoriques. Se demandant à quel champ disciplinaire il doit être rattaché et quel discours peut tenir la théorie littéraire sur cet objet qui lui échappe en partie, elle se propose de répondre à ces questions en un ouvrage qui se présente en deux temps.

Dans un premier temps, l'introduction, il s'agit d'une présentation des enjeux et concepts liés à l'objet d'étude, qui seront par la suite abordés à travers les textes des théoriciens et des dramaturges. Cette introduction a pour visée de nous initier à ces textes qui nous sont donnés à lire dans un second temps, textes présentant le point de vue des auteurs sur ce que l'on a nommé à la suite de Roland Barthes la « théâtralité », puis sur le concept aristotélicien de *mimèsis*. Une troisième partie est consacrée à une approche générique du théâtre, une quatrième au langage dramatique, puis les extraits traitent des rapports entre le théâtre et la scène, et enfin, entre le théâtre et la cité.

Ainsi cet ouvrage a-t-il le mérite de permettre une première approche des textes de référence, présentant des extraits significatifs, éclairés par les analyses de Bénédicte Louvat-Molozay.

MARCANDIER-COLARD, Christine. Cinquième Partie : « Genres », Chapitre 17 : « Le théâtre ». In Bordas, Eric ; Barel, Marie-Claire ; Bonnet, Gilles [et al.]. *L'Analyse littéraire*. Paris : Armand Colin, 2006. P. 185-197. Coll. Cursus.

Ce chapitre de l'ouvrage collectif *L'Analyse littéraire*, à vertu initiatrice propose, dans un premier temps, un panorama rapide et synthétique de l'histoire du genre théâtral. Il aborde ensuite les principales problématiques auxquelles il est lié, espace paradoxal et art d'un dialogue à différents niveaux. Ouvrage de synthèse présentant une approche pédagogique du genre théâtral, il offre un aperçu des différentes évolutions de ce dernier et met en place des notions essentielles pour en aborder l'étude.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Nouvelle édition revue. Paris : Belin, 1996. 237 p.

Partant de la difficulté, voire de l'impossibilité de lire le théâtre, art destiné à la représentation, Anne Ubersfeld constate que, malgré tout, sa lecture est inévitable. Aussi se propose-t-elle, à travers cet ouvrage, d'offrir quelques clés et procédures de lecture en ce qui concerne le théâtre.

A travers une approche sémiologique s'appuyant sur la linguistique, elle commence, dans ce premier tome de *Lire le théâtre*, par étudier le texte et la représentation, s'attachant aux rapports qui les unissent ou les opposent, au signe, ou plutôt aux signes et, par là-même, à la communication. C'est au modèle actantiel qu'elle s'intéresse dans un second temps, pour en venir à l'étude du personnage, personnage subissant une crise qui, selon elle, ne fait que s'aggraver. Elle étudie ensuite la notion d'espace au théâtre, puis la notion temporelle, pour terminer par le discours théâtral avant de faire le lien entre lecture et représentation en un « prélude à la représentation », expliquant que lire le théâtre, c'est préparer les conditions de productions d'un sens qui ne se révèle que dans la représentation et dans le rapport avec le spectateur.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*. Nouvelle édition revue et mise à jour. Paris : Belin, 1996. 318 p.

La représentation, le rapport avec le spectateur sont précisément les thèmes abordés dans le deuxième tome de *Lire le théâtre*, sous-titré « L'école du spectateur ». Le travail d'Anne Ubersfeld a pour visée de tenter de donner de la représentation une « vue sommaire mais synthétique<sup>188</sup> », en un « effort de communication [...], destiné à donner au spectateur de théâtre quelques moyens supplémentaires pour augmenter son plaisir, aiguïser ses yeux et ses oreilles, exciter sa réflexion<sup>189</sup>. »

Pour ce faire, toujours à travers une approche sémiologique, elle étudie, dans un premier temps, les rapports du texte et de la scène, considérant que le théâtre n'est pas un genre littéraire, mais une pratique scénique. Puis elle s'attache à l'espace théâtral, puisque le théâtre est un espace, et à son scénographe, à l'objet théâtral, au travail du comédien, pour en venir à celui du metteur en scène, garant de la représentation. Elle termine en se plaçant du point de vue de la réception, à travers l'étude d'un personnage-clé de la

---

<sup>188</sup> UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*. Nouvelle édition revue et mise à jour. Paris : Belin, 1996. P. 7.

<sup>189</sup> *Ibid.* P. 7.

représentation, de son destinataire : le spectateur, dont le rôle, le travail et le plaisir, sont les éléments primordiaux des pratiques scéniques et de la représentation théâtrale.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin, 1996. 217 p.

Exploitant ce qu'elle dit être la question clé posée par Pierre Larthomas dans son ouvrage *Le Langage dramatique* : « S'agit-il d'étudier, comme on le fait faire si souvent aux jeunes élèves ou aux étudiants [...], la progression d'une scène, on remarque comment l'on passe d'une situation à une autre, comment les sentiments s'exacerbent, comment deux êtres qui s'aiment en arrivent en quelques minutes à se haïr. Mais le dialogue lui-même ? Comment progresse-t-il ? Il y a plusieurs moyens d'enchaîner les répliques ? Lesquels l'auteur a-t-il choisis ? Et pourquoi ? Il n'est presque jamais répondu à ces questions. Bien mieux, elles ne sont jamais posées<sup>190</sup>. » , Anne Ubersfeld, dans le troisième et dernier tome de *Lire le théâtre*, s'attache, à travers une méthode essentiellement pragmatique, à étudier le dialogue de théâtre.

S'appuyant sur l'analyse de plusieurs textes dramatiques, elle s'intéresse, dans un premier temps, aux genres du dialogue, puis aux formes de l'échange, à l'écriture des échanges, au sujet de la parole, à la parole comme acte, au dit du dialogue de théâtre, au poétique, et enfin, à la représentation du dialogue.

Ainsi, les trois tomes de *Lire le théâtre* offrent-ils les clés nécessaires pour aborder l'étude de textes dramatiques, permettant d'envisager ces derniers en ayant toujours à l'esprit leur finalité représentative, en un rapport constant entre le texte, la scène et le spectateur.

### **Ouvrages sur le théâtre moderne et contemporain :**

ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994. 506 p. Coll. Tel.

---

<sup>190</sup> LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique : Sa nature, ses procédés*. Paris : Armand Colin, 1972. P. 10.

Sous les innombrables avatars du personnage dramatique, Robert Abirached saisit « une structure permanente contre laquelle aucune révolution n'a réussi à prévaloir jusqu'à ces dernières années<sup>191</sup>. » C'est précisément à ces dernières années, ou plutôt, à la manière dont le théâtre en est venu à ce qu'il nomme « la crise du personnage », qu'il choisit de s'attacher. Ainsi se propose-t-il, dans cette étude, d'analyser « le statut exact du personnage dans l'opération théâtrale<sup>192</sup>. »

Partant de la *mimèsis* aristotélicienne, il étudie son statut et ses caractéristiques, à travers une approche diachronique de la représentation et des théories du personnage, pour en venir aux bouleversements nés dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> qui remirent en cause les principes qui régnaient jusqu'alors sur le théâtre menant à une mise en crise du personnage, de son statut et de sa représentation. De cette crise qui commence, les dramaturges des années 1950, parmi lesquels Arthur Adamov, en seront les héritiers, menant à leur tour leur propre révolution dramaturgique, « révolution », « avant-garde » qui, selon Robert Abirached, « n'a fait rien triompher d'autre, en définitive, que cette révision des données constitutives de la représentation à quoi se sont essayés, depuis environ 1880, de si nombreux écrivains et metteurs en scène<sup>193</sup> ».

Ainsi, cette approche, proposée par Robert Abirached, est-elle nécessaire pour comprendre ce personnage mutilé, dépouillé de tout, ayant perdu parfois jusqu'à son propre nom, sa propre identité, que portent à la scène ces nouveaux dramaturges et particulièrement Arthur Adamov.

BONNEVIE, Serge. *Le Sujet dans le théâtre contemporain*. Paris : L'Harmattan, 2007. 243 p.

S'interrogeant sur « le sujet dans la société tel qu'il peut être saisi par le théâtre contemporain<sup>194</sup> », Serge Bonnevie constate que les modalités de représentation de ce sujet ne sont désormais plus les mêmes qu'auparavant. Aussi se propose-t-il, prenant en compte la dimension philosophique de l'art théâtral, ainsi que les deux aspects essentiels que sont le texte et sa représentation scénique, d'étudier cette évolution, ce « mouvement de décomposition de repères de la représentation<sup>195</sup> », qui provient de l'évolution-même de l'histoire du théâtre.

---

<sup>191</sup> ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Galimard, 1994. P. 9 Coll. Tel.

<sup>192</sup> *Ibid.* P. 9

<sup>193</sup> *Ibid.* P. 388

<sup>194</sup> BONNEVIE, Serge. *Le Sujet dans le théâtre contemporain*. Paris : L'Harmattan, 2007. P. 11.

<sup>195</sup> *Ibid.* P. 11.



Après avoir posé la problématique du sujet dans la représentation théâtrale, l'auteur propose une approche diachronique de cette notion de l'Antiquité au XIX<sup>ème</sup> siècle pour en venir précisément au théâtre contemporain, dans une troisième partie où il analyse toute la complexité du sujet exprimée à travers ce théâtre qui, mis en crise, représente un sujet qui est lui-même en crise, sujet aux multiples facettes étudiées par Serge Bonnevie.

Ainsi cet ouvrage permet-il, non seulement de saisir les différents aspects du sujet donné par le théâtre contemporain, mais également de comprendre l'évolution d'un tel concept à travers les époques, et semble aller de pair avec l'ouvrage de Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*.

COPFERMANN, Emile. *La Mise en crise théâtrale*. Paris : François Maspero, 1972. 254 p.

L'étude d'Emile Copfermann s'attache particulièrement à la dislocation des grandes formes théâtrales hégémoniques qui caractérisent le théâtre contemporain, posant la question de savoir s'il faut précisément rompre totalement avec l'institution théâtrale ou bien cette institution conserve-t-elle un espace qui permette de produire sa mise en crise.

C'est à ces questions que s'efforce de répondre Emile Copfermann, à travers la présentation et l'analyse des théories ayant mené au théâtre contemporain, telles que celles d'Antonin Artaud, ou encore du Living Theatre, ainsi que l'étude de textes dramatiques et de pratiques théâtrales.

Bien que n'abordant pas directement Arthur Adamov, le travail d'Emile Copfermann, par les théories qu'il expose, permet de s'interroger sur les différentes mises en question théâtrales dont celle des dramaturges des années 1950 marqua profondément la scène française. De plus, notons que parmi les théories présentées, celles d'Antonin Artaud et Bertold Brecht sont considérées par de nombreux critiques comme ayant influencé le travail d'Arthur Adamov.

ESSLIN, Martin. *Théâtre de l'Absurde*. Paris : Buchet / Chastel, 1971. 456 p.

A travers l'étude de ce qu'il nomme le Théâtre de l'Absurde, Martin Esslin entend fournir un cadre qui montre les œuvres de ce théâtre à travers leurs propres conventions, afin de faire apparaître au lecteur leur pertinence et leur force. En effet, selon lui, l'étude de

ce phénomène en tant que littérature, technique de scène et manifestation de la pensée contemporaine doit procéder de l'examen des oeuvres elles-mêmes.

Ainsi commence-t-il, après une première contextualisation, par une présentation et analyse des œuvres des auteurs majeurs de ce théâtre : Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Jean Genet. En ce qui concerne Arthur Adamov, son étude s'interroge sur les causes de cette évolution qui a fait que le dramaturge qui, avant 1950, rejetait le théâtre réaliste, se mit, à partir de 1960, à écrire un drame historique et politique : *Le Printemps 71*, retraçant la Commune de Paris. Martin Esslin s'intéresse ensuite aux auteurs moins connus dont les œuvres s'inscrivent dans la lignée des premiers. Il s'attache par la suite à inscrire le Théâtre de l'Absurde dans une tradition, dans la lignée de pratiques qu'il fait parfois remonter à l'Antiquité, pour finir par tenter de donner à l'absurde une signification interrogeant la condition humaine.

Bien que les auteurs considérés comme les fondateurs de ce théâtre aient rejeté ce terme d'« absurde », cette étude permet de cerner les thèmes, idées et pratiques fondamentales de ce théâtre qui éclot dans les années 1950. Le rôle primordial d'Arthur Adamov y est clairement exposé, ainsi que la manière dont ses œuvres furent significatives de ce théâtre avant de chercher une orientation nouvelle.

HEED, Sven. *Roger Blin : Metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959)*. Paris : Circé, 1996. 154 p.

A travers son étude, Sven Heed revient sur le travail de Roger Blin, comédien mais surtout metteur en scène ayant permis, dans les années 1950, l'avènement d'un nouveau théâtre, faisant découvrir notamment les pièces de Samuel Beckett, Jean Genet, ou encore, en ce qui concerne notre étude, Arthur Adamov dont il joua *La grande et la petite manœuvre*, en 1950 et monta *La Parodie*, en 1953. Cet essai a pour ambition d'examiner les codes de ce nouveau théâtre, qualifié par Martin Esslin de « théâtre de l'absurde », de définir son style et surtout, écrit Sven Heed, d'essayer de déterminer la part de Blin dans la création de ce théâtre. Ainsi a-t-il le mérite de nous permettre d'aborder ce théâtre à travers un metteur en scène qui, s'il se met au service d'un certain théâtre, d'un certain auteur, fait lui-même œuvre créatrice.

Dans une première partie, après avoir analysé séparément les pièces montées par Roger Blin entre 1949 et 1959, Sven Heed constate un certain nombre de constantes

textuelles, à savoir des thèmes que l'on retrouve dans presque toutes les pièces qu'il met en scène. Ces thèmes, ce sont la dualité et l'impossibilité du couple, l'attente, la paralysie et la mort, la maladie et l'infirmité physique, l'homme machine, l'homme objet, le jeu, le rituel et le cirque et enfin, le métathéâtre, thèmes largement exploités par Arthur Adamov dans *La Parodie* et *La grande et la petite manœuvre*. Ainsi ce nouveau théâtre se met-il en place, théâtre dit « d'avant-garde ». Sven Heed, dans la deuxième partie de son ouvrage, étudie la pratique, pratique de l'avant-garde dans laquelle s'inscrivent notamment *La Parodie* et *La grande et la petite manœuvre* au sujet desquelles des soupçons, confirmés par Adamov lui-même, existeraient selon lesquels Roger Blin aurait pris une part non négligeable dans la mise en scène de Jean-Marie Serreau. Une certitude est celle qu'il incarna précisément et avec une véritable « présence » le mutilé que souhaitait Adamov.

Nous pouvons donc, grâce à cette étude, percevoir les liens qui unissent le travail de Roger Blin et, entre les dramaturges de ce nouveau théâtre, le travail d'Arthur Adamov, l'œuvre du metteur en scène et acteur éclairant celle du dramaturge, mettant en lumière un théâtre qui, sans lui, serait peut-être resté lettre morte et servant la pensée d'un auteur qui disait de lui qu'il « [était] à Paris l'homme qui [connaissait] le mieux [son] théâtre<sup>196</sup>. »

HUBERT, Marie-Claude. *Le Nouveau Théâtre, 1950-1968*. Paris : Honoré Champion Editeur, 2008. 413 p.

Dans sa monographie, Marie-Claude Hubert se propose d'établir un panorama de ce que fut le théâtre de 1950 à 1968, années révolutionnaires pour la création dramaturgique qui s'épanouit dans un climat d'effervescence et de nouveauté. Alors que des auteurs comme Montherlant, Sartre, Camus, Claudel ou encore les auteurs de Boulevard, continuent à œuvrer pour la scène française, l'époque voit également l'avènement de nouveaux auteurs dramatiques œuvrant précisément pour un « nouveau théâtre ». A travers ce panorama, c'est à l'étude de cette évolution que se consacre Marie-Claude Hubert, s'appuyant sur les témoignages des auteurs, acteurs et spectateurs de l'époque.

S'attachant tout d'abord à établir un état des lieux, elle révèle déjà les modifications que connaît la vie théâtrale en France dans les années d'après guerre, avec la décentralisation visant à une démocratisation de la culture afin d'ouvrir le théâtre à de nouveaux publics, la création, dans le même esprit, du TNP et la découverte du théâtre de

---

<sup>196</sup> ADAMOV, Arthur. *Combat*, le 1<sup>er</sup> novembre 1950.

Brecht en 1950, autant d'évènements qui ouvrent la voie à l'émergence d'une génération nouvelle de dramaturges. Elle s'intéresse alors aux aînés pour en venir ensuite à ceux qu'elle appelle « les poètes de la scène », puis à un théâtre mêlant grotesque et onirisme, dont Ionesco fut une figure marquante. Du chapitre consacré aux romanciers au théâtre, nous retiendrons la figure de Beckett. Enfin, c'est dans un dernier chapitre, consacré au théâtre politique, que Marie-Claude Hubert s'attache à l'auteur que nous avons retenu pour notre étude : Arthur Adamov. Loin de s'en tenir à ses seules pièces politiques, elle nous présente le théâtre complet et les différentes périodes de son parcours, s'inscrivant dans les thèmes et problématiques liés à ce « Nouveau Théâtre », parcours dont s'est peut-être inspiré son ouvrage dans cette époque de création nouvelle, qui fait l'unité, malgré le changement que connut son écriture. C'est vers la douloureuse condition humaine que se tournent ce théâtre, ces auteurs dont les œuvres constituent un apport majeur dans l'histoire de la dramaturgie.

Ainsi cet ouvrage nous offre-il un aperçu précis de cette période féconde pour la création dramatique. Ce faisant, il permet de contextualiser l'oeuvre d'Arthur Adamov et de l'ancrer véritablement dans son époque, dans laquelle trouvent leurs origines les grandes thématiques qui la traversent.

LIOURE, Michel. *Lire le théâtre moderne : De Claudel à Ionesco*. Paris : Dunod, 1998. 190 p.

Dans son étude, Michel Lioure se penche sur les questionnements et bouleversements qu'ont traversé le théâtre au cours des deux premiers tiers du XXème siècle. Sa tentative, écrit-il, est « de situer, de présenter et d'interpréter les principaux courants, les grandes orientations et les chefs-d'œuvre essentiels de la création dramatique, au cours des deux premiers tiers du XXème siècle, en fonction de la problématique, de la thématique et de l'esthétique autour desquelles ils gravitent et qui les ont pour une part inspirés<sup>197</sup>. »

A travers les dramaturges et les œuvres qui ont marqué cette période, il dresse un tableau des formes du « soupçon » auxquelles n'a pas échappé l'art dramatique, mettant en question les théories qui le gouvernaient depuis Aristote. Les années 1950 sont sans doute celles qui voient l'apogée de la rupture avec les traditions et conventions théâtrales, avec l'apparition d'un « Nouveau Théâtre », « Théâtre de l'Absurde » ou « théâtre de dérision »

---

<sup>197</sup> LIOURE Michel. *Lire le théâtre moderne : De Claudel à Ionesco*. Paris : Dunod, 1998. P. 2.

dont les fondateurs sont Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Arthur Adamov qui exploitent, dans cette révolution dramaturgique, les crises du langage, du personnage, de la représentation, de la pensée qui bouleversaient le théâtre.

C'est ce cheminement vers ce théâtre que nous donne à voir Michel Lioure, nous permettant de saisir les grandes problématiques que soulève la pensée théâtrale de l'époque, d'une évolution qui conduisit, dans les années 1950 à « une des plus radicales révolutions de l'histoire du genre<sup>198</sup> ».

### **Théories des dramaturges :**

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*. Paris : Gallimard, 1966. 256 p. Coll. Idées.

Dans *Le Théâtre et son double*, qui paraît en 1938 et rassemble ses écrits sur le théâtre depuis 1932, Antonin Artaud expose une nouvelle conception de l'art dramatique et de la représentation, à l'encontre de ce qui a été jusqu'alors proposé par la dramaturgie occidentale.

Etablissant un parallèle entre la peste et le théâtre, il voit dans ce dernier le moyen de trouver une force pulsionnelle qui permet de sortir du cadre de la réalité. C'est en cela que le théâtre a à voir avec la magie. Influencé par les théâtres orientaux, et notamment le théâtre balinais, Artaud prône la suprématie du metteur en scène par rapport à l'auteur. Ce théâtre, que revendique Artaud, doit trouver sa réalisation à travers le corps, à travers le geste, à travers le cri et non à travers les chefs-d'œuvre littéraires auxquels, selon lui, la foule ne vient plus, précisément parce qu'ils sont « littéraires, c'est-à-dire fixés<sup>199</sup> ». C'est dans cette optique qu'il propose un « théâtre de la cruauté » sur lequel il s'explique dans deux manifestes. Selon lui, « il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée.<sup>200</sup> » Mettant tous les éléments concrets d'un spectacle sur le même plan, Artaud fait tendre son théâtre vers un spectacle total, spectacle qui tente de rendre compte

---

<sup>198</sup> *Ibid.* P. 2.

<sup>199</sup> ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double suivi de Le Théâtre de Séraphin*. *Op. cit.* P. 117.

<sup>200</sup> *Ibid.* P. 137.

de la sensibilité du songe ou de la poésie, de réconcilier « le monde des formes, du rêve et le monde des forces, de la douleur<sup>201</sup>. »

Nombreux sont ceux qui ont établi une parenté entre ce théâtre de la cruauté et les premières pièces d'Arthur Adamov. Cependant, aujourd'hui, certains comme Olivier Penot-Lacassagne, lors du colloque de 2008 *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*, remettent en cause cette parenté et l'influence supposée de l'œuvre d'Artaud sur celle d'Adamov. Aussi la lecture du *Théâtre et son double* permet-elle de se forger une opinion, éclairée par ces différentes analyses et de percevoir l'apport des théories d'Artaud en ce qui concerne la révolution dramaturgique des années 1950.

IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1962. 248 p. Coll. Pratiques du Théâtre.

Les *Notes et contre-notes* d'Eugène Ionesco constituent un témoignage, non seulement sur son propre théâtre, mais également sur le théâtre en général, exemple de pensées d'un auteur que la critique associe souvent à Samuel Beckett et Arthur Adamov et qui, malgré leurs divergences, reste attaché au premier théâtre de ce dernier. En effet, dans sa préface à l'édition de 1962, le dramaturge s'exprime en ces termes sur son ouvrage : « De toute façon, ces *Notes et contre-notes* sont le reflet d'un combat mené au jour le jour, elles sont écrites au hasard de la bataille, elles pourront peut-être servir de document, montrant ainsi ce qu'on pensait pouvoir demander ou reprocher à un auteur de notre époque [...]»<sup>202</sup>. »

C'est en ce sens que nous nous sommes, pour notre étude, intéressés à cet ouvrage. Sa première partie, « Expérience du théâtre », ainsi que des chapitres comme « Discours sur l'avant-garde », « Toujours sur l'avant-garde » ou encore « Notes sur le théâtre » exposent la conception du théâtre de cet auteur que l'on a qualifié d'« avant-gardiste », et dont le théâtre fut dit « de l'absurde », ainsi que son opinion sur ces termes qui lui furent attribués par la critique. Ne se cantonnant pas à sa seule œuvre, ni à sa seule époque, c'est toute une réflexion sur l'art dramatique qu'il nous livre ici.

Certes, il ne s'agit pas là d'Arthur Adamov, quoique son nom soit mentionné comme celui d'un de ces « auteurs passionnants<sup>203</sup> » qui constituent « les points de départ

---

<sup>201</sup> COPFERMANN, Emile. *La mise en crise théâtrale*. Op. cit. P. 23.

<sup>202</sup> IONESCO, Eugène. *Notes et Contre-Notes*. Op.cit. P. VIII

<sup>203</sup> *Ibid.* P. 37.

d'un développement possible d'un théâtre vivant et libre<sup>204</sup>. », mais les ouvrages critiques associant souvent ces deux dramaturges, les écrits de Ionesco permettent de voir en quoi leurs conceptions se recourent ou au contraire divergent, quelle est la position d'Arthur Adamov par rapport à ses contemporains.

### **Ouvrages critiques sur Arthur Adamov :**

BARTHES, Roland. *Œuvres complètes, Tome I*. Présenté par Eric Marty. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Editions du Seuil, 2002. *Mythologies*, « Adamov et le langage », p. 738-740.

Dans sa présentation du premier tome des œuvres complètes de Roland Barthes, Eric Marty qualifie son article « Adamov et le langage » de « mythologie positive<sup>205</sup> », « à côté de mythologies purement dénonciatrices et qui tombent parfois dans le poncif de gauche<sup>206</sup> ». Roland Barthes y aborde la pièce *Le Ping-Pong* sous l'angle du langage.

Allant à l'encontre de la critique, de la « grande presse<sup>207</sup> », de l'esprit « petit-bourgeois », qui, face à l'élément central insolite de la pièce, à savoir le billard électrique, lui a donné, selon ce qu'il appelle le « bon sens<sup>208</sup> », une dimension symbolique, celle de la complexité du système social, Roland Barthes affirme que ce billard électrique ne symbolise rien mais produit des situations de langage. Son analyse du langage du *Ping-Pong* comme « tout entier acquis, sorti du théâtre de la vie, c'est-à-dire d'une vie donnée elle-même comme théâtre<sup>209</sup> » offre une autre façon d'aborder cette pièce, et à travers elle l'œuvre adamovienne, que celle empreinte de symbolisme qui nous est familière.

« Le langage d'Adamov, conclut-il, a ses racines à l'air, et l'on sait que tout ce qui est extérieur profite bien au théâtre<sup>210</sup>. » Ainsi met-il en lumière cet aspect essentiel de la

---

<sup>204</sup> *Ibid.* P. 37.

<sup>205</sup> BARTHES, Roland. *Œuvres complètes, Tome I*. Présenté par Eric Marty. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Editions du Seuil, 2002. P. 21.

<sup>206</sup> *Ibid.* P. 21.

<sup>207</sup> BARTHES, Roland. *Œuvres complètes, Tome I*. Présenté par Eric Marty. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Editions du Seuil, 2002. *Mythologies*, « Adamov et le langage ». Paris : A.G. Nizet, 1981. P. 738.

<sup>208</sup> *Ibid.* P. 37.

<sup>209</sup> *Ibid.* P. 740.

<sup>210</sup> *Ibid.* P. 740.

dramaturgie d'Arthur Adamov, celui du rapport entre intérieur et extérieur, entre son langage dramatique et le monde.

GAUDY, René. *Arthur Adamov*. Paris : Stock, 1971. 193 p. Coll. Théâtre Ouvert.

La monographie de René Gaudy, publiée moins d'un an après la mort d'Arthur Adamov a pour vertu de retracer le cheminement du dramaturge, de son enfance caucasienne à son suicide, le 15 mars 1970, cheminement qui est à la fois celui de l'homme et de l'écrivain. Première étude consacrée à l'ensemble de son œuvre, elle permet une approche globale et synthétique des différents textes d'Arthur Adamov.

Etude tout d'abord chronologique, elle présente successivement l'enfance et l'adolescence de l'écrivain, puis son œuvre, de ses premiers poèmes jusqu'à *Ferdinand de Lesseps*, divisant celle-ci selon différentes périodes de l'écriture adamovienne et s'appuyant sur les témoignages des contemporains de l'auteur. Cette première présentation achevée, René Gaudy s'attache ensuite au parcours d'Arthur Adamov à travers les thèmes qui traversent son œuvre, offrant différentes clés pour entrer dans celle-ci. Son étude se fonde sur plusieurs témoignages et analyses éclairant l'œuvre et l'esthétique adamoviennes permettant d'envisager le travail de l'écrivain selon diverses approches et points de vue mettant en lumière plusieurs pistes d'étude des créations de l'artiste.

Ainsi l'ouvrage de René Gaudy, qui s'achève sur plusieurs textes ou fragments de textes méconnus d'Arthur Adamov ainsi que sur ses réponses au questionnaire Marcel Proust, permet-il une approche éclairée de l'ensemble de l'œuvre adamovienne. Les précieux témoignages des contemporains de l'écrivain offrent la possibilité d'entrer au cœur de sa création et de mieux saisir ses enjeux, ses thèmes, ainsi que la pensée d'Arthur Adamov, dans un ouvrage qui, datant de 1971, peut, par conséquent avoir lui-même valeur de témoignage d'une réception contemporaine de l'œuvre du dramaturge.

HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. Paris : José Corti, 1987. 296 p.

L'étude de Marie-Claude Hubert se propose de mettre en évidence la parenté de thèmes, l'écriture nouvelle que font naître les trois dramaturges qui, pour leurs pièces, font figure de pionniers dans ce « Nouveau Théâtre » qui naît au lendemain de la seconde



guerre mondiale : Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov. Elle s'attache, pour ce faire, à l'analyse de deux thèmes primordiaux dans ce théâtre : le langage, dont la fiabilité ne cesse d'être remise en question par ces trois dramaturges, « étrangers qui se sentent exilés par rapport au langage<sup>211</sup> », et le corps, « corps étranger et déconcertant, voué à une éternelle souffrance<sup>212</sup> » dont ils dotent leurs personnages. Ainsi tente-t-elle de « décrypter ce qui est inscrit sur ce corps, de déceler l'origine de cette représentation si angoissante d'un corps morcelé, jamais porté à la scène antérieurement<sup>213</sup>. » La démarche est, selon les termes de Marie-Claude Hubert, « comparable à celle de Bernard Dort dans son séminaire de Louvain sur Jean Genet<sup>214</sup> ».

Dans un premier temps, il s'agit d'effectuer un inventaire dramaturgique. En effet, chez les trois dramaturges pris séparément sont étudiés la nomination, et par là-même le langage, le corps, l'espace, l'action et la représentation, selon les thèmes et problématiques propres aux auteurs. Pour Arthur Adamov en particulier, puisque c'est sur ce dernier que porte notre étude, Marie-Claude Hubert se penche d'abord sur la nomination, puis sur le corps persécuté, puisque plusieurs de ses pièces, et notamment *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*, retenues pour notre étude, mettent en scène des personnages mutilés, la mutilation étant l'objet central de notre étude.. Sont ensuite analysés les changements de décor qui, dans nos deux pièces, sont qualifiés de « brusques », puis l'action et sa répétition, le héros et ses persécuteurs, schéma récurrent chez Arthur Adamov, notamment en ce qui concerne ces pièces. Enfin, c'est au rêve et aux niveaux de réalité que s'attache l'auteur de cette étude, puisque l'œuvre d'Arthur Adamov, que ce soit à ses débuts ou dans ses dernières pièces, est tout entière empreinte d'onirisme. Dans un second temps, il s'agit de confronter les résultats obtenus et d'en proposer une interprétation à travers le symbolique et l'imaginaire, interprétation permettant de mesurer la portée de la révolution dramaturgique qui s'est opérée dans les années 1950, de la mettre en relation avec les grands bouleversements idéologiques et artistiques qui ont modifié l'image de l'homme, et de définir le personnage dramatique en fonction des traits que sont l'éclosion d'un langage dramatique nouveau et la primauté donnée au corps.

Mettant en relation les trois principaux dramaturges de ce théâtre d'avant garde, cet ouvrage permet de contextualiser l'écriture adamovienne et d'en étudier les caractéristiques en regard des grands thèmes liés à l'époque. Les bouleversements que

<sup>211</sup> HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. Op. cit. P. 11.

<sup>212</sup> *Ibid.* P. 12.

<sup>213</sup> *Ibid.* P. 12.

<sup>214</sup> *Ibid.* P. 15.

Marie-Claude Hubert s'attache à décrire et à analyser sont primordiaux pour notre travail qui exploite le thème de la mutilation, caractéristique de ce théâtre autre.

JACQUART, Emmanuel. *Le Théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*. Edition revue et augmentée. Paris : Gallimard, 1998. 311 p. Coll. Tel.

L'essai d'Emmanuel Jacquart a pour ambition d'étudier et de caractériser le théâtre de dérision, non pas en tant que phénomène social, mais par l'analyse des techniques ou, selon le mot de Hjelmslev, avec le souci de saisir la « forme de contenu », à travers l'œuvre des trois dramaturges considérés comme les fondateurs de ce théâtre : Samuel Beckett, Eugène Ionesco (à l'exception de ses pièces les plus récentes) et Arthur Adamov (en ce qui concerne ses premières pièces). Après avoir, dans une première partie, présenté les trois dramaturges, recensé les positions prises par les critiques et défini le théâtre de dérision, notamment comme un théâtre « qui met en jeu la condition humaine dans son universalité et sa profondeur tragi-comique et révèle l'absurdité ontologique ou sociale installée au cœur de l'être et de l'existence<sup>215</sup> », un théâtre qui « recherche le transhistorique, l'archétype, l'intemporel, l'universel<sup>216</sup> », il évoque ensuite cette « tradition » du théâtre d'avant garde dans laquelle s'inscrivent Beckett, Ionesco et Adamov ainsi que leur refus par rapport au théâtre passé. C'est aux thèmes et aux attitudes adoptés par ce nouveau théâtre que s'attache la troisième partie de l'essai : souffrance et angoisse, absurdité de la condition humaine, ennui, dérision constituent autant de fils conducteurs pour les pièces des trois dramaturges. Vient ensuite l'étude des personnages pour chacun des trois auteurs pris séparément, puis celle de la composition, de la morphologie ainsi que des techniques du théâtre de dérision, de son style, de ses dialogues et de ses structures.

Ainsi cette étude, que l'on pourrait qualifier de thématique, permet-elle de définir, non seulement le théâtre de dérision, mais également la place qu'occupe chacun des trois dramaturges au sein de ce théâtre et particulièrement, pour notre étude, de situer Arthur Adamov par rapport à ses deux contemporains, auxquels, malgré son éloignement par la suite, son premier théâtre ne cesse d'être associé.

MELESE, Pierre. *Adamov*. Paris : Seghers, 1973. 192 p. Coll. Théâtre de tous les temps.

---

<sup>215</sup> JACQUART, Emmanuel. *Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*. Op. cit. P. 23.

<sup>216</sup> *Ibid.* P. 23.

En 1973, lorsque cette monographie est publiée, Arthur Adamov est mort depuis trois ans. Pierre Mélése part d'un constat : de la « troïka », composée de Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Arthur Adamov, qui, dans les années 1950, a donné naissance à ce que Martin Esslin a nommé « le Théâtre de l'Absurde », seuls les deux premiers ont conquis la célébrité, les pièces d'Arthur Adamov n'ayant pas rencontré le succès que connurent ses contemporains. Aussi, l'objectif de Pierre Mélése est-il d'offrir « une meilleure connaissance de ses pièces, si originales dans leur conception et leur réalisation<sup>217</sup>. » Cette connaissance, écrit-il, « ne peut qu'accroître sa réputation et contribuer à lui donner le rang qu'il mérite parmi les auteurs dramatiques de son temps<sup>218</sup> ».

A cette fin, l'ouvrage s'attache à nous présenter successivement la biographie du dramaturge, son œuvre théâtrale et son œuvre radiophonique. Dans un chapitre intitulé « Vingt ans de théâtre », c'est à son évolution dramatique, à travers ses influences, ses thèmes, du « théâtre de l'absurde » au théâtre politique, que s'intéresse Pierre Mélése, toujours avec l'idée de la subjectivité qui semble faire l'unité de l'œuvre de l'écrivain. Le point de vue d'Arthur Adamov lui-même nous est donné à travers des textes et entretiens de celui-ci, témoignant d'un souci d'objectivité, appuyé par les témoignages de Roger Blin, Bernard Dort et Georges Lerminier, qui nous donnent un aperçu du regard porté sur l'homme et son œuvre par ses contemporains, dévoilant les paradoxes qui caractérisent Arthur Adamov homme et écrivain. Le dossier de presse qui leur succède nous renseigne sur la réception de l'œuvre dramatique à l'époque où les pièces furent créées et représentées.

Ouvrage pouvant à nouveau être qualifié de témoignage, le travail de Pierre Mélése apporte sur l'œuvre d'Arthur Adamov un regard qui s'inscrit dans la lignée de celui porté par René Gaudy, remplissant son objectif premier, toujours néanmoins avec un souci d'objectivité, permettant un ancrage dans cette création théâtrale des années 1950-1960.

## **Mémoires et thèses :**

---

<sup>217</sup> MELESE, Pierre. *Adamov*. Op. cit. P. 5.

<sup>218</sup> *Ibid.* P. 5.

ABDELMOULA, Néjib. *La Dramaturgie subjective d'Arthur Adamov*. [microfiches]. Thèse de doctorat : Littérature française. Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2007. 500 p.

Selon les termes de son auteur, cette thèse de doctorat, se fondant sur la vie et l'oeuvre d'Arthur Adamov, est consacrée à l'étude de l'aspect subjectif de ses pièces autobiographiques. Si, dans son travail, Néjib Abdelmoula s'attarde particulièrement sur les sept ouvrages que sont *L'Aveu*, *La Parodie*, *Le Ping-Pong*, *Paolo Paoli*, *Le Printemps 71*, *Off limits* et *Si l'été revenait*, leur étude permet d'éclairer l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain qui est prise en compte dans sa totalité, les textes suscités mettant en lumière les caractéristiques majeures des différentes périodes de l'écriture d'Arthur Adamov. En effet, l'approche proposée par cette étude prétend effectuer un parallèle entre la vie et l'œuvre d'Arthur Adamov, conduisant à l'énonciation de trois périodes, la première étant celle de la subjectivité, la deuxième, celle de l'objectivité et la troisième rejoignant les deux précédentes, périodes dont les limites varient cependant d'un chercheur à l'autre et que Néjib Abdelmoula tente de définir en s'appuyant sur la totalité de l'œuvre adamovienne. Il pose alors la question de l'origine d'une telle évolution et se demande s'il ne serait pas possible de « réunir trois périodes citées sous le drapeau d'un Adamov à la fois homme et artiste, en relation avec lui-même, avec l'autre, avec le monde ».

Ce sont ces différentes relations qui composent les trois parties de la thèse. La première, intitulée « Le moi » est consacrée au côté subjectif de l'écriture adamovienne. Le premier chapitre, appuyé par l'étude de *L'Aveu*, met en évidence une subjectivité spontanée, quand le deuxième chapitre, à travers *La Parodie*, montre une subjectivité cadrée. Le troisième chapitre, à la lumière du *Ping-Pong*, pièce charnière, permet de voir une évolution dans l'esthétique et l'œuvre d'Arthur Adamov qui se tourne peu à peu vers l'autre. « L'Autre », précisément, est le titre de la deuxième partie, s'attachant aux rapports de l'écrivain avec le monde. Après un premier chapitre consacré aux figures de l'autre, c'est à travers l'étude de *Paolo Paoli* et du *Printemps 71* dans les deuxième et troisième chapitres que nous pouvons voir la direction prise par Arthur Adamov vers un engagement, vers un théâtre politique, tourné vers le monde, l'histoire de la société. A-t-il trouvé un équilibre ? C'est ce sur quoi s'interroge la troisième partie, intitulée « Une esthétique de la dualité », dévoilant, dans un premier chapitre, la dualité du monde adamovien pour démontrer la façon dont Adamov la porte au théâtre dans *Off limits* et *Si l'été revenait*, pièces auxquelles se consacrent les deux derniers chapitres. Néjib Abdelmoula conclut sur

la « scandaleuse unité », selon le terme de Bernard Dort, la continuité paradoxale du théâtre adamovien.

Ainsi, considérant l'art comme une forme supérieure de la conscience, lie-t-il la vie et l'oeuvre d'Arthur Adamov, faisant apparaître ce que l'objectivité comporte de subjectivité, la subjectivité d'objectivité et met en lumière cette continuité qui persiste malgré la séparation, dans l'œuvre adamovienne.

### **Colloques :**

COLLOQUE INTERNATIONAL ( 1981 ; Würzburg). *Lectures d'Adamov*. Edité par Robert Abirached, Ernstpeter Ruhe, Richard Schwaderer. Paris : Editions Place, 1983. 171 p.

Cet ouvrage réunit les actes du colloque *Lectures d'Adamov*, qui s'est tenu à l'Université de Würzburg du 19 au 21 juin 1981, onze ans après la mort de l'écrivain, à une époque où un important mouvement de curiosité se développe autour de son œuvre dans toute l'Europe. Ce colloque révèle que l'importance fondamentale de l'œuvre d'Arthur Adamov semble résider dans la tension dialectique entre les deux pôles de sa création et, selon la formule de Bernard Dort, dans sa « scandaleuse unité ». Les communications se consacrent à l'évolution de la pensée adamovienne, aux problèmes posés par la dramaturgie d'Arthur Adamov, dans ses phases successives, ainsi qu'aux nombreuses adaptations d'œuvres étrangères faites par Arthur Adamov pour la radio et la télévision.

- CORVIN, Michel. « Le décentrement de l'écriture théâtrale ».

A travers une approche formelle de l'œuvre d'Arthur Adamov, Michel Corvin s'interroge sur le « mode original d'écriture théâtrale<sup>219</sup> » qui caractérise l'œuvre du dramaturge, mode qu'il nomme « technique du décentrement<sup>220</sup> ». Ce décentrement prend, selon Michel Corvin, plusieurs formes qu'il s'attache à étudier dans sa communication. La première réside dans le fait que la démarche adamovienne consiste à inclure le signifié

---

<sup>219</sup> CORVIN, Michel. « Le décentrement de l'écriture théâtrale ». In COLLOQUE (1981 ; Würzburg). *Lectures d'Adamov*. Edité par Robert Abirached, Ernstpeter Ruhe, Richard Schwaderer. Paris : Editions Place, 1983. P. 11.

<sup>220</sup> *Ibid.*

théâtral dans le signifiant scénique même. Une autre forme de ce décentrement apparaît à travers le détournement du langage usuel et de ses procédures de communication, concernant non seulement le personnage, mais également le récepteur, décentrement qui produit « la désarticulation et la néantisation de la scène<sup>221</sup> ». C'est enfin le décentrement de la fable elle-même que démontre l'étude de Michel Corvin.

- DORT, Bernard. « Sur la singularité de la dramaturgie d'Adamov ».

Cette communication part du sentiment contradictoire éprouvé par Bernard Dort en travaillant sur *L'Invasion*, à savoir l'écriture théâtrale d'Arthur Adamov, d'une part « tend vers la simplicité, la transparence et le dénuement<sup>222</sup> » et d'autre part « met en œuvre des mécanismes compliqués et repose sur une composition presque retorse, faite de silences, de non-dit et de malentendus<sup>223</sup> ». C'est dans cette contradiction que réside, selon lui, la singularité de la dramaturgie adamovienne qu'il s'attache à étudier, expliquant le projet d'Arthur Adamov de faire un théâtre « littéral » ; son refus, à la fois du conflit comme moteur de l'action, de l'organisation stable des relations entre extérieur et intérieur et enfin un troisième refus qui touche à l'identité des personnages ; sa volonté de faire de la scène le lieu concret de l'action ; l'institution d'un ordre symbolique ; la lecture d'une quête subjective ; la dualité dévoilée par sa dramaturgie. Ainsi en vient-il à se demander s'il ne serait pas possible de qualifier la dramaturgie d'Arthur Adamov de « théâtre contre le théâtre<sup>224</sup> ».

COLLOQUE (2008 ; Aix-en-Provence). *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*. Colloque organisé par Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2009. 302 p.

Cet ouvrage se fait l'écho du colloque *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov* qui s'est tenu les 5 6 et 7 juin 2008 à l'Université d'Aix-Marseille I afin de célébrer le centenaire de la naissance de l'écrivain. Témoignant d'une volonté de faire redécouvrir son théâtre, trop oublié aujourd'hui, en attirant l'attention des metteurs en scène et des chercheurs, il interroge la modernité et l'onirisme de la dramaturgie adamovienne, le

<sup>221</sup> *Ibid.* P. 14.

<sup>222</sup> DORT, Bernard. « Sur la singularité d'Arthur Adamov ». In COLLOQUE (1981 ; Würzburg). *Lectures d'Adamov*. *Op. cit.* P. 28.

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> *Ibid.* P. 33.

rapport du dramaturge au politique, et enfin les liens qu'entretient son théâtre avec ses écrits autobiographiques.

Modernité de la dramaturgie :

- PENOT-LACASSAGNE, Olivier. « Adamov / Artaud, "à contresens et à contre-pied" ».

Cette communication remet en question l'influence, affirmée par de nombreux critiques, d'Antonin Artaud sur Arthur Adamov, affirmation devenue un lieu commun, influence, filiation dont Olivier Penot-Lacassagne reconsidère la validité, examinant les relations entretenues par les deux auteurs à travers quatre épisodes : la création de la revue *Discontinuité*, une correspondance inédite entre Arthur Adamov et Jean Ballard, directeur des *Cahiers du Sud*, le lancement de la revue *L'Heure nouvelle*, et enfin le rôle joué par Arthur Adamov lors du retour d'Antonin Artaud à Paris en mai 1946.

- HUBERT, Marie-Claude. « Une dramaturgie d'Europe du Nord ».

Selon Marie-Claude Hubert, les innovations qu'Arthur Adamov introduit au sein de la dramaturgie française résultent d'une forte influence des auteurs d'Europe du Nord, influence de trois auteurs en particulier auxquels sont liées les trois périodes de son écriture, à savoir Strindberg dès *La Parodie*, Brecht à partir du *Ping-Pong* et Tchekhov pour ses trois dernières pièces. Ce sont les procédés dramaturgiques qu'il leur emprunte, procédés étrangers au théâtre français, que Marie-Claude Hubert met en évidence dans sa communication, à travers la transformation du système de répliques, entraînant une discontinuité du langage dramatique et le découpage de l'action en tableaux, qui lui permet de dilater l'espace temps de manière onirique.

- HOFFERT, Yannick. « L'esthétique de la rupture dans le théâtre d'Adamov ».

Considérant l'œuvre d'Arthur Adamov sous un angle différent de celui accoutumé de la tripartition de son écriture, Yannick Hoffert propose de révéler une unité,

« scandaleuse unité<sup>225</sup> », selon les termes de Bernard Dort, que constitue, selon lui, la présence récurrente de phénomènes de rupture. Aussi explore-t-il le théâtre d'Arthur Adamov comme le lieu d'une esthétique de la rupture, « un théâtre qui privilégie l'interruption, la cessation brusque, qui suscite des différences tranchées entre des éléments successifs<sup>226</sup> », à travers ses formes caractéristiques dans son premier théâtre puis dans son œuvre issue de la rupture de 1954-1955.

- BARUT, Benoît. « Principes de la didascalie adamovienne : autorité, crise du langage, névrose ».

C'est à l'étude des didascalies, nombreuses chez Arthur Adamov, de même que chez les autres auteurs du Nouveau Théâtre, que s'attache Benoît Barut dans sa communication. La didascalie adamovienne révèle selon lui une affirmation de l'autorité du dramaturge, mais également une remise en question du langage, une conscience de son inadéquation. Crise du langage mais aussi crise du moi, le discours didascalique adamovien apparaît enfin comme révélateur de névroses profondes et notamment d'une hantise de la dépossession.

- LE CORRE, Elisabeth. « La ville dans les premières pièces d'Adamov : *La Parodie, Les Fêtes de l'indépendance et Tous contre Tous* ».

Cette communication d'Elisabeth Le Corre porte sur la ville, décor privilégié des premières pièces d'Arthur Adamov, et sa représentation. Selon elle, cette présence récurrente s'explique non seulement par l'expérience personnelle d'Arthur Adamov, mais aussi, plus symboliquement, par le fait qu'elle lui permet d'exprimer la difficulté de l'homme à trouver sa place dans un monde dont il ne connaît pas les codes. Ainsi étudie-t-elle la mise en scène de la ville à travers le décor visuel et sonore, relevant de procédés propres au théâtre d'avant-garde, mais également à travers les rapports ambigus qu'entretiennent avec elle les personnages, faisant d'elle un espace ambivalent, puis un lieu symbolique révélant la faiblesse, l'impuissance de l'individu face à un pouvoir omniprésent, oppressant et omnipotent.

---

<sup>225</sup> DORT, Bernard. « Adamov en équilibre ». In *Théâtres. Op. cit.* P. 116.

<sup>226</sup> HOFFERT, Yannick. « L'esthétique de la rupture dans le théâtre d'Adamov ». In *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov. Op. cit.* P. 41.



### Le rapport au politique :

- MARIE, Alexandra, « Un théâtre à l'heure du crime »

Dans sa communication, Alexandra Marié évoque la persécution ainsi que la vision virulente et sans concession qu'imposent les premières pièces dramatiques d'Arthur Adamov, en particulier *La Parodie*, *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*. Une première perspective ontologique de la persécution lui permet d'explorer une métaphysique de la terreur et de l'impuissance humaine. Quant à la perspective historique, elle lui permet de mettre au jour une dramaturgie nourrie de l'expérience concentrationnaire, du traumatisme d'un homme et d'une société, un théâtre à « l'heure du crime ».

- ASSO, Annick. « Arthur Adamov et la dénonciation des politiques raciales ».

Annick Asso, partant du constat que l'expérience de la xénophobie est fondatrice dans l'oeuvre d'Arthur Adamov, examine le traitement que fait le dramaturge du racisme à travers deux pièces, *Tous contre tous* et *La Politique des restes*, révélatrices, selon elle, de l'ensemble d'une œuvre témoignant « de la lucidité d'Adamov face aux dysfonctionnements internes des sociétés occidentales qui, loin d'éliminer la discrimination, génèrent continuellement de nouvelles formes d'exclusion<sup>227</sup>. »

### Théâtre et autobiographie :

- COSTE, Martine-Agathe. « Mal curable et mal incurable ».

C'est aux différents aspects du mal qui hante l'homme et l'œuvre adamovienne que s'attache Martine-Agathe Coste. C'est ce mal qui, selon Arthur Adamov, se trouve à l'origine, mal qui, à travers son œuvre, prend plusieurs formes, plusieurs sens, mal individuel, mal ontologique, mal intellectuel, mal de solitude, mal historique, cinq faces qu'étudie Martine-Agathe Coste.

---

<sup>227</sup> ASSO, Annick. « Arthur Adamov et la dénonciation des politiques raciales ». In *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*. Op. cit. P. 187.

- HUBERT, Bernard. « Adamov et le masochisme ».

Bernard Hubert nous propose une approche psychanalytique de la vie et de l'œuvre d'Arthur Adamov à travers le masochisme qui le domine. En premier lieu, il nous donne une explication du masochisme tel qu'il est défini par Freud, pour analyser ensuite certains aspects de la vie d'Arthur Adamov. Ainsi tente-t-il de voir comment le rapport singulier que l'écrivain entretient avec l'objet détermine son comportement et révèle ses évolutions future, puis de quelle manière sa position masochiste voisine avec une position mélancolique jusqu'à aboutir à son suicide.

- BERTRAND, Michel. « Dramaturgie de la confession : de *L'Aveu* à *L'Homme et l'enfant* et *Ils* ».

Dans cette dernière communication, Michel Bertrand s'interroge sur la pertinence d'une approche dramaturgique des textes non dramatiques d'Arthur Adamov, établissant, de ce fait, un lien entre son œuvre théâtrale et son œuvre autobiographique. Ainsi analyse-t-il l'introspection littéraire à laquelle se livre l'écrivain comme la tentative d'un homme qui ne parvient jamais à saisir son « je » et met au jour une écriture autobiographique scénarisée, dont ses pièces, qui reposent sur des éléments de sa vie, sont le reflet.

# Table des matières

Remerciements.....	2
Sommaire.....	3
Introduction.....	4
<b>PARTIE I</b>	
-	
<b>L'AUTRE, FIGURE MUTILATRICE.....</b>	<b>9</b>
A – PERSÉCUTION ET MUTILATION : CADRE DE L'ACTION DRAMATIQUE.....	9
1°- Les titres : la domination et le conflit.....	9
2°- La persécution d'une société en crise.....	12
3°- La mise en scène de la mutilation corporelle.....	16
B - UN PERPÉTUEL RAPPORT DE BOURREAU À VICTIME.....	20
1°- « Ils », la domination totalitaire.....	20
2°- La mutilation familiale.....	24
3°- L'amour ou l'espoir avorté.....	27
C - DU JE MUTILÉ AU JE MUTILANT .....	31
1°- La mutilation de l'esprit.....	32
2°- L'automutilation.....	35
<b>PARTIE 2</b>	
-	
<b>L'ALTÉRATION PAR LA MUTILATION, LA MUTILATION PAR L'ALTÉRATION.....</b>	<b>39</b>
A - LA MUTILATION, CARACTÉRISTIQUE DE L'AUTRE ?.....	39
1°- Le corps mutilé comme corps étranger.....	39
2°- La mutilation comme moyen de devenir autre.....	43
3°- L'autre, miroir de soi-même : la mutilation, miroir de soi-même.....	45
B - L'ALIÉNATION DES PERSONNAGES.....	49
1°- La séparation.....	50
2°- Des personnages étrangers à eux-mêmes.....	54
3°- La dépossession.....	57
C - MUTILATION DU DISCOURS ET INCOMMUNICABILITÉ.....	61
1°- « Personne n'entend personne ».....	61
2°- Une automutilation du discours.....	66
<b>PARTIE 3</b>	
-	
<b>LA MUTILATION OU LE CHEMINEMENT VERS UNE CRÉATION AUTRE.....</b>	<b>71</b>
A - MONDE MUTILÉ, LANGAGE MUTILÉ.....	71
1°- L'inadéquation du langage au monde.....	71
2°- L'innommable.....	74
3°- La vanité du langage.....	78
B - TROUVER UN AUTRE LANGAGE... POUR UN AUTRE THÉÂTRE.....	82
1°- L'écriture, remède à la séparation ?.....	82
2°- Le choix du théâtre, art de la communication.....	85
3°- Communiquer autrement.....	88
C - MUTILATION ET CRÉATION.....	92
1°- Mutiler pour mieux dévoiler.....	92
2°- L'unité dans la séparation.....	96
Conclusion.....	101
Bibliographie.....	104

Commentaires bibliographiques.....	111
Table des matières.....	134

## RÉSUMÉ

Ce mémoire part du constat d'une séparation, d'une mutilation originelle ressentie par Arthur Adamov et exprimée dès les premiers mots de sa première œuvre autobiographique, *L'Aveu*. L'homme adamovien est l'homme de la séparation, séparation entre lui et le monde dans lequel il évolue, séparation entre lui et les autres aux yeux desquels il est lui-même toujours autre, mais séparation également entre lui et lui. Séparé de lui-même, il se voit alors privé de son intégrité, et par conséquent, mutilé, et par là, devient autre à ses propres yeux. La mutilation, en ce qu'elle est séparation, serait donc étroitement liée à l'altérité. Nous nous proposons donc d'analyser la manifestation et la mise en scène de ce lien à travers ce que la critique considère comme le premier théâtre d'Adamov, allant de sa première pièce, *La Parodie*, écrite en 1948, aux *Retrouvailles*, datant de 1954. Il s'agit plus particulièrement d'étudier deux pièces, *La grande et la petite manœuvre*, représentée pour la première fois en 1950, et *Tous contre tous*, créée en 1953. Dans l'une comme dans l'autre la mutilation occupe une place de premier plan. Dans la première, elle est la caractéristique essentielle du personnage principal qui n'a d'autre nom que « Le Mutilé » et qui, au fil des différents tableaux, perd ses membres les uns après les autres, comme si la mutilation constituait l'action en elle-même. En ce qui concerne l'action dramatique de *Tous contre tous*, si elle n'est pas à proprement parler constituée par la mutilation, il n'en reste pas moins qu'elle semble lui être subordonnée puisque la tare physique qu'est la boiterie devient un élément central dans son déroulement. Il convient de nous interroger sur la manière dont Adamov, dans ses deux pièces, exploite les rapports entre mutilation et altérité, la mise en scène de la mutilation devenant elle-même symbole d'altérité, représentation de l'autre. Mais demandons-nous si ce n'est pas précisément à travers cette constante volonté mutilatrice que se révèle paradoxalement l'unité de l'œuvre, de l'homme, de l'écrivain de la séparation. Notre démarche consiste dans un premier temps à faire apparaître l'autre comme figure mutilatrice, pour nous intéresser, dans une deuxième partie au problème de l'altération : altération par la mutilation, mutilation par l'altération, c'est ce cercle vicieux, que nous nous proposons d'étudier. En dernière analyse, il s'agit de montrer comment de la mutilation, le dramaturge parvient à la création, création précisément fondée sur la mutilation, mettant en scène la mutilation, mutilation rendue autre pour une création toujours autre et pourtant une dans l'altérité.

**MOTS CLÉS :** Arthur Adamov, *La grande et la petite manœuvre*, *Tous contre tous*, mutilation et altérité, altération, autre, corps mutilé, langage, persécution, Théâtre de l'Absurde.

Arthur Adamov, *La grande et la petite manœuvre*, *Tous contre tous*, mutilation and otherness, alteration, other/different, body, language, persecution, Theatre of the Absurd.