



HAL
open science

L'éclat de rire ou le suicide? Comique, humour, ironie dans le théâtre d'Arthur Adamov à travers La Politique des restes, Sainte Europe et M. le Modéré

Fanny Lefebvre

► **To cite this version:**

Fanny Lefebvre. L'éclat de rire ou le suicide? Comique, humour, ironie dans le théâtre d'Arthur Adamov à travers La Politique des restes, Sainte Europe et M. le Modéré . Littératures. 2012. dumas-01136102

HAL Id: dumas-01136102

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01136102v1>

Submitted on 26 Mar 2015

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

L'éclat de rire ou le suicide ?

Comique, humour, ironie dans le théâtre d'Arthur Adamov à travers
La Politique des restes, Sainte Europe et M. le Modéré

Mémoire de Master 2 « 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. Michel BRAUD

Année universitaire 2011-2012

Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur Michel Braud d'avoir accepté d'encadrer ce travail, me laissant une grande liberté, allée à de judicieux conseils.

J'adresse également mes remerciements à Monsieur Sylvain Dreyer, pour ses précieux conseils, ses encouragements et sa disponibilité tout au long des deux années de recherches que j'ai consacrées à Arthur Adamov.

Enfin, je remercie Monsieur Didier Machu d'avoir accepté de participer au jury de la soutenance de ce mémoire.

Avertissement

En ce qui concerne les citations se référant aux œuvres d'Adamov, les pages auxquelles elles renvoient seront indiquées entre parenthèses à la suite desdites citations.

Les abréviations utilisées pour les œuvres citées sont les suivantes :

- Pour les introductions aux différents volumes de son théâtre :
 - *Th. I : Théâtre I*
 - *Th. II : Théâtre II*
 - *Th. III : Théâtre III*
 - *Th. IV : Théâtre IV*
- Pour les œuvres elles-mêmes :
 - *P. : La Parodie*
 - *G.P.M : La grande et la petite manœuvre*
 - *P.R. : La Politique des restes*
 - *S.E. : Sainte Europe*
 - *M.M. : M. le Modéré*
 - *J.I. : Je... Ils...*
 - *H.E. : L'Homme et l'enfant*
 - *I.M. : Ici et maintenant*

Les références exactes figurent dans la bibliographie.

Sommaire

PARTIE I

-

LE COMIQUE DES PIÈCES ADAMOVIENNES.....	17
A – « DU MÉCANIQUE PLAQUÉ SUR DU VIVANT » : LA RAIDEUR VERSUS LA SOUPLESSE.....	17
1°- La raideur mécanique des personnages : inadaptation.....	18
2°- Des discours mécaniques.....	23
3°- Des gestes mécaniques.....	29
B – UNE MASCARADE SOCIO-POLITIQUE.....	33
1°- La transposition.....	33
2°- Le travestissement.....	38
3°- Des « jeux de rôles » : « la forme voulant primer le fond ».....	42
C – LES « CONTRADICTIONS CRIARDES ».....	47
1°- Les failles de la mécanique.....	47
2°- Un reflet dégradé de l'histoire.....	50
3°- Mundus inversus.....	55

PARTIE 2

-

« CERNÉ PAR LE MALHEUR, IL FALLAIT QUE J'ÉCLATE DE RIRE OU ME SUICIDE ».....	62
A – RIRE D'UNE SITUATION DRAMATIQUE.....	62
1°- L'ironie d'Adamov : derrière les beaux discours, la réalité sordide.....	63
2°- Mundus peruersus.....	68
3°- L'humour d'Adamov : justifier l'injustifiable.....	72
B – LE TRAGI-COMIQUE ADAMOVIEEN.....	78
1°- « Une pièce qui ne serait pas tragi-comique me paraîtrait déplacée voire dangereuse » : nécessité du comique.....	78
2°- Des personnages tragi-comiques.....	82
3°- Adamov, personnage de ses pièces.....	87
C – LE RIRE ET LE DÉSESPOIR.....	93
1°- La politesse du désespoir ?.....	93
2°- « Rire jusqu'au hoquet ».....	97
3°- Humour libérateur.....	102

PARTIE 3

-

LE RIRE ET LE SPECTATEUR.....	107
A - COMPLICITÉ.....	107
1°- Nécessité d'une connivence.....	107
2°- Du naïf au complice.....	111
3°- La parole de l'auteur.....	116
B – CASTIGAT RIDENDO MORES ?.....	123
1°- Echo d'une société : risques.....	123
2°- Nécessité de distancier.....	128
3°- Jugement critique du spectateur.....	131
C – DEMI-ÉCHEC, DEMI-SUCCÈS.....	137
1°- Les limites de la connivence.....	137
2°- Entre engagement et enfermement : quelle postérité possible ?.....	142
3°- « "Transposer" toujours et donc rire toujours ».....	148

Introduction

« Auteur dramatique majeur qui a participé dans les années cinquante de la révolution dramaturgique qui s'est opérée sur la scène française aux côtés de Samuel Beckett et d'Eugène Ionesco, Adamov est hélas trop oublié aujourd'hui¹. » Tels sont les mots par lesquels Marie-Claude Hubert, en introduction au colloque *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*, présente le dramaturge dont l'évocation s'accompagne souvent du constat de l'oubli dans lequel semble tomber son œuvre. Aussi ce colloque, organisé par Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand 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, était-il mû par une volonté de le faire redécouvrir. Roger Planchon y avait d'ailleurs donné, avec quatre de ses comédiens, une lecture du *Professeur Taranne*, qu'il avait créée en 1953. Un regain d'intérêt pouvait donc être espéré. 2008 fut en effet une année fertile pour le dramaturge, avec l'organisation, par Gabriel Garran, d'un second colloque, *Rendez-vous Arthur Adamov*, tenu les 18 et 19 octobre à la Cité Européenne des Récollets, à Paris, ainsi que la mise en scène, par Gabriel Garran également, des *Retrouvailles*, pièce qu'Adamov avait écrite en 1954.

S'agit-il véritablement d'un renouveau ou la redécouverte s'arrête-t-elle à un hommage *post mortem* enterrant définitivement le dramaturge et son œuvre ? Au cours des années 2000, plusieurs études ont été publiées, venant rompre le relatif silence qui s'était installé depuis la fin des années 1980 au sujet de la dramaturgie adamovienne. Citons notamment la thèse de Néjib Abdelmoula soutenue en 2005, *La Dramaturgie subjective d'Arthur Adamov*², celle de Hung-Chou Chu, *Une étude psychopolitique du théâtre d'Arthur Adamov ou la peur de l'homme moderne*³, soutenue en 2004, ou encore *De l'homme soumis à l'œuvre révoltée : esthétique du paradoxe dans l'œuvre théâtrale d'Arthur Adamov, de Fernando Arrabal et de Roland Dubillard*⁴, soutenue en 2009 par

¹ Marie-Claude Hubert, « 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. 7.

² Néjib Abdelmoula, *La Dramaturgie subjective d'Arthur Adamov*, [microfiches], thèse de doctorat, littérature française, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2007, 500 p.

³ Hung-Chou Chu, *Une étude psychopolitique du théâtre d'Arthur Adamov ou la peur de l'homme moderne*, thèse de doctorat, littérature française du XX^{ème} siècle, [s.l.], [s.n.], 2004, 552 p.

⁴ Nolwenn Le Diuzet, *De l'homme soumis à l'œuvre révoltée : esthétique du paradoxe dans l'œuvre théâtrale d'Arthur Adamov, de Fernando Arrabal et de Roland Dubillard*, thèse de doctorat, arts du spectacle, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 2010, 388 p.

Nolwenn Le Diuzet. Il est cependant remarquable que certaines, comme celle de Nolwenn Le Diuzet, ne portent pas sur Adamov seul, comme si le travail de ce dernier était insuffisant pour y consacrer une étude. En outre, parmi les ouvrages critiques qui ont été publiés, le nom d'Arthur Adamov est souvent associé à ceux de Samuel Beckett et d'Eugène Ionesco. Mais alors que la renommée des deux premiers n'a cessé de s'accroître, celle d'Adamov, au contraire, a décliné. Si quelques chercheurs et particulièrement Marie-Claude Hubert s'y intéressent, la scène, en revanche, ne lui fait pas honneur. Si nous regardons les programmes du festival off d'Avignon de ces dernières années, nous constatons que parmi les quelque mille trois cents spectacles proposés, le nom d'Adamov n'y figure pas. Serait-ce la preuve d'un certain scepticisme face à ses pièces ? Elles furent pourtant, du vivant de l'auteur, mises en scène par Roger Blin, Jean Vilar, Jean-Marie Serreau, Roger Planchon, Jacques Mauclair, noms aujourd'hui fameux, peut-être plus que celui de l'écrivain...

Sa vie nous est racontée dans *L'Homme et l'enfant*, autobiographie publiée en 1968 dans laquelle il revient également sur son œuvre. Il naît en 1908 à Kislovotsk, une ville du Caucase, mais passe les premières années de sa vie à Bakou. En 1914, il émigre en Allemagne avec sa famille. Surpris par la guerre, ils partent pour la Suisse et vivent à Genève jusqu'en 1922. Victime de xénophobie, Adamov gardera de cette ville une image chargée de haine. Mais de ces années date aussi son « premier grand souvenir de théâtre » (*H.E.*, p. 24) : une représentation de *Macbeth* par les Pitoëff, amis de ses parents. De 1922 à 1924, les Adamov vivent à nouveau en Allemagne, à Wiesbaden. Le futur dramaturge, inscrit au lycée français de Mayence, y rencontre « Victor A. » (*H.E.*, p. 25), l'ami qui occupera, dans sa vie et son œuvre, une place majeure. C'est lui qui, après que les familles ont émigré à Paris en 1924, le persuade que « le meilleur moyen de connaître des filles est de faire du théâtre » (*H.E.*, p. 31). Il écrit alors sa première pièce, *Mains Blanches*, entièrement composée de didascalies. Mais la reconnaissance en tant que dramaturge est encore loin. Il commence par se rapprocher des surréalistes, mais est rapidement expulsé de leur groupe par Breton après avoir déclaré son admiration pour Tzara. Il fait la connaissance d'Artaud et s'intéresse au « théâtre de la cruauté ». Sa vie privée est marquée par la rencontre d'Irène, premier véritable amour, avec qui s'exacerbent ses penchants masochistes. De 1938 à 1945, il rédige *L'Aveu*, essai où il exprime les tourments et les névroses qui le rongent, publié en 1946 après la Seconde Guerre Mondiale au cours de

laquelle l'auteur fut interné au camp de concentration d'Argelès. L'année 1947 est à deux titres notable : pour l'écriture de *La Parodie* d'une part, et d'autre part pour sa rencontre avec « Jacquie T. » (*H.E.*, p. 88), surnommée « Le Bison », qui deviendra son épouse, Jacqueline Adamov. Une des années les plus importantes est sans doute 1950. Adamov est « joué enfin ! » (*H.E.*, p. 99). Le 11 novembre, sa pièce *La grande et la petite manœuvre* est représentée pour la première fois au Théâtre des Noctambules dans une mise en scène de Jean Vilar. Le 14, c'est à *L'Invasion*, mise en scène par Jean-Marie Serreau, de voir le jour au Studio des Champs Elysées. Ainsi débute sa carrière de dramaturge au sein de laquelle les critiques ont coutume de distinguer trois périodes.

La première commence en 1947 avec *La Parodie* et dure jusqu'aux *Retrouvailles*, datant de 1954. Elle correspond à un théâtre qualifié de « métaphysique ». Adamov est érigé en représentant du « théâtre de l'absurde » ou « théâtre de dérision », aux côtés de Beckett et de Ionesco⁵. Il revendique, quant à lui, l'influence de Strindberg. « C'est Strindberg, ou plus exactement *Le Songe* qui m'a incité à écrire pour le théâtre⁶ », se souvient-il. *Le Ping-Pong*, qu'il écrit en 1954 constitue un tournant dans son œuvre dramatique⁷. S'ensuivent *Paolo Paoli*, en 1956, et *Le Printemps 71*, en 1960, pièces à travers lesquelles il donne véritablement à son théâtre une nouvelle orientation. Au cours de ces années, il se rapproche du Parti Communiste et cherche à refléter son engagement dans son écriture. Il est alors influencé par Brecht, qu'il décrit comme étant « le plus grand écrivain de théâtre du siècle » (*H.E.*, p. 136). Enfin, une troisième période témoigne de la volonté de l'auteur 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 enfin⁸. » Il dit alors se rapprocher de Tchekhov. Au sujet de cette dernière partie de l'œuvre du dramaturge, les critiques divergent. Certains,

⁵ « 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 pouvais plus facilement remporter la victoire. » (*H.E.*, p. 117)

⁶ Arthur Adamov, *Strindberg*, Paris, L'Arche, coll. « Les grands dramaturges », 1955, p. 8.

⁷ « 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. Je voyais déjà dans « l'avant-garde » une échappatoire facile, une diversion aux problèmes réels, le mot « théâtre absurde » déjà m'irritait. La vie n'était pas absurde, difficile, très difficile seulement. Rien qui ne demandât des efforts immenses, disproportionnés. » (*H.E.*, p. 117)

⁸ Arthur Adamov, entretien avec A. Delcamps, in *Cahiers Théâtre Louvain*, n°9, septembre 1969, cité dans Marie-Claude Hubert, « 1908-2008. Si loin... Si proche... », art. cit., p. 12.

comme Marie-Claude Hubert, n'y englobent que ses trois dernières pièces : *M. le Modéré*, datant de 1968, *Off Limits*, pièce de 1969 et la dernière, écrite en 1970, *Si l'été revenait*. D'autres, comme Roger Yedid dans sa thèse *L'Evolution du théâtre d'Arthur Adamov*⁹, la font commencer dès 1962 avec *La Politique des restes*. Adamov, explique le chercheur, « s'affirme ainsi partisan d'un théâtre orienté et ouvert dans lequel la recherche formelle n'obtiendra sa valeur que située dans le réel, dans un contexte précis : théâtre total qui cherchera à saisir la complexité de la vie privée dans le contexte de la vie collective¹⁰ ». Complexité de sa vie privée, maux intérieurs, névroses, angoisses, masochisme auxquels s'ajoutent l'alcoolisme et la maladie, auront raison de lui et mettront un terme à son œuvre. Il se donne la mort le 15 mars 1970.

Quelles raisons invoquer pour expliquer le succès limité d'une œuvre qui semble pourtant n'avoir cessé d'évoluer ? Pourquoi ses pièces ne suscitent-elles plus l'engouement depuis les années 1980 ? Pourquoi Adamov reste-t-il dans l'ombre quand les travaux abondent sur Beckett et Ionesco, sur Sartre et Camus, quand leurs pièces ne cessent d'être jouées et de remplir les théâtres ? Est-ce là l'effet d'une mode à laquelle il n'appartiendrait plus ? A-t-on épuisé la dramaturgie adamovienne et ce qui pouvait être dit à son sujet ? La majorité des études qui lui sont consacrées insistent sur les aspects sombres de son œuvre et se concentrent plus particulièrement sur sa première période d'écriture. Cette orientation semble se justifier par la gravité des thèmes abordés par le dramaturge. Souffrance, solitude, névrose, persécution, oppression, déchéance, critique de la société capitaliste, imposture des dirigeants traversent en effet ses pièces. Un constat s'impose pourtant, qui peut sembler paradoxal : contre toute attente, nous rions face aux pièces adamoviennes. Les critiques y sont sensibles. Le théâtre vers lequel il s'orientait au début des années 1950 a pu en effet être nommé « théâtre de dérision ». Une pièce aussi sombre et aussi désespérée que *La grande et la petite manœuvre* a été qualifiée par Jacques Lemarchand d'« horriblement drôle¹¹ », relevant d'un « humour sombre mais souvent délicieux¹² », expressions oxymoriques. Jacques Mauclair, quant à lui, déclarait à la télévision que « le théâtre d'Adamov, lorsqu'il voulait faire une critique de la société, essayait de le faire d'une

⁹ Roger Yedid, *L'Evolution du théâtre d'Arthur Adamov*, thèse de doctorat, littérature française, Londres, University Microfilms International, 1981, 429 p.

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹¹ Jacques Lemarchand, *Le Figaro littéraire*, 18 novembre 1950, cité dans Marie-Claude Hubert, *Le nouveau théâtre : 1950-1968*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 312.

¹² *Ibid.*, p. 312.

façon assez humoristique¹³ ». Enfin, Adamov lui-même, en introduction au volume *Théâtre III*, affirme : « Je crois très sincèrement qu'une pièce pensée, écrite ici dans "notre" *Western World*, et qui ne serait pas comique, serait une pièce, pour le moins médiocre. Les contradictions criardes appellent le rire, et même le rire jusqu'au hoquet. » (*Th. III*, p. 8) Dans un entretien avec Georges Charbonnier, il va même plus loin, déclarant : « Je ne crois pas qu'une pièce, chez nous, puisse être une grande pièce si elle n'a pas un élément comique¹⁴. » Des études comme la monographie d'Emmanuel Jacquart *Le Théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*¹⁵, le mémoire de Jean-Paul Sebban *L'Humour dans l'anti-théâtre français : Ionesco, Beckett, Adamov*¹⁶ et l'article de Hung-Chou Chu « La Modernité du comique selon Arthur Adamov¹⁷ » témoignent d'un certain intérêt pour cet aspect de l'écriture adamovienne. Mais force est de constater que c'est à nouveau le premier théâtre d'Adamov qui est abordé sous les noms de « théâtre de dérision », « anti-théâtre » ou « théâtre de l'absurde ».

La diversité des termes employés révèle les difficultés de sens qui se posent lorsqu'il s'agit de traiter de ce qui se rapporte au rire. Qu'entendons-nous par humour ? Qu'entendons-nous par comique ? Quels sont les facteurs qui entrent en jeu, les concepts adjacents ? Une tentative de définition s'impose. Dans l'introduction de son mémoire, Jean-Paul Sebban justifie en ces termes son choix de l'emploi, pour son titre, du mot « humour » :

Cette étude aurait pu avoir pour titre : *Le Comique dans le théâtre d'Adamov, de Beckett et d'Ionesco*, mais le terme « comique » convient mal pour désigner le rire, ou plutôt le sourire, que peuvent susciter des pièces comme *La Parodie* d'Adamov, *Fin de Partie* de Beckett ou *Le Roi se meurt* d'Ionesco ; la gravité des thèmes traités ne peut s'oublier, l'amusement naît seulement de la façon dont ces thèmes sont présentés¹⁸ [...]

La distinction qu'il propose ne nous satisfait pas pleinement. Il semble, dans ses propos, que l'utilisation de l'un ou de l'autre terme serve à qualifier un certain type de rire,

¹³ Jacques Mauclair, *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>

¹⁴ Arthur Adamov, Georges Charbonnier, *Arthur Adamov : Théâtre radiophonique et entretiens avec Georges Charbonnier*, [multimédia multisupport], Marseille, Dimanche, 1997, entretien n°3.

¹⁵ Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998, 311 p.

¹⁶ Jean-Paul Sebban, *L'Humour dans l'anti-théâtre français : Ionesco, Beckett, Adamov*, mémoire de maîtrise, littérature française, Aix-en-Provence, IEP Aix-Marseille 3, 1989, 171 p.

¹⁷ Hung-Chou Chu, « La modernité du comique selon Adamov », [en ligne], [s.l.], [s.n.], [consulté le 10/05/2012], disponible sur Internet, http://ir.cmu.edu.tw/ir/bitstream/310903500/42664/1/AA-G000_20111002152023.pdf

¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

voire s'assimile à ce type de rire. Pour nous, la première distinction à établir est la suivante : le rire est l'effet, l'humour et le comique en sont des causes. Mais ces causes sont différentes bien que le langage courant ait tendance à les confondre. C'est ce que remarquent Bernard Gendrel et Patrick Moran qui, dans leur atelier de théorie littéraire consacré à l'humour, s'attachent à mettre en garde contre plusieurs écueils en examinant dérives et *doxa* du discours sur l'humour. Une de ces dérives concerne selon eux « un affaiblissement de sens tendant à l'assimiler au concept plus général de "comique" » qu'aurait subi le terme d'humour depuis son introduction en français, « si bien qu'on qualifie souvent d'humoristique n'importe quelle chose qui fait rire¹⁹ ». Ainsi expliquent-ils :

L'évolution du mot « humour » est en ce sens comparable à celle du mot « tragédie » : on désigne aujourd'hui du nom de « tragédie », dans le langage courant, tout événement triste et irréversible, mort d'un proche, catastrophe naturelle, désastre humanitaire. Cela n'empêche pas les critiques littéraires de savoir de quoi ils parlent lorsqu'ils étudient le genre de la « tragédie » : l'affaiblissement du sens courant ne neutralise pas le sens restreint. Il en va de même pour l'humour : ce n'est pas parce que le terme a vu son sens se diluer jusqu'à englober toute la sphère du rire dans l'usage courant que la catégorie critique « humour » n'existe plus, différente du comique en général.²⁰

Prenons du terme « humour » la définition la plus simple, celle que propose le dictionnaire : « forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites, parfois absurdes, avec une attitude de détachement, et souvent de formalisme²¹. » Ce point de départ est développé par Jean Emelina dans son ouvrage *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, au sein d'un chapitre où il traite de « l'irritant problème de l'humour²² » :

L'humour est, fondamentalement, un *mode de pensée* et un *état d'esprit* qui investissent un mode de discours ou de comportement d'allure banale et « normale ». Celui-ci n'a pas, n'entend pas avoir, au niveau du signifiant, des marques linguistiques ou extra-linguistiques d'écart évidentes. Ce n'est ni la raillerie, ni le sarcasme, ni la gesticulation clownesque, ni la grimace, ni la charge caricaturale, ni l'excès burlesque, ni le délire verbal, ni le jeu de mots brillant et spectaculaire, mais un *mode d'expression tenu*, une sorte d'« understatement » humain et esthétique qui l'apparente au sang-froid et à la litote. On peut, en ce sens, le rattacher à l'ironie puisqu'il est affaire d'énonciation et non d'énoncé²³.

¹⁹ Bernard Gendrel, Patrick Moran, « L'Humour : tentative de définition », in Renet Audet, Béranger Boulay, Vincent Debaene [et al.], *Fabula : la recherche en littérature*, [en ligne], Montréal, Agence universitaire de la Francophonie, 1999, [consulté le 02/05/2012], disponible sur Internet, <http://www.fabula.org/atelier.php?Humour>.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, p. 946.

²² Jean Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996, p. 125.

²³ *Ibid.*, p. 127.

La dernière phrase nécessite une précision. L'humour et l'ironie sont tous deux des modes d'expression, se situant au niveau de l'énonciation. Ils sont, l'un et l'autre, acte de langage et non pas le résultat de cet acte. En outre, ils supposent, pour pouvoir se réaliser, pour qu'il y ait un résultat, un autre actant que l'humoriste ou l'ironiste, un interlocuteur²⁴. Cette énonciation néanmoins, ne se présente pas de la même manière pour chacun d'entre eux. Selon Bergson, l'ironie consiste à « énoncer ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est » alors que l'humour consiste à décrire « ce qui est en feignant de croire que c'est bien là que les choses devraient être »²⁵, distinction reprise et approuvée par Gérard Genette dans son texte *Morts de rire*²⁶.

Qu'en est-il du comique ? Le dictionnaire commence par lui attribuer la désignation du « genre comique²⁷ ». Le terme de « genre », cependant, semble inapproprié. Si la comédie peut être considérée comme un genre, il est préférable, en ce qui concerne le comique, de parler de tonalité littéraire. Mise en œuvre d'une attitude affective dans un texte, la tonalité correspond à une disposition mentale, une posture existentielle face au réel et suscite chez le destinataire un sentiment. Ainsi la tonalité comique agit-elle comme un regard qui fait percevoir la réalité sous l'angle du rire et suscite par conséquent le rire du destinataire²⁸. Loin de se réduire au seul genre de la comédie, ni même au seul théâtre, elle peut tous les traverser. Ceci nous conduit à la seconde proposition du dictionnaire qui définit également le comique comme « le principe du rire » et donne, de ce fait, à l'adjectif « comique » le sens de « qui provoque le rire ²⁹ ». La définition est vague. Bernard Gendrel et Patrick Moran le constatent :

Chercher à définir la notion de *comique* est une entreprise monumentale et peut-être impossible à mener à un terme pleinement satisfaisant ; elle touche aussi bien à l'esthétique qu'à la sociologie, l'histoire, la psychologie (voire la psychanalyse), l'anthropologie et la philosophie. Il nous semble plus prudent de nous en tenir à une approche esthétique, qui soit en même temps la plus inclusive possible : la notion de comique recouvre l'ensemble des procédés qui visent à susciter le rire³⁰.

De ce point de vue, le comique semblerait accueillir l'humour. Dans cette optique, il convient de noter que l'humour est généralement considéré comme une caractéristique de

²⁴ Amorcé ici, ce point sera développé dans la troisième partie.

²⁵ Henri Bergson, *Œuvres*, seconde édition, Paris, Flammarion, 1964, 1602 p. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, p. 447.

²⁶ Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Editions du Seuil, 2002, 255 p. *Morts de rire*, p. 134-225.

²⁷ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, *op. cit.*, p. 341.

²⁸ Inspiré par Claire Barel-Moisán, Aude Déruelle, « Tonalités et registres », in Eric Bordas, Claire Barel-Moisán, Gilles Bonnet [et al.], *L'Analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2006, p. 166-167.

²⁹ *Ibid.*, p. 341.

³⁰ Bernard Gendrel, Patrick Moran, « L'Humour : tentative de définition », *op. cit.*

la tonalité comique. Mais peut-on véritablement s'en tenir là ? Si nous tentons de préciser, nous pouvons voir dans le comique, une connotation concrète que n'a pas la « forme d'esprit » ou le « mode de pensée » qu'est l'humour. Il y a un objet comique, « l'objet du rire ». C'est précisément cet objet qui est comique et non le procédé. Selon Freud, « le comique, on le trouve, et ce, en tout premier lieu dans des personnes, et aussi, mais seulement par une transposition supplémentaire, dans des objets, des situations et d'autres choses semblables³¹ ». Il est possible de rendre un objet – au sens large – comique par certaines manières de le présenter, que nous nommerons « procédés comiques ». C'est à cela que correspond la phrase de Jean-Paul Sebban « l'amusement naît seulement de la façon dont ces thèmes sont présentés ». Il n'est pas possible, en revanche, de rendre un objet humoristique, de même qu'il est impossible de le rendre ironique. Inversement, on peut faire preuve d'humour envers un objet ou ironiser sur lui, mais on ne peut pas faire preuve de comique. En revanche, la posture humoristique ou ironique pourrait conduire à « trouver » le comique ou à rendre tel un objet. L'humour et l'ironie seraient deux attitudes. Le comique serait un état. Le rire serait un effet. Telles seront les distinctions sur lesquelles nous nous fonderons pour commencer notre étude. Elles évolueront, les notions se rapprochant, se regroupant ou au contraire s'éloignant au cours d'un travail qui n'a pas pour objectif d'en proposer une définition générale, mais de s'attacher à la manière dont elles se présentent, concrètement, chez Adamov, aux relations qu'elles entretiennent au sein de l'œuvre du dramaturge qui n'est pourtant ni un humoriste ni un auteur comique à proprement parler.

Le choix de nous attacher aux trois pièces que sont *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*, comporte une part de subjectivité puisqu'il s'agit de celles pour lesquelles le rire suscité a été le plus manifeste. Mais il s'agit également – et curieusement ? – de la partie de son œuvre la moins étudiée et la moins jouée, *Sainte Europe* n'ayant jamais été mise en scène. N'appartenant plus au « théâtre de dérision », elles sont toutes trois absentes de l'ouvrage d'Emmanuel Jacquart. Si Jean-Paul Sebban, quant à lui, les mentionne, c'est pour les placer dans la perspective de l'anti-théâtre. A l'époque de ces trois pièces, le théâtre d'Adamov a pourtant changé d'orientation. Le rire également. Il porte à présent sur une réalité concrète, politique et sociale. « Le "théâtre de société", écrit le dramaturge, pour ne pas dire le théâtre politique, est un genre ardu mais

³¹ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1988. p. 324.

tentant. La situation française actuelle, par exemple, avec ses paradoxes apparents, ses retournements grotesques dissimulant l'impeccable logique des intérêts de classe, demande à être *représentée*, et cela le plus littéralement, donc le plus grossièrement possible. » (*I.M.*, p. 100)

La Politique des restes, écrite en 1962, met en scène le procès de Johnnie Brown, un industriel, atteint d'une névrose se traduisant par une peur des déchets, des « restes », accusé d'avoir tué l'un de ses ouvriers Tom Guinness, un noir, persuadé que ce dernier déposait devant chez lui des seaux d'ordures qu'il voulait lui faire manger devant ses yeux. Mais l'insertion, au sein du procès, de *flash-back* représentant les épisodes mentionnés par les témoins ou l'accusé permet, au fil de la pièce, de compromettre tous les personnages. Le spectateur découvre le racisme des membres du Tribunal et les intentions malveillantes de l'épouse et du frère de Johnnie, qui n'ont d'autre but que celui de l'envoyer dans une clinique afin de s'emparer de la direction de son entreprise. Tout laisse à penser que leur projet aboutira, puisque la pièce se termine par la décision de la Cour d'interner Johnnie.

Dans *Sainte Europe*, qui date de 1966, le dramaturge représente, dans un univers semi-moderne, semi-médiéval, une caricature du monde occidental de l'époque, une transposition du mécanisme politique et économique que constitue le Marché Commun. La pièce se compose de deux parties et sept tableaux, auxquels viennent s'ajouter le prologue et l'épilogue, relevant tantôt de la vie éveillée tantôt du rêve, au cours desquels se réunissent, en divers endroits, les grands dirigeants politiques, économiques et religieux. Les deux parties s'organisent autour de la mort d'un personnage central, l'Empereur Karl. La première, allant du premier au cinquième tableau, représente l'Europe chimérique de ce dernier ; la seconde, qui commence au sixième tableau, dévoile l'Europe véritable, les fins sordides des grands de ce monde, leur imposture, l'oppression du peuple et la dégradation de la situation mondiale. Elle se clôt cependant sur des cris de liberté émanant d'une révolte populaire, alors que viennent de mourir deux des personnages, présageant la chute de tous les autres.

M. le Modéré, enfin, avant-dernière pièce de l'auteur, écrite en 1967, est qualifiée par lui de « clownerie³² ». « Que l'on ne s'étonne donc pas, avertit-il dans une note préliminaire, si le rideau se lève et retombe sans arrêt, si certains tableaux ne font guère avancer l'action, si celle-ci, souvent, tourne court. Tout cela est volontaire. » (*M.M.*, p. 11) Malgré ces interruptions évoquées par Adamov, l'action est tout de même perceptible. Les

³² « *M. le Modéré* est une clownerie. Je l'ai voulue telle. » (*M.M.*, p. 11)

vingt-trois tableaux, précédés par un prologue, se répartissent en trois parties. La première montre l'ascension politique et sociale d'un hôtelier, Maurice Dupré, modéré à l'excès, au point d'en être ridicule, qui se trouve nommé chef de l'Etat du Jura. La deuxième le présente dans l'exercice de cette fonction jusqu'à sa destitution le conduisant à l'exil à Londres qui constitue la troisième partie dans laquelle nous assistons à sa déchéance : infirme et alcoolique, il finit en pleurs, tandis que son épouse se tord les mains de désespoir et que sa fille, hilare, la contrefait.

A considérer ces résumés, il semble *a priori* difficile de voir comment de tels sujets peuvent susciter le rire auquel pourtant renvoient des termes tels que « caricature » ou « clownerie ». Mais notons que si certains sujets appellent naturellement une tonalité donnée, ils peuvent également susciter une tonalité inattendue³³. Il semble que ce soit là effectivement ce qui se produit dans nos trois pièces. Différant apparemment par leur sujet, mais également du point de vue de la longueur et de la composition, elles présentent néanmoins un point commun essentiel en ce qu'elles sont une critique du monde contemporain de leur écriture et de la situation politico-sociale de l'époque, témoignant de la volonté satirique du dramaturge. La satire, qui compte parmi les sous-registres du comique, est définie par le dictionnaire comme un « écrit [ou] discours qui s'attaque à quelque chose, à quelqu'un en s'en moquant³⁴ ». C'est effectivement au sens de critique moqueuse et virulente que nous entendons communément le terme « satire », critique qui semble prendre toute sa mesure dans *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*. Mais selon l'expression de Sophie Duval et Marc Martinez dans leur ouvrage *La Satire*, « cette conception privilégie la dimension morale et la visée réformatrice du discours satirique. [...] Il semble pourtant difficile de dissocier ces composantes axiologique et pragmatique d'une élaboration formelle : la satire, qui se manifeste dans de nombreux domaines artistiques, nécessite tout un travail sur la représentation. Le propre de la satire est donc d'articuler éthique et esthétique³⁵. ». Il semble intéressant d'étudier cette articulation dans nos trois pièces au sein desquelles nous rions des contradictions, des paradoxes du monde représenté, paradoxe en soi puisque Adamov fait rire d'une situation dramatique, fait rire et rit lui-même quand rien ne s'y prête, masquant ses propres tourments, ceux d'un homme « cerné par le malheur » (*M.M.*, p. 11).

³³ Inspiré par Claire Barel-Moisan, Aude Déruelle, « Tonalités et registres », *op. cit.*, p. 167.

³⁴ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, *op. cit.*, p. 1766.

³⁵ Sophie Duval, Marc Martinez, *La Satire : littératures française et anglaise*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres U », 2000, p. 7.

Comment Adamov, après la dérision passive de ses débuts, met-il, dans *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*, comique, humour et ironie au service d'une intention dénonciatrice ? Dans quelle mesure le rire qui résulte de ces pièces est-il lié à la contradiction, rire paradoxal se faisant par là révélateur du parcours de l'écrivain, espoir de salut autour duquel s'unifie une œuvre désespérée, périssable et pourtant si actuelle ? C'est à ces questions que tentera de répondre notre étude à travers l'analyse et la comparaison de ces trois pièces, sans pour autant exclure les références aux autres œuvres, théâtrales, autobiographiques et critiques, de l'écrivain.

Il s'agira dans un premier temps de voir comment Adamov nous fait rire, en étudiant les procédés comiques utilisés au sein des trois pièces. Malgré l'opinion peu favorable du dramaturge sur l'ouvrage de Bergson consacré au rire, il convient de constater que l'analyse du philosophe semble parfaitement s'appliquer aux pièces adamoviennes. Le principe de « mécanique plaqué sur du vivant³⁶ », fondateur de la théorie bergsonienne, nous servira de point de départ pour voir comment Adamov fait de ses personnages des pantins en contradiction avec la souplesse nécessaire à la vie en société. Nous analyserons en quoi l'action des trois pièces s'apparente à une véritable mascarade socio-politique dans laquelle règnent artificialité et mécanique dont la collision et la contradiction avec celle des personnages permet au dramaturge satiriste de mettre au jour les failles d'un tel système afin de nous livrer la vision ridicule et dégradée d'un *mundus inuersus*.

De quoi Adamov nous fait-il rire en réalité ? La situation mise en scène dans nos trois pièces semble n'avoir en elle-même rien de risible, bien au contraire. Nous verrons comment l'ironie adamovienne permet de dénoncer un véritable *mundus peruersus* et comment, par l'humour, l'auteur parvient à le rendre supportable au point de nous conduire à en rire. Est-il possible alors de qualifier les pièces adamoviennes de « tragi-comiques » et, le cas échéant, quelle forme cette dualité revêt-elle chez le dramaturge ? Cette étude nous conduira à nous interroger sur le lien paradoxal entretenu dans nos trois pièces entre le rire et le désespoir, à voir comment, plus que politesse du désespoir, l'humour devient moyen de le défier, de s'en libérer.

Mais tout libérateur que soit le fait de rire d'une situation dramatique, les moyens mis en œuvre par Adamov pour y parvenir ne peuvent se départir d'un acteur essentiel : le spectateur. Il s'agira donc d'étudier la connivence, la complicité avec ce dernier instaurée

³⁶ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique. op. cit.*, p. 405.

par le dramaturge. Nous nous interrogerons sur la façon dont le rire se met au service des fins polémiques et de la volonté d'Adamov, ironiste, de conduire le spectateur à remettre en cause une idéologie. La connivence et le rire, *a fortiori* lorsqu'il est polémique, ne sont cependant pas sans limites. Quelles sont celles rencontrées par *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré* ? Quelles sont celles rencontrées par la dramaturgie adamovienne ? Sont-elles irrémédiables ou masquent-elles une œuvre en perpétuelle évolution, en perpétuelle recherche et demandant toujours à être redécouverte ?

Partie I

-

Le comique des pièces adamoviennes

Dans les trois pièces que sont *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*, Adamov use de procédés comiques qu'il met au service de sa volonté critique. Il fait naître le rire du spectateur en mettant en scène des personnages dont résulte l'impression, selon le mot de Bergson, de « mécanique plaqué sur du vivant³⁷ ». Ces personnages prennent place dans une société qui apparaît comme déguisée, et se livrent à une mascarade, un jeu des apparences masquant une réalité dont Adamov dénonce les contradictions, s'appuyant sur les procédés satiriques par excellence de dégradation et d'inversion.

A – « Du mécanique plaqué sur du vivant » : la raideur *versus* la souplesse

Dans son étude *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, Bergson développe l'idée selon laquelle un effet comique serait provoqué, à l'origine, par une impression qu'il formule ainsi : « du mécanique plaqué sur du vivant ». Ce qui, pour le philosophe, constitue le procédé essentiel de fabrication du comique apparaît dans les trois pièces étudiées où les personnages semblent avoir en eux une véritable « raideur de mécanique³⁸ » qui transparaît dans leurs discours comme dans leurs gestes au point de n'en faire plus que des pantins.

³⁷ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique. op. cit.*, p. 405.

³⁸ *Idid.*, p. 391.

1°- La raideur mécanique des personnages : inadaptation

Selon Bergson, « [la comédie] commence avec ce qu'on pourrait appeler *le raidissement contre la vie sociale*. Est comique le personnage qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres³⁹. » C'est ce qui se produit pour les protagonistes de nos trois pièces, chacun étant, à sa manière, enfermé dans une mécanique hermétique, conditionné par elle.

Cette idée transparaît à la seule lecture du titre *M. le Modéré*, titre de facture classique, renvoyant au personnage principal. Il convient de remarquer que ce dernier n'est pas nommé. Le dramaturge ne nous livre qu'une lettre, « M ». S'agit-il de l'initiale d'un nom propre ou de l'abréviation de « Monsieur » ? La lecture de la pièce révélera que les deux hypothèses sont possibles puisque le personnage se prénomme Maurice. Mais là n'est pas l'élément principal. En effet, cette absence signifie que ce n'est pas sur le nom que l'auteur choisit d'attirer l'attention, et plus encore, que ce n'est pas le nom qui caractérise le personnage. La seule information donnée à son sujet est le qualificatif « le Modéré ». C'est ce dernier qui sert à l'identifier. En cela, le titre rappelle, bien sûr, ceux de comédies de Molière comme *Les Précieuses ridicules*, *Tartuffe* ou *L'Imposteur*, *Le Misanthrope* ou *L'Atrabilaire amoureux*, *L'Avare* ou encore *Le Malade imaginaire*. Mais alors que les titres moliéresques ont une connotation péjorative et renvoient à des vices, à des ridicules, le terme « modéré », lui, signifie « qui fait preuve de mesure, qui se tient éloigné de tout excès⁴⁰. » Il s'agit donc d'un qualificatif positif. En témoignent ses synonymes qui sont « mesuré », « pondéré » et surtout « sage ». Adamov aurait-il écrit une pièce louant les vertus d'un personnage ? Un élément vient mettre à mal cette hypothèse : la lettre qui désigne le protagoniste, « M », est la même que celle par laquelle commence l'adjectif « modéré », comme si la modération était constitutive du personnage, comme si celui-ci était entièrement dominé par ce trait de caractère. La modération devenant excès : tel est le paradoxe du titre et sans nul doute le paradoxe du personnage. Le dramaturge l'écrit dans une note préliminaire, « M. le Modéré (cinquante ans) sera ridicule par cet excès de raison qui confine toujours à la déraison. » (*M.M.*, p. 11). Adamov, par ce titre, situe sa pièce dans la lignée des sujets « traditionnels » de la comédie, la modération pouvant être considérée

³⁹ *Idid.*, p. 451.

⁴⁰ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 1212.

comme une obsession du protagoniste, la vertu devenant chez lui un vice et, qui plus est, un vice propre à provoquer le rire.

Au sujet des vices comiques, qu'il distingue des vices tragiques, Bergson explique :

[...] le vice qui nous rendra comiques est [...] celui qu'on nous apporte du dehors comme un cadre tout fait où nous nous insérerons. Il nous impose sa raideur, au lieu de nous emprunter notre souplesse. Nous ne le compliquons pas : c'est lui, au contraire, qui nous simplifie. [...] beaucoup de comédies portent un nom commun : *L'Avare*, *Le Joueur*, etc. Si je vous demande d'imaginer une pièce qui puisse s'appeler *Le Jaloux*, par exemple, vous verrez que Sganarelle vous viendra à l'esprit, ou Georges Dandin, mais non pas Othello : *Le Jaloux* ne peut être qu'un titre de comédie. C'est que le vice comique a beau s'unir aussi intimement qu'on voudra aux personnes, il n'en conserve pas moins son existence indépendante et simple ; il reste le personnage central, invisible et présent, auquel les personnages de la pièce sont suspendus sur la scène⁴¹.

Telle est la modération pour Maurice. Si elle apparaît pour lui comme un dogme, un programme de vie, presque une vocation, c'est en réalité parce que ce n'est pas lui qui fait preuve de modération, mais bien la modération qui use de lui au point de le définir entièrement, de le « simplifier ». Maurice n'est plus que modéré, excessivement modéré, modéré pour tout, ce qui le conduit à reconsidérer mécaniquement, toutes ses décisions, tous les événements de sa vie, qu'il s'agisse des points blancs dans sa gorge (*M.M.*, p. 15) ou de la façon dont il convient de traiter les manifestants (*M.M.*, p. 51-52). Cette disproportion est bien la preuve que le trait dominant du personnage et dominant le personnage entraîne chez ce dernier un raidissement contre la vie sociale, une inadaptation aux situations auxquelles il est confronté. Son manque de souplesse, véritable raideur de mécanique, est souligné par un comique de répétition mis en place par Adamov. Les scènes de délibération de Maurice sur la modération ou non modération d'une parole, d'une situation, d'une décision se retrouvant presque à chaque tableau font du protagoniste non plus un homme modéré, mais un automate de la modération. Celle-ci peut être qualifiée par un terme qui n'est pas sans rappeler la comédie moliéresque, celui de « marotte », désignant une idée fixe, une manie. La modération est la marotte de Maurice, de même que la sincérité est la marotte d'Alceste, la santé celle d'Argan, la richesse celle d'Harpagon.

A côté des personnages à marotte se trouvent, chez Molière les chimériques vivant dans une folie d'irréalité, comme M. Jourdin, le bourgeois-gentilhomme ébloui de noblesse, entêté de belles manières. Ne sont-ce pas ces êtres à chimères que l'on retrouve à travers les personnages de *Sainte Europe* ? Se voir Empereur du Tout-Occident n'est autre

⁴¹ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 393-394.

que la chimère de Karl, sacré par le Pape Innocent XXV dans un « rêve de compensation et de bonheur » (S.E., p. 219) :

Karl, ressemblant à Charlemagne. Barbe fleurie sans doute. Vêtements semi-modernes, semi-conformes à l'imagerie de l'époque. Il se prosterne devant le Pape (costume « immortel »), qui tient entre ses mains, une couronne compliquée, surchargée : la Couronne d'Occident.

A quelques pas de Karl, debout, droite, raide, Grethe-France-Laure, dans un costume du Moyen Age, quelque peu revu toutefois par Dior ou Chanel.

INNOCENT XXV, chantant :

Au nom du Père, du Fils et de l'Esprit Saint,
Et cela, bien sûr, sans nous soucier en rien
Du chauve petit roitelet surnommé Crépin
Moi, Urbain,
Seigneur Patenté et par l'Entière Chrétienté désigné,
Vous sacre, Karl, Empereur de l'Occident tout entier
Non seulement du Pays Franc, de l'Alémanie et de la Castille ;
Déjà acquises, conquises,
Mais encore, assurément, du Brabant
Et assurément, également, du Bénévent.

Innocent XXV pose la couronne sur la tête de Karl, qui lui baise la main, mais, presque aussitôt, comme s'il avait honte d'un tel hommage, Innocent XXV retire sa main et s'agenouille devant Karl. Karl, bien sûr, le laisse faire et debout, immobile, regarde droit devant lui, et debout, toujours à la même place, Grethe-France-Laure, même attitude, princière, raide.

DES VOIX OFF : A Karl Auguste, couronné par Dieu, Empereur de la Toute-Europe immortelle, à Karl le Bel, par surcroît, dès maintenant, Prince du Bénévent. (S.E., p. 213)

Parmi les chimériques se trouve également la « très catholique » (S.E., p. 188) Teresa, qui n'aspire qu'à une sainteté suprême, au point de se rêver, au quatrième tableau, en Sainte Thérèse d'Avila. Le fait d'introduire dans la pièce de telles scènes oniriques, de transposer en rêve les aspirations qu'ont les personnages dans leur vie éveillée permet de souligner leur caractère illusoire, le détachement de la réalité. Alors qu'avec la marotte, le ridicule vient de ce que le personnage rejette tout ce qui n'entre pas dans son obsession, le ridicule chimérique est mis en lumière par l'écart avec la réalité. Le personnage à marotte est un étourdi, celui que Bergson présente sous les traits du distrait quand le personnage à chimère se trompe plutôt dans sa représentation de lui-même. Chimères et marottes peuvent néanmoins communiquer. La modération absolue qui obsède Maurice Dupré n'est-elle pas une vaine illusion ? Les aspirations de Karl et de Teresa ne tournent-elles pas à l'obsession ? La chimère pouvant se faire marotte et la marotte se fonder sur la chimère, les personnages adamoviens sont *in fine* tous soumis, pour reprendre les mots de Bergson, à la raideur d'une idée fixe. Sans doute le personnage pour lequel celle-ci prend les proportions les plus démesurées est-il celui de Johnnie dans *La Politique des restes*. Son idée fixe est celle que les Noirs, d'abord, et par la suite la totalité de la société, sont ligüés

contre lui afin de le contraindre à avaler des ordures déposées par terre à son intention, opération menée par une organisation de son invention qu'il nomme « la Politique des Restes » (*P.R.*, p. 163). Tous ses actes, toutes ses paroles sont régis par cette idée, absurde pour les autres personnages, les lecteurs ou les spectateurs, parfaitement logique et sensée pour lui, et qui l'empêche de se plier aux lois, aux conventions de la société dans laquelle il se trouve.

Johnnie est accusé d'avoir tué un homme, « crime avec préméditation » (*P.R.*, p. 146), étant « parfaitement conscient de son acte » (*P.R.*, p. 146). La pièce met en scène le procès au cours duquel il est jugé pour cet acte commis au nom de son idée fixe. Etant donnée la gravité de l'accusation, l'on s'attendrait à ce qu'il nie ou du moins se défende. Or, à la question de l'Avocat général « Reconnaissez-vous avoir, dans la soirée du 17 novembre, tué, de plusieurs balles de revolver, un ouvrier de votre fabrique : le dénommé Tom Guinness, homme de couleur, et ce, dans le domicile du susdit ? », il s'exclame, sans la moindre hésitation : « Bien sûr, que je le reconnais ! » (*P.R.*, p. 147) Loin de chercher à se justifier, non seulement l'accusé affirme, revendique son acte, mais plus encore, il en rajoute, comme lorsqu'il déclare « Mais avant de tirer, avant de tirer... attendez... je lui ai d'abord donné un coup à plat avec mon revolver, et là-dessus, vous ne me croirez peut-être pas, mais c'est comme ça, là-dessus, il s'est mis à dégueuler. » (*P.R.*, p. 150), et ce parce qu'il reste enfermé dans l'inflexibilité de son idée qui le conduit à considérer son acte comme légitime et la raison de celui-ci comme une évidence alors qu'elle reste fort obscure pour les avocats et magistrats. C'est donc sur le ton de l'évidence absolue, soulignée par la mise en exergue de l'adverbe « évidemment », qu'il déclare : « Evidemment que j'ai tiré le premier. Vous n'auriez pas voulu que je tire le quinzième, le vingtième ? » (*P.R.*, p. 150). De même, à l'Avocat général qui lui demande si quelque chose, chez Tom Guinness, lui avait laissé penser que ce dernier lui manifestait de la haine il répond : « Evidemment qu'il me manifestait de la haine, mais je lui en manifestais aussi de mon côté, et à juste titre, il me semble. Et pas seulement de la haine, du dégoût aussi. Pourquoi lui aurais-je en effet ordonné de lécher sur le sol ses propres déjections si je ne lui manifestais pas les sentiments violents que je dis lui avoir manifestés ? » (*P.R.*, p. 151). Ainsi ces répliques donnent-elles l'impression de la logique la plus sûre, du bon sens, faisant apparaître les questions de l'Avocat général comme inutiles, nulles et non avenues, ridicules.

Un paradoxe est néanmoins remarquable. En même temps que Johnnie exprime ces évidences, il laisse entrevoir toute la raideur de l'idée fixe qui le conditionne, et ce

parfois au sein de la même réplique. L'argument de bon sens selon lequel il a tué Tom Guinness parce qu'il lui manifestait de la haine est en effet suivi de ces mots :

Seulement je ne tirai pas immédiatement, je ne tirai, monsieur l'Accusateur général, que quand, après m'avoir un instant échappé pour aller dans la chambre voisine où sa femme toussait et étouffait, il en revint avec un seau plein d'ordures, qu'il installa d'abord devant moi, puis déversa carrément, posément, sur moi. Mettez-vous un peu à ma place. Ce nègre avait déjà déposé des monceaux et des monceaux d'ordures devant ma porte, et maintenant ces mêmes ordures, ces mêmes monceaux de pelure, de sciure, il voulait que je les mastique, que je les mange, et qu'il me regarde, lui, les mastiquant et les mangeant. (*P.R.*, p. 151)

Deux attitudes extrêmes et raides semblent cohabiter dans le personnage de Johnnie : celle de l'évidence logique et celle de l'obsession névrotique. Tout au long du procès, le protagoniste s'acharne à démontrer qu'il n'est pas fou alors que ses arguments sont ceux d'un homme atteint de démence. Ainsi cette réplique :

Mais de quoi voudrais-tu parler, toi, encore, une fois de plus, de nouveau ? Je serais fou peut-être, parce que j'ai tué un nègre ? (*Se tournant vers l'Avocat général.*) Evidemment, c'est ridicule, puisqu'il y en a des milliers et des myriades, de ces nègres. Evidemment, un c'est peu, mais on fait messieurs, on fait ce qu'on peut. (*P.R.*, p. 173)

« Je serais fou, peut-être, parce que j'ai tué un nègre ? » La phrase ne peut que provoquer le rire car c'est en réalité parce que Johnnie est fou qu'il a tué Tom Guinness. L'inversion et le paradoxe du fou qui se croit lucide créent un contrepied par rapport à ce que nous pourrions attendre d'un homme qui présenterait « la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne⁴² » dont parle Bergson. Inadapté à la situation du fait de la raideur de son idée fixe, Johnnie défie la logique, notre logique, celle du tribunal, tant et si bien qu'à la fin de la pièce, alors que la Défense est en train de plaider sa cause, au lieu de la laisser parler, il s'emporte, persuadé que la société entière est liguée contre lui, et exprime une idée de vengeance, aggravant son cas alors qu'il pourrait se sauver. Ainsi assistons-nous, au fil de la pièce, à un accroissement de la distraction de Johnnie, de son raidissement ; nous le voyons s'amplifier sous nos yeux, ce qui est supposé le rendre plus risible encore.

Les personnages de nos trois pièces provoqueraient donc, à première vue, le rire par leur inadaptation sociale engendrée par la raideur présente dans leur esprit. Mais ce décalage avec la réalité dans laquelle ils vivent est-il comique en lui-même ? Plutôt que le rire, ne pourrait-il pas susciter la pitié ? Selon Bergson, « ni la folie en général ni l'idée fixe

⁴² *Ibid.*, p. 391.

ne nous feront rire, car ce sont des maladies⁴³ ». Pour le philosophe, le rire suppose l'insensibilité et « quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur⁴⁴ ». Le comique de tels personnages tiendrait donc aux procédés dont use le dramaturge pour faire taire l'émotion du spectateur.

2°- Des discours mécaniques

Pour se distinguer du drame, pour nous empêcher de prendre au sérieux l'action sérieuse et pour nous préparer à rire, la comédie, explique Bergson, use d'un moyen dont il donne ainsi la formule : « au lieu de concentrer notre attention sur les actes, elle la dirige plutôt sur les gestes⁴⁵ ». Par le terme de « gestes », Bergson entend non seulement les attitudes et les mouvements, mais aussi les discours. C'est à ces derniers que nous nous attacherons tout d'abord car ils sont l'expression immédiate de la pensée. La rhétorique des personnages peut par conséquent apparaître comme la traduction directe de la rigidité de leur âme.

Le dramaturge, dans sa note préliminaire à *M. le Modéré*, insiste sur cette correspondance entre le discours et le caractère au travers de remarques qu'il livre au sujet du personnage principal. Ayant annoncé sa raideur de caractère, il précise aussitôt, « Sa rhétorique doit amuser. Tics de langage. Les accentuer. » (*M.M.*, p. 11) Dans le paragraphe suivant, il met à nouveau l'accent sur le discours, écrivant : « Si M. le Modéré est avare, ambitieux, cupide, il est, avant tout, maniaque. Que ses paroles et ses gestes rappellent toujours ce trait constant de son caractère. » (*M.M.*, p. 11) A travers ses paroles en premier lieu, le personnage doit donc apparaître comme maniaque, maniaque de la raison, de la modération et en cela faire naître l'amusement. Des propos du personnage se dégage tout d'abord une impression d'hésitation, marquée par la récurrence des points de suspension. Du prologue au tableau XXIII, nous ne pouvons qu'être frappés par la multiplicité de ces hésitations se traduisant par des aposiopèses telles que « D'honnêtes gens comme nous pourraient-ils tenir une hôtel louche, mal famé, un hôtel où tous les instincts les plus outrés, les plus... exacerbés pourraient... pourraient... » (*M.M.*, p. 21), « Ah, si j'étais le maître, je leur dirais... » (*M.M.*, p. 38), « Je te disais bien, Clo, qu'il me fallait les

⁴³ *Ibid.*, p. 476.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 389.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 455.

apaiser... et n'ai-je pas jusque-là trouvé... » (*M.M.*, p. 50) ou, lors de la réplique finale, « C'est involontairement, je t'assure, bien involontairement... » (*M.M.*, p. 84). Qu'il écrive ou qu'il parle, qu'il s'adresse au peuple, aux autres personnages ou à lui-même, M. le Modéré semble incapable de se départir de ces propos incertains, constamment interrompus.

Toujours il cherche le mot juste, juste parce que modéré, celui qui, selon lui, correspondra parfaitement à la situation, sans tomber dans la démesure. Aussi n'a-t-il de cesse de se corriger, de reprendre chaque mot. En témoigne l'abondance, l'immodération même, des épanorthoses. Bien sûr, certaines d'entre elles, remplissant leur fonction correctrice, apportent effectivement une évolution de sens. C'est le cas par exemple lorsqu'elles sont doublées d'une gradation, comme « exagéré et... et même périlleux » (*M.M.*, p. 16), « bien trop vives, bien trop excessives » (*M.M.*, p. 20) ou « non seulement étonnant, mais encore un peu... inquiétant. Oui, inquiétant et... et même effrayant. » (*M.M.*, p. 60), pour ne citer que ces exemples. A l'inverse, il arrive qu'un terme soit remplacé par un autre d'intensité moindre. Nous le voyons avec « prise, je ne dirai pas de colère [...], mais surexcitée, agacée », « quelques éléments particulièrement bruyants, enfin, un peu trop, trop remuants » (*M.M.*, p. 52). Cependant, bien souvent, le personnage n'introduit rien d'autre, en se corrigeant, qu'une synonymie. Des retouches telles que « je l'admets, je le reconnais » (*M.M.*, p. 15), « tyrannique, despotique » (*M.M.*, p. 28), « mesurée, pondérée » (*M.M.*, p. 31) ou encore « inhabituel, exceptionnel » (*M.M.*, p. 35) n'apportent en effet aucune modification notable au sens de ses propos. Ainsi, la perpétuelle volonté correctrice du personnage le conduit-elle à des accumulations qui ne corrigent en réalité rien et ne font que donner au discours un caractère répétitif et automatique.

Automatismes, répétitions incontrôlées ne sont pas sans rappeler un autre personnage, antérieur à Maurice Dupré : celui de Johnnie dans *La Politique des restes*, dont les prises de parole rendent évidente l'idée fixe qui le gouverne. Sa rhétorique se fonde sur des figures de répétitions qui donnent à son discours l'aspect d'une litanie que l'on pourrait imaginer scandée. Incapable, de même que M. le Modéré, de s'en tenir à un seul terme, mécaniquement, Johnnie énumère, usant le plus souvent de rythmes binaires ou ternaires. Pour les premiers, nous pouvons relever « les cheveux coupés, les poils coupés » (*P.R.*, p. 163), « acheter tous ces journaux, éditer tous ces livres » (*P.R.*, p. 163), « dans à peu près tous les cinémas, dans à peu près tous les magasins » (*P.R.*, p. 171). En ce qui concerne les seconds, citons « toutes ces déjections, toutes ces déglutitions, toutes ces

ordures » (*P.R.*, p. 152), « des légumes avariés, des fruits pourris, de la viande putréfiée » (*P.R.*, p. 161), « l'ami, l'époux, le parent... » (*P.R.*, p. 168), « Pour que je perde l'équilibre, pour que je glisse, pour que je roule » (*P.R.*, p. 172) ou encore « les poches vides, les mains vides, la tête vide » (*P.R.*, p. 174). Ainsi de tels énoncés donnent-ils l'impression d'une véritable cadence.

L'effet cadencé est à ce point présent qu'il semble parfois que Johnnie, se laissant emporter, ne peut plus l'arrêter. C'est du moins l'effet que produisent les polysyndètes telles que « Et toutes ces ficelles, et tous ces bouts de papier, et tous ces morceaux de verre » (*P.R.*, p. 156), « déserte et sûre et pure » (*P.R.*, p. 161), « tous ces nègres, et tous ces George Malcolm, et tous ces Roger Darsen » (*P.R.*, p. 183), « Oui, ils pourraient très bien tous [...] m'attaquer et me sectionner un membre, et me brûler au chalumeau, pourquoi pas ? et me traîner dans le ruisseau, pourquoi pas ? » (*P.R.*, p. 184). Cette figure d'amplification illustre parfaitement la domination de Johnnie par son idée fixe. Il ne maîtrise pas plus son discours qu'il ne maîtrise sa peur, son obsession. Il semble bien plutôt maîtrisé par lui, par une parole mécanique ayant une existence indépendante.

Plus qu'à un personnage pensant et parlant, c'est à une bande enregistrée qu'il nous semble avoir affaire. Les énumérations, procédant du simple automatisme sont doublées d'un travail du dramaturge sur les sonorités qui vient souligner cette idée. Les mêmes jeux phoniques sont également présents dans *Sainte Europe* et *M. le Modéré*. Dans les trois pièces, le caractère litannique du discours des personnages se trouve renforcé par l'abondance des homéotéleutes. Qu'il s'agisse de juxtapositions d'adverbes en -ment, comme « fraternellement, familialement... et financièrement » (*P.R.*, p. 168), « éventuellement, virtuellement » (*S.E.*, p. 200), « ouvertement, explicitement, immodérément » (*M.M.*, p. 38), de participes passés en -é, tels que « armés, casqués, bottés » (*P.R.*, p. 184), « rassuré, apaisé, enfin pacifié » (*M.M.*, p. 15), en -i, comme « tout leur est permis, tout leur est remis » (*P.R.*, p. 184), d'adjectifs, comme « l'acide prussique, l'acide chlorhydrique, l'acide acétique, l'acide oxalique, l'acide oratique, et même l'acide sulfurique » (*P.R.*, p. 162), « Terres christiques et terres islamiques » (*S.E.*, p. 197), « tyrannique, despotique [...] dogmatique » (*M.M.*, p. 28), ou de substantifs, tels que « de sciures, de pelures, d'ordures » (*P.R.*, p. 177), « féaux, vassaux » (*S.E.*, p. 234), « mainte réflexion, mainte méditation » (*M.M.*, p. 27), les ressemblances des finales des mots affluent. Adamov en use au point même de créer des effets de rimes intérieures au sein des phrases. Ainsi trouve-t-on dans *M. le Modéré* ces deux exemples sur le modèle de la rime

embrassée : « tu ne braves pas l'imagination, tu ne tombes pas, comme tu le faisais tout à l'heure, dans la plus totale, la plus globale exagération » (*M.M.*, p. 30) et « ce n'est pas très normal, ni même tout bonnement, tout... tout banalement moral » (*M.M.*, p. 31). A partir de ces deux occurrences, il est possible de se demander si ce n'est pas la continuité phonique elle-même qui structure la phrase. Il semble que cela soit effectivement le cas en ce qui concerne Johnnie et Maurice chez qui la répétition sonore conduit parfois à des associations de termes inattendues, à des zeugmas tels que « pour que je roule parmi leurs coquilles d'œufs, leurs crachats, leurs entrechats » (*P.R.*, p. 172), ou « l'inutile embarras qu'eût apporté au Jura un régime retardataire, réactionnaire, un régime acclamé par les femmes des militaires » (*M.M.*, p. 46). Dans de tels propos, le sens n'a guère d'importance. Le lecteur ou spectateur ne perçoit que l'aspect cadencé du discours. Preuves en sont les dérivations comme « j'ai été précipité dans... dans un précipice » (*M.M.*, p. 45) ou encore les antanaclases telles que « les impôts passant, c'est simple... du simple au double » (*M.M.*, p. 54). Dans ces moments, en réalité, ce n'est pas le personnage en tant qu'être pensant, qui s'exprime, mais bien la mécanique, l'idée fixe qui parle en lui.

La mécanique de son esprit se reporte sur son discours, cyclique, comme si la bande enregistrée, toujours, revenait à son point de départ ou, rayée, butait sur un mot, le répétant à plusieurs reprises. Voilà du moins l'impression que produisent des figures comme celle de l'épiphore, dont nous pouvons citer « ne tenteraient-ils pas de me traîner dans le ruisseau, moi aussi, de m'assassiner, moi aussi » (*P.R.*, p. 184), ou encore de l'anaphore rhétorique, comme dans cette réplique de Johnnie « Et aussi les acides : l'acide prussique, l'acide chlorhydrique, l'acide oxalique, l'acide oratique, et même l'acide sulfurique, l'acide qui sort de ma fabrique, cet acide qui jusqu'ici m'a permis de m'enrichir, tu comprends, et qui maintenant, si je n'y prends garde – et comment prendre garde à chaque instant ? – va enrichir seulement ma chère famille. Car elle s'enrichira, et tout l'argent sera pour elle, et tous les acides pour moi, tu comprends ? » (*P.R.*, p. 162), et enfin de l'anadiplose, comme nous le voyons avec (*M.M.*, p. 46) ou « Qui dirigera ma police, pendant sa convalescence, convalescence qui risque d'être encore assez longue, il me semble, comme la plupart des convalescences de ce type ? » (*M.M.*, p. 55). C'est bien de cette logorrhée mécanique qui s'instaure au détriment de la logique et de la cohérence que naît l'amusement, le rire du spectateur qui ne voit devant lui que des automates récitant, se laissant emporter dans un engrenage autonome parlant à travers eux.

Par instants néanmoins, les personnages semblent vouloir exercer un contrôle sur leur discours ; la personne, avec sa souplesse semble vouloir prendre le pas sur l'automate. Le déroulement linéaire des phrases prononcées par les protagonistes se trouve alors interrompu par l'insertion de parenthèses qui sont l'expression d'un métalangage, d'un regard du locuteur sur son propre discours ou plutôt de la personne sur la mécanique. Mais ces parenthèses sont-elles vraiment contrôlées ? Ne basculent-elles pas elles aussi peu à peu dans l'automatisme, renforçant, au lieu de le rompre, « l'effet de raideur ou de vitesse acquise⁴⁶ » du discours du personnage ? Dans le prologue de *M. le Modéré* se trouvent « je l'admets, je le reconnais », « – j'entends, une raison... suffisante – », « – je n'irai pas jusque-là – », « en un mot », « bien sûr », « en tout cas pas entièrement vrai », « je crois », « au grand maximum », « – deux, trois jours – », « même indirectement, même allusivement », « au moins » et enfin « presque entièrement, en un mot » (*M.M.*, p. 15-16). Cette profusion est à l'image du reste de la pièce. En outre, il convient de noter que le personnage a des expressions de prédilection qui reviennent à intervalles réguliers, comme « j'entends » (*M.M.*, p. 15, 23, 27, 51, 84), « je l'admets, je le reconnais » (*M.M.*, p. 27, 68, 70, 80), « je dirai même » ou « je dirais même » (*M.M.*, p. 25, 45, 46), servant son insatiable besoin de modifier ses phrases. La plus remarquable est sans doute « en un mot » (*M.M.*, p. 15, 27, 28, 32), à tel point qu'elle est même « singée » par Mado au tableau V⁴⁷. Plus que par sa répétition, l'effet comique qu'elle produit est engendré par le paradoxe qu'elle révèle. M. le Modéré la prononce précisément lorsque, incapable de s'en tenir à un seul mot, il les accumule. Le contraste entre l'expression et la réalité du discours vient souligner l'utilisation immodérée des retouches correctives, induite par l'obsession de la modération que résumait parfaitement ces termes « en un mot ». La locution est employée mécaniquement, de même que c'est mécaniquement que se reprend sans cesse le personnage. Les deux automatismes, celui de la « formule toute faite⁴⁸ », pour reprendre les mots de Bergson et celui de la répétition ne peuvent s'accorder et impliquent nécessairement la contradiction qui les met au jour. Ces parenthèses ne sont autres que les

⁴⁶ *Ibid.*, p. 440.

⁴⁷ « M. LE MODERE, *se levant, la voix coupée par l'indignation* : C'est... c'est un vélo d'homme ! (*Plaintif* :) Et dire que je ne m'en suis pas rendu compte du premier coup ! C'est impensable, inconcevable...

MADO, *riant et singeant son père* : En un mot ! » (*M.M.*, p. 30)

⁴⁸ « Se laisser aller, par un effet de raideur ou de vitesse acquise, à dire ce qu'on ne voulait pas dire ou à faire ce qu'on ne voulait pas faire, voilà, nous le savons, une des grandes sources du comique. C'est pourquoi la distraction est essentiellement risible. C'est pourquoi aussi l'on rit de ce qu'il peut y avoir de raide, de tout fait, de mécanique enfin dans le geste, les attitudes et même les traits de la physiologie. Ce genre de raideur s'observe-t-il aussi dans le langage ? Oui, sans doute, puisqu'il y a des formules toutes faites et des phrases stéréotypées. »

Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, *op. cit.*, p. 440.

« tics de langage » dont parle Adamov. Le terme de « tic » désignant un « mouvement convulsif », un « geste bref, automatique, répété involontairement sans but fonctionnel », c'est donc bien mécaniquement et de manière incontrôlée qu'ils s'insèrent dans le discours de M. le Modéré, venant souligner son « excès de raison qui confine toujours à la déraison » (*M.M.*, p. 11).

Maurice n'est pas le seul personnage adamovien à présenter ces tics de langage. Le discours de Karl, dans *Sainte Europe* en est également parsemé. Le premier tableau est marqué par la répétition de l'expression « pour autres mots employer » (*S.E.*, p. 193, 194, 200, 251). Là encore, la locution se met au service de la figure de prédilection de Karl, l'épanorthose. Mais à la différence de Maurice dans *M. le Modéré*, elle ne témoigne ni d'une hésitation, ni d'une recherche du mot juste, mais au contraire, de la présomption du personnage et de l'emphase de son discours. La tournure est significative. Plutôt que de dire en toute simplicité « autrement dit » ou « pour employer d'autres mots », Karl use d'une inversion en vue de doter ses propos d'une certaine majesté. Cette aspiration est attestée par l'emploi du pluriel Nous, remplaçant la première personne du singulier et que la typographie double d'une majuscule. Ainsi le personnage se désigne-t-il en public comme « Nous, Karl, Empereur d'Occident ou, pour autres mots employer, du Pays Franc et de l'Alémanie et de la Castille » (*S.E.* p. 194), « Nous, Karl, Empereur du Tout-Occident » (*S.E.*, p. 195, 197) ou seulement « Nous ». Au pluriel de majesté se substitue parfois la troisième personne du singulier, Karl déclarant par exemple, entre autres occurrences, « C'est vrai, Karl le savait. Mais de se l'entendre dire à nouveau lui fait mal. » (*S.E.*, p. 199). Mais la tentative de Karl d'affirmer son pouvoir par et sur son discours ne fait que souligner davantage son désir chimérique, son illusoire obsession. A nouveau, ce n'est pas le personnage qui s'exprime, mais bien son idée fixe, laissant apparaître la pantin derrière l'Empereur.

Ainsi, automatisant le discours de ses personnages, Adamov les prive-t-il de tout ce qui en eux peut susciter l'émotion chez le spectateur. Le véritable personnage, celui qui parle dans ces scènes, c'est bien celui que Bergson nommait le vice comique, auquel sont suspendus les autres personnages devenus secondaires que sont Karl, Maurice ou Johnnie. Adamov, par de tels procédés, fait d'eux des marionnettes parlantes, franchissant de ce fait un premier pas vers leur chosification.

3°- Des gestes mécaniques

« Nous rions, écrit Bergson, toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose⁴⁹ » N'est-ce pas précisément cette réification des personnages qui se produit dans nos trois pièces ? Si les dirigeants de *Sainte Europe* sont qualifiés par Roger Yedid, dans sa thèse, de « grandes marionnettes⁵⁰ », la comparaison peut également s'appliquer à Johnnie et plus encore peut-être aux personnages de *M. le Modéré*.

La loi énoncée par Bergson se vérifie, selon lui, de la façon la plus précise dans les exercices des clowns du cirque. Or *M. le Modéré* n'est, aux dires de son auteur, rien d'autre qu'une clownerie⁵¹. Ainsi, si nous appliquons aux personnages ce que préconise Bergson à propos des clowns, à savoir « faire abstraction des facéties que le clown brode sur son thème principal, et ne retenir que ce thème lui-même, c'est-à-dire les attitudes, gambades et mouvements qui sont ce qu'il y a de proprement "clownique" dans l'art du clown⁵² », il ne reste de ces personnages que leur aspect de chose, de pantin, leur caractère automatique, mécanique. Dès sa note préliminaire, Adamov choisit d'insister sur cet aspect à travers des remarques telles que « Si M. le Modéré est avare, ambitieux, cupide, il est avant tout maniaque. Que ses paroles et ses gestes rappellent toujours ce trait constant de son caractère. » (*M.M.*, p. 11), « Clo porte toujours un tablier, qu'elle relève pour essuyer ses abondantes larmes. » (*M.M.*, p. 12), qui mettent l'accent sur une gestuelle quasi-automatique. L'adjectif « maniaque », pouvant signifier « exagérément attaché à ses petites manies, à des habitudes ridicules⁵³ », revêt, en effet, une connotation mécanique donnant l'idée d'un personnage dénué de toute souplesse vivante. De la même manière, nous pouvons imaginer Clo levant et relevant son tablier, essuyant mécaniquement ses larmes qui coulent comme si elles étaient actionnées par quelque automatisme. Mais la remarque qui traduit et souligne le mieux cette idée de personne-chose est sans nul doute celle qui décrit Clo comme « une personne et une poupée » (*M.M.*, p. 11). Clo sera d'ailleurs qualifiée par Maurice, au tableau XXI d'« affreuse et obèse poupée » (*M.M.*, p. 76). Les personnages sont donc présentés comme s'apparentant à des automates et, de fait, mis en scène comme tels.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 414.

⁵⁰ Roger Yedid, *L'Evolution du théâtre d'Arthur Adamov*, op. cit., p. 346.

⁵¹ « *M. le Modéré* est une clownerie. Je l'ai voulue telle. » (*M.M.*, p. 11)

⁵² Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 414.

⁵³ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 1145.

Adamov, dans ses pièces, attache à la gestuelle une place non négligeable, et ce depuis ses débuts. Sa toute première pièce, *Mains blanches*, datant des années 1920, est en effet une pièce muette. Pendant cinq minutes, « une fille, montée sur une chaise, prend la main d'un garçon, également monté sur une chaise, la lâche, la reprend. » (*H.E.*, p. 31). Cette importance des gestes s'affirme dans son premier théâtre, celui des années 1950, qui le rapproche de l'absurde et d'écrivains comme Beckett et Ionesco. Dans la partie « Souvenirs » de *L'Homme et l'enfant*, Adamov se remémore :

« 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 auteurs, les acteurs, les metteurs en scène de l'avant-garde opérante, face au vieux théâtre dialogué, condamné » (*H.E.*, p. 102)

Si Adamov, à partir du tournant que constitue, en 1954, *Le Ping-Pong*, a pu se montrer très critique envers ses premières pièces, les jeux scéniques sont loin d'avoir été reniés. Ils sont abondamment utilisés dans *M. le Modéré* où ils sont véritablement constitutifs de la clownerie et occupent une place importante dans la création d'effets comiques. Le caractère mécanique des gestes et par là-même des personnages est mis en scène dès le prologue où le dramaturge indique que « Clo tourne mécaniquement son visage vers M. le Modéré, chaque fois qu'il prononce son nom. » (*M.M.*, p. 15) Cela est d'autant plus flagrant que lorsqu'il prononce son nom, ce n'est pas pour lui parler, mais pour parler d'elle comme il pourrait le faire si elle n'était pas là. C'est donc bien par réflexe mécanique qu'elle tourne son visage vers lui, comme actionnée par la prononciation de son nom. Les répétitions foisonnent également dans *La Politique des restes* et *Sainte Europe*. Dans la première, nous voyons tout au long du procès la Défense tenter en vain de calmer Johnnie, jeux muets récurrents et vains donnant l'impression d'un *running gag*, d'une sorte de leitmotiv, de même que dans *Sainte Europe*, la mise en scène des rapports de l'Agha à l'alcool et l'argent. Comme Clo dont le visage s'actionne dès qu'elle entend son nom, l'Agha semble être un automate auquel les termes « argent » et « atomique » permettent de passer de la fonction « soûl » à la fonction « sobre », comme si quelque mécanisme était enclenché, ou ressemble à un de ces mimes de rue qui « s'actionnent » lorsque les passants leur donnent des pièces.

La gestuelle des personnages est, par ailleurs, trop caricaturale pour ne pas produire l'effet d'une artificialité et d'une mécanisation du corps. Ainsi en va-t-il d'indications telles que, dans *La Politique des restes*, « Johnnie frappe du pied » (*P.R.*,

p. 156), « Tandis que la Défense lève les bras au ciel » (*P.R.*, p. 160) ou « Se frappant le front » (*P.R.*, p. 172, 183) ; dans *Sainte Europe*, « Crépin lève les bras au ciel. » (*S.E.*, p. 210) ou « Karl, qui, depuis un moment arpente la scène, frappe du pied. » (*S.E.*, p. 230) ; ou dans *M. le Modéré* « Elle essuie ses larmes à son tablier. » (*M.M.*, p. 38), « il fait tourner ses bras » (*M.M.*, p. 46), « Clo, affolée, lève les bras au ciel » (*M.M.*, p. 53), « Ernest claque des talons » (*M.M.*, p. 59), ou « il se redresse et lève les bras au ciel » (*M.M.*, p. 66). Les personnages s'actionnent plutôt qu'ils ne bougent et le mécanisme peut parfois se répéter en chaîne, comme dans cette scène de *M. le Modéré* : Clo pousse brutalement M. le Modéré. Pour se venger, il fait un croc en jambe à sa femme. » (*M.M.*, p. 23). Nous pouvons penser à l'exemple cité par Bergson d'une série d'images d'un livre pour enfants dans laquelle un visiteur qui entre avec précipitation dans un salon pousse une dame, qui renverse sa tasse de thé sur un vieux monsieur, lequel glisse contre une vitre qui tombe dans la rue sur la tête d'un agent qui met la police sur pied. Poussé plus avant, impliquant un plus grand nombre de personnages, le jeu entre Maurice et Clo pourrait tout à fait suggérer cette vision d'« un effet qui se propage en s'ajoutant à lui-même, de sorte que la cause, insignifiante à l'origine – ici Maurice veut récupérer la clé d'un client de l'hôtel – aboutit par un progrès nécessaire à un résultat aussi surprenant qu'inattendu⁵⁴ ». Cet effet, usité dans de nombreuses comédies et scènes bouffonnes, se prête parfaitement à la clownerie qu'Adamov souhaite donner à voir. C'est ainsi que nous voyons prendre sens la loi qui pour Bergson régit le comique de gestes : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique⁵⁵. »

Jean-Paul Sebban, dans son mémoire sur l'humour dans l'anti-théâtre français, citant l'étude de Paul Vernois sur Ionesco, écrit que cette utilisation des jeux de scène comiques « substitue au comique fin de la tradition une bouffonnerie dérisoire, inspirée des "gags" modernes⁵⁶ ». Il semble cependant que les « "gags" modernes » mentionnés par Paul Vernois ne soient pas la seule source de ce comique gestuel. Son fondement véritable est peut-être à chercher ailleurs, dans un théâtre plus ancien qu'incarnèrent à des époques différentes les baladins du Moyen Age, les improvisations de la Commedia dell'arte, les théâtres de foire jusqu'au début du XVIII^{ème} siècle, ou encore la farce. Définie comme une

⁵⁴ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 425.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 403.

⁵⁶ Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Klincksieck, 1972, cité dans Jean-Paul Sebban, *L'Humour dans l'anti-théâtre français : Ionesco, Beckett, Adamov*, op. cit., p. 84.

« petite pièce comique populaire très simple où dominent les jeux de scène⁵⁷ », la farce est à l'origine une simple parade mettant en scène deux personnages qui se disputent et en viennent aux coups. Elle offre le spectacle, éternellement comique, de la bastonnade, ce jeu de scène rudimentaire affectionné par Molière et qui est bien vivant aujourd'hui encore dans le théâtre de Guignol. Il est réinvesti par Adamov au travers de scènes telles que celle sus-citée entre Clo et Maurice, mais aussi dans les rêves des personnages de *Sainte Europe*. Dans le rêve de Karl, Crépin apparaît à quatre pattes, le Pape rampe à genoux, Karl crache sur l'Agha, puis, lorsque son rêve se transforme en cauchemar, « ramasse une muselière qui traînait sur la scène, et s'efforce de l'appliquer à Møller, mais celui-ci, d'une bourrade, envoie Karl rouler sur le sol » (*S.E.*, p. 225). Au cours du rêve de Teresa, c'est Francesca qui subit les coups. « Le "jeune éphèbe arabe", lit-on, pousse Francesca comme un paquet du côté des coulisses. » (*S.E.*, p. 243), ou encore « Innocent XXV lève les bras au ciel mais ne tarde pas à faire signe aux Supérieurs qui, à coups de pieds, chassent Francesca, sous les rires de Møller Van der See et du "jeune éphèbe arabe" » (*S.E.*, p. 243), « Teresa s'agenouille et prie, quand surgit une fois de plus à quatre pattes Francesca, suivie de Crépin brandissant un fouet. » (*S.E.*, p. 245) et enfin, « donnant un coup de pied à Francesca, qui roule à terre » (*S.E.*, p. 245). Dans *La Politique des restes*, Johnnie secoue Tom Guinness, le pousse, le fait tomber. Le même traitement est infligé à M. Galao qui est lui aussi secoué et malmené par Johnnie. « Secoue », « pousse comme un paquet », « roule sur le sol », « roule à terre », l'image qu'évoquent immédiatement ces termes est bien celle d'une chose.

Les personnages ne sont donc pas traités autrement que de simples objets. Automates, marionnettes, jusqu'au paquet qui roule au sol, la réification va croissante, et fait peu à peu perdre de vue les personnages de chair et d'os, et surtout d'esprit et de sentiments.

Un esprit raide dans un corps raide. Telle semble être la formule qui pourrait caractériser les personnages adamoviens à qui est ôtée toute souplesse humaine, vivante, pour conduire vers une assimilation à l'objet, à la chose, dégradation du spirituel vers le matériel, contradiction entre le mouvant et le rigide. Ainsi le dramaturge semble-t-il signifier que les personnages mis en scène ne sont que des clowns, ou plus justement des pantins au sein d'une vaste farce, d'une mascarade socio-politique.

⁵⁷ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 759.

B – Une mascarade socio-politique

Pour Bergson, sont comiques l'homme qui se déguise, l'homme qu'on croirait déguisé et par extension tout déguisement, non pas seulement celui de l'homme, mais également celui de la société. « Vivant en elle, écrit-il, vivant par elle, nous ne pouvons nous empêcher de la traiter comme un être vivant. Risible sera donc une image qui nous suggère l'idée d'une société qui se déguise et, pour ainsi dire, d'une mascarade sociale⁵⁸. » C'est précisément cette image qu'Adamov s'attache à mettre en scène dans les trois pièces étudiées. La transposition sur laquelle se fonde *Sainte Europe* est sans doute l'exemple le plus saisissant et permet d'introduire l'idée de travestissement que l'on retrouve tout au long des pièces mettant en scène un véritable « jeu de rôles ».

1°- La transposition

« [...] Mais, écrit Adamov au sujet de *Paolo Paoli*, répondant aux reproches qui pourraient lui être adressés, [...] que l'on ne vienne pas me dire, en pays socialistes, que j'ai eu tort de parler de plumes et de papillons au lieu de montrer simplement la rivalité de Krupp et de Schneider. "Transposer" toujours et donc rire toujours. » (*Th. III*, p. 7-8) A travers cette justification, le dramaturge annonce un procédé qu'il portera à son paroxysme dans sa pièce de 1966, *Sainte Europe*.

Roger Yedid l'explique dans sa thèse, *Sainte Europe* est « la transposition quasi-médiévale d'un mécanisme politique et économique contemporain à savoir le Marché Commun⁵⁹. » Cette idée est perceptible dès le titre, marqué par une association qui peut sembler paradoxale. L'alliance du religieux, impliqué par l'adjectif « Sainte », et du politique, connoté par le nom « Europe », du spirituel et du temporel, n'est pas en elle-même déconcertante. La surprise naît plutôt du caractère anachronique de l'expression qui en rappelle d'autres telles que « guerre sainte » et surtout « Saint Empire romain germanique » à forte connotation médiévale. Certes, celle-ci n'est pas *a priori* incompatible

⁵⁸ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 408.

⁵⁹ Roger Yedid, *L'évolution du théâtre d'Arthur Adamov*, op. cit., p. 345.

avec l'emploi d'« Europe ». Nous pouvons noter, par exemple, que l'Empereur Charlemagne, de son vivant, se faisait appeler *Pater Europae*, « Père de l'Europe », et que l'on disait parfois *Europa uel regnum Caroli*, « l'Europe ou le royaume de Charles ». Cependant, à l'époque où Adamov écrit sa pièce, de 1963 à 1966, lorsqu'elle est publiée et même après, « Europe » a une connotation politique contemporaine. Le lecteur, de 1966 à nos jours, lorsqu'il pense à l'Europe, a présentes à l'esprit la CECA, le CEE et l'UE. Davantage que Charlemagne, les « Pères de l'Europe » sont plutôt, pour lui, Konrad Adenauer, Joseph Bech, Johan Willem Beyen, Alcide de Gasperi, Jean Monnet, Robert Schuman et Paul-Henri Spaak. Un autre grand Charles enfin a supplanté Charlemagne dans l'imaginaire collectif : Charles de Gaulle. Ainsi, dès la lecture du titre, sont confrontés deux référents, deux époques qu'il semble improbable d'associer.

C'est bien là pourtant le projet d'Adamov. Une telle entreprise ne peut conduire qu'à ce que Bergson nomme « l'interférence des séries », qu'il propose de définir par cette formule : « Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents⁶⁰. » Si le quiproquo est pour lui l'exemple qui s'impose immédiatement, il précise néanmoins que ce n'est pas le seul moyen de rendre sensible cette interférence. Aussi suggère-t-il :

Au lieu de deux séries contemporaines, on pourrait aussi bien prendre une série d'événements anciens et une actuelle : si les deux séries arrivent à interférer dans notre imagination, il n'y aura plus quiproquo, et pourtant le même effet comique continuera à se produire. [...] Beaucoup d'incidents du genre héroï-comique se décomposeront ainsi. La transposition, généralement comique, de l'ancien en moderne s'inspire de la même idée⁶¹.

Ici, la transposition se ferait plutôt du moderne en ancien, mais dans un sens ou dans l'autre, l'effet reste le même. Les séries interfèrent et ce dès le prologue qui allie références médiévales et contemporaines. Il s'ouvre sur une musique grégorienne qui permet de plonger de prime abord le spectateur dans une ambiance de Moyen Age qui se voit confirmée par les citations religieuses. La première, de Saint Augustin, est certes antérieure à l'époque médiévale, mais nous savons la place importante que cet âge accordait à la religion. L'atmosphère ne se trouve donc pas dénaturée, d'autant plus qu'une seconde pancarte descend des cintres, indiquant que la citation suivante est de « Saint Bernard,

⁶⁰ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 433.

⁶¹ *Ibid.*, p. 434.

évêque de Clairvaux, promoteur de la seconde Croisade » (*S.E.*, p. 191). La mention des croisades, des pèlerins, des combattants chrétiens et les accords répétés de musique grégorienne contribuent à cet ancrage jusqu'au moment où cette musique « se transforme en un curieux alliage du *Deutschland über alles* et du *Chant des Africains*. A partir de cet instant entre en scène l'époque contemporaine avec la pancarte où l'on peut lire « Ordre du jour adressé à la L.V.F., le 12 décembre 1941, par le General Leutnant commandant la 7^e division d'infanterie : Freiherr Von Gablentz. » (*S.E.*, p. 192) La voix off nous renvoie à l'Allemagne nazie, et aux grands conflits des années 1940, faisant mention d'Hitler et du Bolchévisme ; mais l'évocation des « vertus guerrières françaises » (*S.E.*, p. 192) n'est pas sans rappeler les vertus chevaleresques. Le prologue se termine sur un véritable mélange des époques. La musique grégorienne est interrompue par un air de l'époque élizabéthaine. M. le Prologue, dans des vêtements tenant à la fois du Moyen Age et de la Renaissance, vient réciter le Dict des Marchands, datant du XIV^{ème} siècle avant que le noir ne se fasse, accompagné, de nouveau, par une musique grégorienne. Le prologue donne donc le ton de la pièce, annonçant l'hybridation des âges sur laquelle elle se bâtira.

Tout est fait pour suggérer ce cadre temporel semi-médiéval, semi-contemporain. Adamov, dans son introduction au volume *Théâtre III*, dans lequel est publiée la pièce, en parle ainsi :

Sainte Europe enfin. Une pièce à laquelle je tiens beaucoup. Est-ce parce qu'elle est ma « dernière » et que j'y ai travaillé trois ans, ou parce qu'il me semble (à tort ou à raison) y avoir trouvé un langage juste se référant à la fois au Moyen Age et à notre époque ? [...] Je résume et quiconque aura lu la pièce comprendra : le Bénévient et le Benelux. Et il me semble avoir échappé dans *Sainte Europe* à la facilité d'une « mise en boîte » vulgaire de l'actuel Président de notre Actuelle « République ». J'ai même, et très charitablement, prêté à Karl, empereur du Tout-Occident, la mélancolie de Charles Quint et, au « trépas », un rêve assez imposant et qui plus est véridique de Charlemagne. (*Th. III*, p. 9)

Ce commentaire de l'auteur laisse entrevoir le jeu sur les références auquel il se livre tout au long de la pièce. En ce qui concerne le cadre, les lieux aux noms médiévaux véritables, tels que le Pays Franc, le Brabant, l'Empire Ottoman, Byzance, côtoient les noms contemporains comme l'Iran, la Jordanie l'Indonésie le Pakistan, la Crimée. Comme pour faire le lien entre les deux époques, Adamov mentionne des lieux dont la connotation est intemporelle, tels que Rome ou Jérusalem. Il s'attache également à transformer des noms réels comme par exemple l'Alémanie, Aix-les-Chapelles, les Somalies, les deux Malies ou l'Asiatie. Peut-être est-ce pour donner aux noms contemporains une sonorité médiévale,

afin de suggérer l'entre-deux historique dans lequel la pièce prend place, l'idée d'un âge qui se cache derrière un autre. Cette hypothèse se voit confirmée par l'invention de noms hors du temps, mais qui ne sont pas sans en évoquer d'autres, fortement connotés historiquement, comme la Confédération Républicaine Nord-Centre-Sud-Européenne, le Tout-Proche-Levant, la Nord-Centre-Amérique, le Tout-Occident, le Bénévent, ou encore le Saint Empire Franc et Alémanique. Adamov joue sur le mélange des âges, sur les divers ancrages historiques qui conduisent précisément à une absence d'ancrage, désignant, par exemple, un même lieu par les différents noms que celui-ci a pu porter au cours du temps. Ainsi l'Iran est-il « nommé sciemment et historiquement tantôt Perse, tantôt Iran, tantôt Iranie. » (*Th. III*, p. 9) Nous lisons également « A Istanbul ou Byzance ou Constantinople, cela revient au même. » (*S.E.*, p. 259) Par le cadre de sa pièce, le dramaturge sème donc la confusion, faisant, à travers les seuls lieux, s'entrecroiser les époques.

De quel âge s'agit-il ? Les formes tendent à nous orienter vers le Moyen Age. Les tableaux se déroulent dans « une grande salle somptueuse, en Aix-les-Chapelles » (*S.E.*, p. 193), à la Cour du Brabant dans une « grande salle de style, disons, hanséatique » (*S.E.*, p. 227). « Karl, Empereur du Pays Franc et de l'Alémanie et de la Castille et de quelques autres territoires » (*S.E.*, p. 188), se présentant lui-même comme « Nous, Karl, Empereur du Tout-Occident » (*S.E.*, p. 195) et nommé par l'Agha « Karl le Magnifique » (*S.E.*, p. 195), rappelle évidemment Charlemagne en qui il se rêve d'ailleurs au deuxième tableau. Ce personnage, à qui Adamov a également prêté, dit-il, « la mélancolie de Charles Quint » (*Th. III*, p. 9), est encore nommé, dans son rêve, Karl le Bel (*S.E.*, p. 213), surnom renvoyant directement au roi du XIV^{ème} siècle Charles IV le Bel. Francesca et Møeller Van der See, quant à eux, reprennent, à la fin de la pièce, la légende de Tristan et Yseult. Mais en même temps qu'ils évoquent la Nouvelle Croisade, enjoignant Barons et Chevaliers de cesser de donner la mort à leurs frères et d'aller plutôt convertir les nations étrangères, reconvertir Jérusalem et tomber en martyrs, en même temps qu'ils se livrent, en rêve, à des combats chevaleresques en se rappelant de Roland de Roncevaux ou parlent d'édifier de nouveaux lieux saints, les personnages traitent également du contrôle des aéroports du Pakistan, des problèmes de la Nord-Centre-Sud-Amérique, de la Brother Rubens Oil Company, des actionnaires de la Société Laitière, du Brabant sidérurgique, de recherches nucléaires, d'accélérateurs de particules, de bombe atomique, font livrer des robes au Carlton, s'offrent des chaussures à talons lumineux ou encore tournent dans des films au cinéma. Les anachronismes dominent donc cette pièce où sous des allures médiévales, les

personnages n'ont d'autres préoccupations que celles du monde capitaliste des années 1960, le Moyen Age constituant la forme et le XX^{ème} siècle le fond.

L'Empereur se réfère à d'illustres personnages médiévaux, « Hildegarde et Frédégonde et Sigismond et Tancrede et Lothaire » (*S.E.*, p. 194). Mais il s'y réfère comme aux « Souverains et Souveraines de notre lointain passé, perdu mais toujours, toujours retrouvé » (*S.E.*, p. 194). Adamov met en scène une époque tentant de retrouver son passé, et cette époque n'est autre que celle à laquelle la pièce a été écrite : les années 1960. C'est pourquoi le principal modèle de Karl affirmé par Adamov est Charles de Gaulle. Le dramaturge s'amuse à détourner les phrases du Général, indiquant par exemple « Karl tape sur l'épaule d'Honoré de Rubens. Ils se sont compris. » (*S.E.*, p. 217), ou faisant dire à son double théâtral « Je vous ai comprise. » (*S.E.*, p. 254) Charles de Gaulle se trouve donc transposé en Empereur du Moyen Age, côtoyant un banquier en redingote dont le ton est celui « du journal "libéral" *Le Monde* » (*S.E.*, p. 215). Teresa est un autre personnage à référents multiples. Alors qu'elle se rêve en sainte Thérèse d'Avila, elle est nommée par Innocent XXV « Mère Teresa » (*S.E.*, p. 244). Deux séries, deux époques s'entrelacent donc, par le jeu des références dans les personnages eux-mêmes. Cette interférence peut se traduire, visuellement, par leur tenue vestimentaire. Au deuxième tableau, nous lisons en effet au sujet de Karl, « Vêtements semi-modernes, semi-conformes à l'imagerie de l'époque. » (*S.E.*, p. 218), puis « Grethe-France-Laure, dans un costume du Moyen Age, quelque peu revu toutefois par Dior ou Chanel. » (*S.E.*, p. 213). A travers ces costumes, deux images se confrontent, images contradictoires et raides tant les époques auxquelles elles sont associées sont distinctement fixées dans notre esprit. La troisième image, qui résulte de cette confrontation, appartient bien aux deux précédentes, à ces deux séries indépendantes dont l'une tente de prendre le pas sur l'autre, le Moyen Age tentant de supplanter le XX^{ème} siècle, la forme tentant de supplanter le fond.

Transposant l'époque contemporaine de l'écriture de sa pièce en un temps médiéval entre histoire et mythe, Adamov met en scène la confrontation de deux séries indépendantes tentant, vainement, du fait de leur raideur respective, de se confondre. L'effet comique naît de ces anachronismes, des contradictions engendrées par cette interférence qui ne peut qu'aller à l'encontre de nos attentes envers ces deux âges si précisément ancrés dans notre imaginaire et induire, de ce fait, l'impression d'une époque prenant une forme qui n'est pas la sienne, d'une époque déguisée.

2°- Le travestissement

De la transposition au travestissement, le pas est aisé à franchir. Les suffixes précédant les deux termes, « trans- » et « tra- », ont d'ailleurs pour origine la même préposition latine, *trans*, signifiant « au-delà de, par-delà⁶² », sous-entendant un mouvement vers autre chose. « Transposer » peut signifier « faire changer de forme ou de contenu en faisant passer dans un autre domaine⁶³ ». Ne pourrait-on pas dire alors que « travestir », c'est faire changer de forme en faisant passer dans un autre vêtement ? Le travestissement peut ainsi apparaître comme un prolongement de la transposition. Adamov se plaît à exploiter ce lien au point que sa phrase « "Transposer" toujours et donc rire toujours. » pourrait devenir « "Travestir" toujours et donc rire toujours. »

Sainte Europe, à nouveau, apparaît comme la pièce du travestissement par excellence. « Qu'est-ce que je veux montrer dans *Sainte Europe* ? Cet âge-ci, ou plus exactement ce régime-ci dans cet âge-ci, qui se cache, se travestit sous les oripeaux d'un autre âge : à savoir le Moyen Age. » (*I.M.*, p. 177) Tels sont les mots d'Adamov exposant son projet. A en croire cette explication, travestissement et costumes se trouveraient au cœur de la pièce. Un premier constat s'impose, celui de l'importance attachée, dans les indications scéniques, à la tenue des personnages. Dès le premier tableau, nous lisons en effet « Karl, l'Empereur, vêtu en Empereur », « Ousannah Nanah (voilée bien sûr – les usages) », « Honoré de Rubens, en redingote », « Francesca et Møeller Van der See, richement vêtus mais avec un négligé voulu » et « Smoking très sobre » (*S.E.*, p. 192). Pourquoi s'attarder sur cette apparence si ce n'est parce qu'elle n'aura de cesse de changer tout au long de la pièce ? L'insertion de scènes oniriques fait varier la tenue des personnages selon l'imagination du rêveur. Au deuxième tableau, Karl, dans son rêve, apparaît « ressemblant à Charlemagne. Barbe fleurie sans doute. Vêtements semi-modernes, semi-conformes à l'imagerie de l'époque. » (*S.E.*, p. 213). Sa fille, Grethe-France-Laure, est successivement représentée « dans un costume du Moyen Age, quelque peu revu toutefois par Dior ou Chanel » (*S.E.*, p. 213) puis vêtue « en impératrice de Byzance ». Francesca et Møeller, lorsqu'ils surgissent sur la scène sont « tous deux accoutrés bizarrement » (*S.E.*, p. 215). Møeller, par la suite, réapparaît « dans la tenue du Croisé traditionnel » (*S.E.*, p. 218). L'Agha, quant à lui, apparaît sous le masque d'un Guerrier musulman. Dans le rêve de Teresa, au quatrième tableau, cette dernière, quittant

⁶² Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 2000, p. 1617.

⁶³ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 2007.

sa « grande, affreuse, blanche et flottante chemise de nuit » se retrouve « vêtue en Mère Supérieure de couvent, ou carrément travestie en sainte Thérèse d'Avila » (S.E., p. 238) Au cinquième tableau, dans le rêve de Karl, l'Agha devient « un personnage ressemblant à Soliman le Magnifique » (S.E., p. 255). Enfin, au septième tableau, Honoré de Rubens se rêve « vêtu en marchand vénitien » (S.E., p. 280) et voit surgir l'Agha « vêtu en Jésus-Christ », « sa couronne d'épines sur la tête » (S.E., p. 282) ainsi que Mr Henderson « brusquement affublé d'un masque asiatique » (S.E., p. 284). C'est à travers ces scènes rêvées, appartenant non plus à la logique de la raison, mais à celle de l'imagination, qu'Adamov introduit dans sa pièce le thème du travestissement.

Durant toute la première partie de la pièce, les personnages ne changent d'apparence qu'en rêve. Le sixième tableau amène le travestissement dans la vie éveillée et le porte à son apogée avec la proposition de Møller Van der See d'organiser un bal masqué :

MØLLER VAN DER SEE, *après une pause* : J'ai trouvé ! (Se levant, un verre à la main, il a déjà bu pas mal, moins que l'Agha cependant.) Mesdames et Messieurs, puisque déjà le Ciel ne veut point que nous quittions ces lieux, matériellement, si nous les quittons, alors, spirituellement, et grandement ? Et organisons, simple exemple, un petit bal masqué. Votre avis ?

GRETHE-FRANCE-LAURE, *rieuse* : Un bal masqué, oh oui ! Mais quels masques, quels travestissements arborerions-nous, Møller ? Enfin, je veux dire, de quel âge ?

MØLLER, *caressant le bras de Grethe-France-Laure, qui se laisse faire, Karl étant mort, et Crépin si peu vivant* : Voyons, France du Moyen Age ! (Riant.) L'Age de toutes les souffrances et de toutes les espérances ! » (S.E., p. 273)

Ce dialogue, annonciateur de l'événement, est d'une importance notable. Que fait en réalité Møller Van der See, ou plutôt que fait Adamov à travers son personnage ? Il résume tout simplement le propos de la pièce, ce qu'il explique dans *Ici et Maintenant* : cet âge-ci – les années 1960 – qui se travestit, comme en témoignent les deux termes « masques » et « travestissements » employés par Grethe-France-Laure, sous les oripeaux du Moyen Age. Mais si à première vue cette scène du bal masqué semble seulement matérialiser dans la vie éveillée ce qui alors se produisait dans les scènes oniriques, elle fait en réalité bien plus que cela en ce qu'elle peut être interprétée comme la représentation synecdotique de la pièce dans son ensemble.

A reconsidérer *Sainte Europe* à la lumière de cette scène, il est possible de percevoir les indices de la vaste mascarade à laquelle se livrent les personnages. Pour le lecteur, ils se situent principalement dans les indications scéniques, dans lesquelles les termes « costume » et « masque » apparaissent à plusieurs reprises. Remarquons par

exemple que lorsqu'il est question du Pape, Adamov écrit en indication scénique « costume immortel » (*S.E.*, p. 213) et non pas « habit », ni « vêtement », comme s'il ne s'agissait pas du Pape, mais d'un homme quelconque déguisé en pape, ou comme si le titre de pape ne tenait qu'au costume, qu'il suffirait de revêtir pour pouvoir en assumer la fonction, comme si être pape signifiait nécessairement être déguisé. Il exploite également cette idée avec Crépin, au sujet duquel il écrit, lors du rêve de Karl « même costume que dans la réalité » (*S.E.*, p. 213). Même dans la « réalité », c'est-à-dire dans la vie éveillée, Crépin porte un « costume ». Il serait aisé d'objecter qu'il s'agit là d'indications scéniques à propos d'une pièce de théâtre et que « costume » n'est autre que la dénomination d'usage de l'habillement des comédiens, ou que le terme peut aussi tout simplement désigner un « vêtement habituel particulier à un pays, une époque, une condition » ou des « pièces d'habillement qui composent un ensemble⁶⁴ ». A cela nous pouvons répondre d'une part que l'auteur, dans ces indications, ne parle pas des comédiens mais des personnages et que la réalité à laquelle il se réfère est la réalité interne à la pièce. D'autre part, la présence du bal masqué nous conduit nécessairement à faire le lien entre les termes « costume », « costumé », « déguisé ».

En outre, il convient de noter que lors du bal masqué Innocent XXV et Crépin sont les seuls qui ne se déguisent pas. Ne peut-on pas penser que cette absence de déguisement tient en réalité au fait qu'ils sont déjà déguisés ? Elargissons cette idée. Karl, au moment du bal masqué, est mort. Mais à considérer son rêve au deuxième tableau, il est possible d'imaginer que si, vivant, il avait dû se déguiser, il se serait vêtu en Charlemagne c'est-à-dire en empereur, et donc de la même manière que d'ordinaire. Au lieu de « vêtu en empereur », nous aurions pu avoir « déguisé en empereur ». L'indication elle-même, « vêtu en empereur », sous-entendant l'existence d'un habit d'empereur type suggère en effet plutôt l'idée d'un costume d'empereur. Karl apparaîtrait donc de ce fait toujours déguisé. Personnages costumés en empereur, en roi, en pape, l'action de la pièce se présente bien comme une mascarade au sens littéral du terme de « divertissement où les gens sont déguisés et masqués⁶⁵ » et en cela, comme une mise en abyme de la pièce.

La mascarade est parfaitement assumée, affirmée même, dans *M. le Modéré*. Sous-titrée « Clownerie », la pièce renvoie bien sûr aux « comiques de cirque très maquillés et grotesquement accoutrés⁶⁶ ». Le lien avec la mascarade apparaît donc comme

⁶⁴ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 400.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 1160.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 328.

une évidence, d'autant plus que le dictionnaire propose également de définir ce dernier terme comme « déguisement, accoutrement ridicule ou bizarre⁶⁷ ». Là encore, nous pouvons penser à *Sainte Europe* où, dans le rêve de Karl, au deuxième tableau, Francesca et Moëller surgissent « tous deux accoutrés bizarrement » (*S.E.*, p. 215). Accoutrements bizarres, ridicules, sont bien sûr représentés dans *M. le Modéré*, notamment avec l'entrée de Freddy au tableau XX, « très efféminé. Longs cheveux blonds ondulés. Tenue d'amazone » (*S.E.*, p. 73). Le rire du spectateur naît du caractère improbable, décalé de cette tenue. Par ce décalage même, l'allure de Freddy met l'accent sur l'idée de costume, de déguisement. Freddy est déguisé en amazone. Tous les changements de tenue des personnages peuvent être interprétés en ce sens. Clo, au tableau VII, revêtant, pour céder au désir de son époux, une robe Directoire, se déguise en femme de cette époque. Au tableau IX, vêtue en hôtesse de l'air, elle dit « regarde[r] si le costume [lui] va bien » (*M.M.*, p. 41). A nouveau, il est possible de jouer sur l'ambiguïté du mot « costume » et de penser que même si Clo déclare projeter de devenir hôtesse de l'air, cette insistance sur le vêtement montre que ce qu'elle veut en réalité, c'est se déguiser en hôtesse de l'air. Au tableau XX, Mady et sa mère jouent au jeu de « Guillaume Tell ». Sont-elles déguisées ? Rien ne l'indique mais nous pouvons tout à fait imaginer une mise en scène où elles seraient travesties. Le travestissement, d'ailleurs, serait double, puisqu'Adamov précise que « c'est Mady Guillaume Tell et Clo son fils » (*M.M.*, p. 79). De telles scènes, de tels changements de costumes n'apportent en réalité rien à l'action proprement dite. Le dramaturge, dans sa note préliminaire, nous en a prévenus :

« *M. le Modéré* est une clownerie, je l'ai voulue telle.

Que l'on ne s'étonne donc pas si le rideau se lève et retombe sans arrêt, si certains tableaux ne font guère avancer l'action, si celle-ci, souvent, tourne court. Tout cela est volontaire. » (*M.M.*, p. 11)

Leur seul but est donc de servir la clownerie, de montrer la mascarade, de donner à voir des personnages qui jouent à se déguiser.

Ainsi l'action des pièces semble-t-elle se présenter comme un vaste divertissement auquel se livrent les personnages. Ceux-ci se déguisent, créant un monde au sein de leur monde, ce qui n'est pas sans rappeler les réjouissances carnavalesques issues de la tradition populaire médiévale. Le travestissement s'associant aux costumes, le divertissement s'associant au jeu, le vocabulaire de la mascarade rejoint celui du théâtre. Que se passe-t-il

⁶⁷ *Ibid.*, p. 1160.

du point de vue du spectateur sinon la mise en place d'une pièce dans la pièce, d'un véritable « jeu de rôles », d'apparences et de conventions ?

3°- Des « jeux de rôles » : « la forme voulant primer le fond⁶⁸ »

Une société qui se déguise n'est-elle pas une société où priment les apparences, où prime la forme et dont les membres, par conséquent, ne font que jouer le rôle correspondant à cette apparence ? Telle semble être, du moins, la société des pièces adamoviennes, une société conditionnée par la forme, par des conventions constituant un cadre, un décor artificiel dans lequel s'insère une mise en scène au sein de la mise en scène.

Que font les personnages tout au long de *Sainte Europe* ? Il jouent la comédie. Adamov le laisse clairement entendre au sixième tableau, lorsque Francesca annonce :

FRANCESCA, *agressive* : Savez-vous, Crépin, d'où je viens ? De Rome. Oui, une fois de plus, de Rome, où cette chère Teresa ne se trouve plus du tout dans le couvent où vous la reléguâtes. (*A la cantonade* :) Teresa tourne ces jours-ci à Avila, je crois, la vie, précisément, de sainte Thérèse d'Avila. (*A Innocent XXV* :) Vous connaissez ?

CREPIN, *affolé* : Quoi ?

INNOCENT XXV, *idem* : Teresa au cinéma !

FRANCESCA : Oui, une coproduction. (*S.E.*, p. 267)

Le film dans lequel joue Teresa peut apparaître comme une mise en abyme de la pièce, en tant que mise en scène dans la mise en scène, voire en tant que mise en scène dans la mise en scène dans la mise en scène. La première est, naturellement, la pièce dans son ensemble, qui met en scène une action au sein de laquelle le film constitue lui-même une mise en scène. Mais cette action où il prend place, l'action principale de la pièce, qu'est-elle sinon également une mise en scène à laquelle se livrent les personnages ? Dans son film, Teresa joue le rôle d'une nonne. Dans la pièce, Karl joue le rôle de l'Empereur du Pays Franc et de l'Alémanie et de la Castille et de quelques autres territoires, Honoré de Rubens celui d'un banquier, Crépin interprète le Roi du Brabant et par la suite le Président de la Confédération Républicaine Nord-Centre-Sud-Européenne. Innocent XXV joue le Pape et Mohammed Nour Ad Abdel, l'Agha, Roi d'Iranie et de Jordanie, et par la suite souverain tout-puissant du Tout-Proche-Levant. L'emphase de leurs discours, leurs attitudes, leurs gestes caricaturaux, leurs « costumes », tout est mis en œuvre pour donner l'impression que

⁶⁸ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 412.

ces personnages récitent des textes qui ne sont pas les leurs, feignent d'être d'autres personnages qui ne sont pas eux.

Cette impression nous conduit à rejoindre l'opinion de Bergson selon laquelle l'idée d'une société qui se déguise, d'une mascarade sociale se forme « dès que nous apercevons de l'inerte, du tout fait, du confectionné enfin, à la surface de la société vivante⁶⁹ ». C'est précisément ce qui se produit chez Adamov. *Sainte Europe*, en réalité ne fait que pousser à son aboutissement un procédé exploité par le dramaturge depuis *La Politique des restes* et dont la formulation se trouve chez Bergson en ces termes :

Le côté cérémonieux de la vie sociale devra [...] renfermer un comique latent, lequel n'attendra qu'une occasion pour éclater au grand jour. On pourrait dire que les cérémonies sont au corps social ce que le vêtement est au corps individuel : elles doivent leur gravité à ce qu'elles s'identifient pour nous avec l'objet sérieux auquel l'usage les attache, elles perdent cette gravité dès que notre imagination les en isole. De sorte qu'il suffit, pour qu'une cérémonie devienne comique, que notre attention se concentre sur ce qu'elle a de cérémonieux, et que nous négligions sa matière, comme disent les philosophes, pour ne plus penser qu'à sa forme. Inutile d'insister sur ce point. Chacun sait avec quelle facilité la verve comique s'exerce sur les actes sociaux à forme arrêtée, depuis une simple distribution de récompenses jusqu'à une séance de tribunal. Autant de formes et de formules, autant de cadres tout faits où le comique s'insérera⁷⁰.

L'illustration adamovienne de ces lignes nous vient immédiatement à l'esprit, comme une réponse directe aux mots de Bergson et particulièrement au dernier exemple qu'il choisit. Une séance de tribunal, ou plus exactement, le côté cérémonieux d'une séance de tribunal, voilà ce que met en scène *La Politique des restes*. Adamov, à travers cette pièce, nous montre tout le cérémonial archétypal du procès. Il instaure, pour ce faire, un véritable jeu sur les stéréotypes qui transparaît tout d'abord dans les indications scéniques données au début de la pièce – et donc, sur scène, dans le décor, les costumes et les attitudes des personnages –. Notons, par exemple : « Sur l'estrade, le Président, petit, trapu, revêtu de la toge traditionnelle » (*P.R.*, p. 145), « Les autres magistrats sont, eux, en tenue civile, de préférence vêtus de tweed clair, comme dans les procès américains, et, comme dans ces procès aussi, ils marcheront et fumeront même à l'occasion. » (*P.R.*, p. 145), « [...] il est alors, toujours comme dans les procès américains, son propre témoin » (*P.R.*, p. 146). Cette insistance sur les procès américains témoigne d'une volonté de porter à la scène une représentation de procès ancrée dans l'imaginaire collectif, un procès type, conventionnel, dans lequel les témoins sont également des images stéréotypées, comme le Dr Perkins,

⁶⁹ *Ibid.*, p. 408.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 408.

médecin de Johnnie, portant un « lorgnon » (*P.R.*, p. 152), accessoire contribuant à véhiculer une image traditionnelle du médecin.

Usages, conventions, stéréotypes semblent ne pas quitter l'écriture dramatique d'Adamov dans les deux pièces qui suivent, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*. A nouveau, les costumes des personnages sont pour beaucoup dans cette impression. Nous pouvons noter dans *Sainte Europe* des indications telles que « Physique conforme à sa fonction » (*S.E.*, p. 189), « Karl, l'Empereur, vêtu en Empereur » (*S.E.*, p. 193), « Ousannah Nanah (voilée, bien sûr – les usages) » (*S.E.*, p. 193), « dans la tenue du Croisé traditionnel » (*S.E.*, p. 218), « bardé de fer, Croisé authentique » (*S.E.*, p. 224), ou encore, « Passe à l'arrière scène, à pas lents, Jésus-Christ. Image traditionnelle ; Barbe, quasi-nudité, et, bien sûr, une expression émouvante : la douleur universelle. » (*S.E.*, p. 238). Dans *M. le Modéré*, citons par exemple « Mado, dite Maddy, est l'écolière vicieuse telle qu'on l'imagine, la rêve. » (*M.M.*, p. 12), « Freddy est la tapette anglaise classique. » (*M.M.*, p. 12), « Guddy est une Danoise qui ressemble à bien des Danoises. » (*M.M.*, p. 12) ou « M. Havas est un vrai monsieur. » (*M.M.*, p. 12) Ces indications renvoient à des images évocatrices pour le lecteur-spectateur, références collectives, stéréotypes mettant l'accent sur le caractère artificiel de ce qui nous est montré. Cette idée est appuyée, dans *M. le Modéré*, par les photos constituant le fond de chaque partie. Ainsi, pour la première, « descend des cintres une grande photo représentant la tour Eiffel, puis une autre représentant la place Saint-Germain-des-Près » (*M.M.*, p. 19). « Une grande photo représentant un sommet » (*M.M.*, p. 46) sert de fond à la deuxième partie. Celui de la troisième est constitué par une représentation de Trafalgar Square, qui succède à celle de la place Picadilly. Ces photos dignes de figurer sur des cartes postales mettent l'accent sur l'univers stéréotypé que le dramaturge choisit de porter à la scène. Il y a effectivement de l'inerte, du tout fait dans la société adamovienne.

Revenons au procès de Johnnie. Nous constatons qu'au delà du décor et de l'apparence physique des personnages, les dialogues, eux aussi, sont stéréotypés. Les propos du Dr Perkins, en effet, sont des propos « de psychiatre », « de médecin », comme nous pouvons le voir, par exemple, avec « [...] les propos et la conduite de Mr Brown ne présentaient plus les symptômes alarmants que j'avais observés autrefois. Et comme j'avais, dans des occasions similaires, relaté quelques cas de guérison... » (*P.R.*, p. 153). Des phrases types, des formules toutes faites comme « Je demande la parole. » (*P.R.*, p. 146, 150, 160, 177, 179) ou « Nous faisons opposition. » (*P.R.*, p. 154, 156, 169, 176), à

laquelle est liée la confirmation du Président « L'opposition est recevable. » (*P.R.*, p. 169, 176) ou au contraire son infirmation « L'opposition n'est pas recevable. » (*P.R.*, p. 154, 156), deviennent les leitmotifs de la Défense. Le personnage du Greffier, quant à lui, n'a d'autre fonction que celle, présente dans tous les esprits, de tendre une Bible et de déclarer : « Vous jurez sur la sainte Bible de dire la vérité, toute la vérité et rien que la vérité ? Levez la main et dites : je le jure. » (*P.R.*, p. 147, 153, 159, 167, 168, 173), avant que les témoins n'accomplissent le rituel archétypal du « procès américain ». Car c'est bien non seulement à un archétype, mais également à un rituel que nous avons affaire, les personnages défilant les uns à la suite des autres et accomplissant tour à tour les mêmes gestes, répétant les mêmes paroles avec une exactitude d'automates, leur fonction prenant le pas sur leur personne à tel point qu'ils ne sont pas désignés par des noms propres mais bien par ces fonctions, « L'Avocat général », « La Défense », « La Partie civile », « Le Président », « Le Greffier », ou devrions-nous écrire, par ces rôles.

Le terme de « rôle » est employé par la Défense s'adressant à la Partie civile. « Il me semble, dit-elle, que le rôle de la Partie civile ne consiste pas à s'étendre sur telle ou telle circonstance de la vie de l'accusé, mais seulement à défendre son client ou la famille du susdit, selon le cas. » (*P.R.*, p. 177). En plaçant cette réplique dans la bouche de son personnage, Adamov insiste sur cet aspect du procès comme mise en scène, sur son caractère factice, sur la mascarade qu'il constitue, sur cette idée, ainsi formulée par Bergson de « la forme voulant primer le fond, la lettre cherchant chicane à l'esprit⁷¹ ». Peu importe pour les avocats et magistrats de *La Politique des restes* l'affaire qu'ils ont à juger, seul compte le rôle qu'ils ont à jouer et la manière dont ils le jouent. Ainsi leurs attitudes et les modulations de leurs voix sont-elles semblables à celles de comédiens déclamant leur texte sur la scène, interprétant des personnages. Au cours de leurs tirades, les didascalies indiquent par exemple « Bas, triste. » (*P.R.*, p. 146), au moment où l'Avocat général déclare que l'affaire est un crime, « S'arrêtant. » (*P.R.*, p. 146), lorsqu'il annonce les faits, « Se remettant à marcher, grave » (*P.R.*, p. 147), lorsqu'il rappelle le décret en vigueur, « Pause, puis très grave » (*P.R.*, p. 178), lorsqu'il prononce la peine requise. En ce qui concerne la Défense, le principe est le même et lors du plaidoyer, nous lisons « Enflant la voix. » (*P.R.*, p. 179), « Redoublant d'éloquence. » (*P.R.*, p. 182), « Ricanant. » (*P.R.*, p. 183) ou encore « Elevant encore la voix. » (*P.R.*, p. 188). Les personnages se mettent en scène, veulent briller par leur jeu. C'est la raison pour laquelle la Défense, « après avoir fait signe à Johnnie de se taire », l'interrompt par ces mots : « Permettez, je n'ai pas fini. »

⁷¹ *Ibid.*, p. 412.

(P.R., p. 180) S'il fait taire son client, ce n'est pas dans l'intérêt de ce dernier, mais plutôt parce qu'il l'empêche, par ses interventions intempestives, de « jouer sa scène », de montrer ses talents d'orateur, de comédien. Il serait possible d'objecter qu'il est normal pour des avocats, pour des orateurs, de se mettre en scène afin de faire adhérer l'auditoire à leurs propos. De même nous pourrions affirmer, en ce qui concerne *Sainte Europe*, que l'emphase sied à de grands dirigeants politiques, surtout si l'objectif est de les faire apparaître comme étant d'une autre époque, du Moyen Age qui plus est. Mais ces objections ne relèvent-elles pas elles-mêmes d'idées préconçues, de stéréotypes ancrés dans notre imaginaire ? Et le cas échéant, ne sont-elles pas la preuve qu'Adamov met en scène non pas des professions, des fonctions, mais la forme stéréotypée de celles-ci, non pas des actes sociaux, mais bien les conventions qui les entourent ?

Que se soit par les décors, par les costumes, par les attitudes, par les discours, la forme, indéniablement, semble primer sur le fond, l'enrobant à tel point que nous ne voyons plus qu'elle. Mais y a-t-il véritablement un fond ? Le cérémonial n'est-il pas là pour masquer les failles ? Du point de vue des personnages, sans doute, mais pour le dramaturge, il s'agit plutôt de les dévoiler aux yeux des spectateurs, d'ébranler le mécanisme afin précisément de le révéler en tant que tel, mécanisme défaillant faisant naître l'effet comique.

Par l'interférence de deux époques dont l'une tente de prendre l'apparence de l'autre, par le travestissement et les rôles, les pièces adamoviennes mettent donc en scène une véritable mascarade où la forme est souveraine à tel point que les personnages finissent par s'y plier de façon automatique. Plus que par cette impression de mécanique chère à Bergson, le comique semble provoqué par ce que Pirandello, dans ses *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, nomme la « constatation du contraire⁷² ». Mais les deux notions ne sont-elles pas en réalité liées ? Le « contraire » n'est-il pas à situer entre la raideur de la forme et celle du fond, dont le croisement révèle les failles de l'une et de l'autre, conduisant à une représentation dégradée de la société ?

⁷² Luigi Pirandello, *Ecrits sur le théâtre et la littérature. L'Humour tragique de la vie*, Paris, Denoël / Gonthier, 1968, p. 117.

C – Les « contradictions criardes »

« Les contradictions criardes appellent le rire, et même le rire jusqu'au hoquet. » (Th. III, p. 8) Adamov clôt sa justification de *Paolo Paoli* par une phrase qui semble pouvoir être considérée comme une anticipation des trois pièces qui nous intéressent. *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré* sont pour leur auteur l'occasion de développer un véritable jeu sur les contradictions dont la première est sans doute celle entre la forme et le fond, entre l'être et le paraître, qui en entraîne une seconde, l'alliance paradoxale, contre l'attente commune, du sérieux et du dérisoire, induisant le processus satirique de dégradation de la réalité à laquelle il est fait référence, affectant les personnages et se répercutant sur les grandes institutions du « *Western World* ».

1°- Les failles de la mécanique

Que nous trouvions dans la société mise en scène par Adamov l'inerte, le tout fait, le « mécanisme superposé à la vie⁷³ » dont parle Bergson, cela ne fait aucun doute. Pouvons-nous pour autant nous en tenir là ? Ce constat est-il suffisant pour expliquer le comique qui résulte de telles représentations ? Pour qu'un automatisme soit clairement perçu, ne faut-il pas que ses limites, ses failles soient mises au jour, qu'il soit perturbé par des éléments avec lesquels il ne peut s'accomoder, avec lesquels il entre forcément en contradiction ? Ce sont ces éléments qui dénoncent la raideur de la forme, mais également son insuffisance et sa vanité.

Adamov, dans ses trois pièces, met en scène des stéréotypes, des formes figées, entraînant un déroulement mécanique. Il semble cependant que le comique de ces pièces ne tienne pas tant à la forme elle-même qu'à l'absence de fond ou, plus justement, à la contradiction entre une forme parfaitement travaillée, trop peut-être, et un fond plus que douteux. Est-ce parce que les formes extérieures du procès, les conventions qui sont supposées le régir sont scrupuleusement respectées que les avocats et magistrats sont aptes à remplir leur fonction ? Est-ce parce que le Dr. Perkins a toutes les apparences du médecin type qu'il est pour autant un psychiatre compétent ? Tous ces personnages

⁷³ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 408.

pourraient parfaitement tenir leur rôle et la mécanique du procès pourrait fonctionner sans heurt si n'interférait pas dans ses rouages un élément venant la mettre à mal. Cet élément n'est autre que Johnnie, le seul qui ne joue pas de rôle et qui aurait pourtant tout intérêt à feindre. Non seulement Johnnie se montre tel qu'il est, dominé par son idée fixe, mais en outre, et ce précisément parce qu'il ne joue pas de rôle, il dévoile celui des autres et particulièrement les failles de celui des autres. Il peut en cela être rapproché du personnage du bouffon et de son pouvoir déconstructeur.

Par son comportement incontrôlable – parce que, à l'inverse de celui des autres, incontrôlé –, il révèle l'incapacité des personnages à remplir correctement leur fonction, comme le Dr. Perkins, d'une part et la Défense, d'autre part, qui semble dépassée, désespérée même par son client, de même que l'Avocat général et le Président semblent dépassés par l'accusé. En témoignent des didascalies telles que « La Défense fait signe à Johnnie de se taire. » (*P.R.*, p. 147, 151, 152, 154), « Poursuivant malgré les efforts de la Défense pour le calmer. » (*P.R.*, p. 150), « à qui la Défense fait signe de se modérer, mais qui n'en tient pas compte » (*P.R.*, p. 151), « La Défense manifeste des signes de découragement. L'Avocat général et le Président aussi. » (*P.R.*, p. 152), « La Défense, une fois de plus, doit calmer Johnnie. » (*P.R.*, p. 153), « qui décidément ne peut pas se calmer, se levant une fois de plus » (*P.R.*, p. 166), « que la Défense ne parvient pas à calmer » (*P.R.*, p. 167), « L'Avocat général, prenant la relève de la Défense, essaie de calmer Johnnie. » (*P.R.*, p. 183) et « La Défense essaie une dernière fois de calmer Johnnie. » (*P.R.*, p. 184). Il semble que ces indications montrent l'interférence de deux mécaniques : la mécanique du procès et la mécanique de Johnnie. L'une perturbe l'autre et réciproquement, en un cercle vicieux engendrant une troisième mécanique qui apparaît dans ce va et vient répétitif et automatique entre agitation et tentative d'apaisement, qui semble relever d'un procédé que Bergson décrit en s'appuyant sur l'exemple du diable à ressort. Au-delà de l'effet comique provoqué par la seule idée d'automatisation des personnages dont nous avons traité précédemment, ce cercle vicieux a pour but de dévoiler l'incapacité des avocats et magistrats. Nous constatons en effet que si au début de la pièce la Défense est la seule à tenter de calmer Johnnie, comme le veut son rôle qui lui demande d'agir dans l'intérêt de son client, elle s'en révèle à tel point incapable que sa place en vient à être prise par l'Avocat général, dont l'entreprise se révèle d'ailleurs aussi infructueuse que celle de son adversaire. Les membres du tribunal se retrouvent donc dans l'incapacité la plus complète de mener ce procès comme ils l'entendent.

Alors que l'accusé devrait se trouver en position d'infériorité par rapport à la Cour, force est de constater que tel est loin d'être le cas. Johnnie, ne serait-ce que par la profusion de ses répliques et tirades semble au contraire dominer entièrement les membres du tribunal au point de les réduire, à plusieurs reprises, à une position de suppliants, comme nous le voyons avec la Défense et le Président s'exclamant tour à tour « Je vous en prie, Mr Brown ! » (*P.R.*, p. 153, 165, 168), mais surtout avec cette réplique de l'Avocat général « Mr Brown, la Cour, dans votre intérêt, vous supplie... » (*P.R.*, p. 184). Il semble donc que nous assistions à une inversion des rôles. Au lieu d'un accusé suppliant pour son salut face à une Cour impitoyable, nous voyons une Cour qui supplie l'accusé pour son salut. L'inversion peut même être poussée jusqu'à voir une image bien connue, dont l'exemple canonique est celui du dupeur dupé. C'est au juge jugé, à l'accusateur accusé, que nous avons affaire ici. Ainsi Johnnie, par sa façon de perturber le bon déroulement du procès, le fait-il apparaître comme un simulacre, révélant la vanité des personnages qui tentait jusqu'alors de se dissimuler derrière la forme.

Insérant des failles dans un déroulement mécanique, Adamov déjoue nos attentes, crée la contradiction entre l'être et le paraître, jeu sur le paradoxe par lequel il « dénonce l'affectation, la boursoufflure et le pédantisme et met à nu le vide intérieur qui est pour lui l'ultime réalité⁷⁴ ». Cette volonté satirique n'apparaissait-elle pas déjà dès le titre de la pièce ? Si nous laissons de côté pour un temps l'inspiration clinique et nous concentrons sur sa forme, un élément peut nous frapper : l'association des deux termes « politique » et « restes ». Du premier, le dictionnaire nous donne plusieurs sens qui sont « art et pratique du gouvernement dans les sociétés humaines », « sorte de gouvernement, manière de gouverner un Etat [...] ou de mener les relations avec les autres Etats [...] », « ensemble des affaires publiques » et « manière concertée de conduire une affaire⁷⁵ ». Sa connotation est grave, sérieuse, et contraste avec celle du second terme clé du titre, celui de « restes ». Le sens général de ce dernier, dans son acception en tant que substantif variable en nombre, « élément restant d'un tout dont l'intégrité ne s'est pas conservée », implique déjà une connotation négative qui se trouve renforcée par les significations plus précises telles que « ce qui demeure après une destruction, un prélèvement », « petite quantité restante de quelque chose », ou encore « ce que l'on abandonne⁷⁶ ». Les synonymes, quant à eux, sont particulièrement évocateurs. Il s'agit en effet de noms tels que « décombres », « ruines »,

⁷⁴ Sophie Duval, Marc Martinez, *La Satire*, *op. cit.*, p. 191.

⁷⁵ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, *op. cit.*, p. 1476.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 1692.

« débris », mais surtout, ce qui sera primordial pour l'action dramatique, « déchets », « détritrus ». Ainsi ce titre associe-t-il, par une alliance antinomique, le haut et le bas, le second semblant se répercuter sur le premier, les restes ôtant de sa solennité à la politique.

Considérons l'étymologie du mot « politique ». Il dérive directement du latin *politicus*, signifiant « relatif au gouvernement⁷⁷ ». Le terme « gouvernement » apparaît d'ailleurs à plusieurs reprises dans les différents sens de « politique ». Or, un gouvernement implique nécessairement des gouvernants et des gouvernés. La question se pose donc : qui gouverne ? Sont-ce les restes ? Qui gouvernent-ils ? Ou bien sont-ils gouvernés et auquel cas, par qui ? Restes gouvernants, restes gouvernés, dans les deux cas, la chose semble aberrante et laisse apparaître une dévalorisation du gouvernement, une critique de la politique qui ne se réduirait qu'à des restes. De la politique des restes aux restes de la politique, le pas est aisément franchi. Restes, débris, détritrus, ordures de la politique, les associations d'idées, une fois l'expression inversée, ont tôt fait de se mettre en place. Mais ces « restes » ne peuvent-ils pas également être interprétés comme ceux d'une société et permettre, à ce propos, les mêmes extensions lexicales ? La critique est acerbe, mais l'alliance inattendue, le paradoxe du titre la rend également moqueuse et annonce le ton satirique d'une pièce dans laquelle se verront confirmées les interprétations permises par cette seule expression de « politique des restes ».

Ainsi la contradiction annonce-t-elle l'optique satirique, le dessein critique du dramaturge envers une société dont il révèle les travers, les failles, dont aucune institution n'est épargnée, société à laquelle il décide de s'attaquer en choisissant l'arme du rire, par un processus de dégradation rendant les contradictions plus criardes encore.

2°- Un reflet dégradé de l'histoire

Selon Sophie Duval et Marc Martinez, l'optique satirique peut être considérée comme une « esthétique de la dévaluation⁷⁸ » reposant notamment sur une « rhétorique du rabaissement⁷⁹ ». « Pour obtenir un matériau à la fois homogène et dévalué, qui corresponde à sa vision catastrophiste et apocalyptique, écrivent-ils, [le satiriste] procède à un rabaissement et à des inversions systématiques qui mènent à un nivellement par le bas

⁷⁷ Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, op. cit., p. 1210.

⁷⁸ Sophie Duval, Marc Martinez, *La Satire*, op. cit., p. 198.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 198.

et à une confusion généralisée des valeurs⁸⁰. » Les deux professeurs considèrent l'inversion comme un principe comique général. L'inversion, le renversement semblent constitutifs de l'eshétique adamovienne et se trouvent notamment dans le traitement des références à la réalité auquel procèdent nos trois pièces.

Adamov, au cours de la deuxième période de son écriture dramatique, trouve son inspiration dans la réalité historique ou contemporaine à laquelle il ne cesse de se référer. « La satire [prenant] nécessairement la réalité comme point de départ, puisque c'est là qu'elle trouve ses cibles⁸¹ », ce sont ces références que le dramaturge s'attache à détourner. Les premiers concernés sont les personnages. Nombre d'entre eux, en effet, sont le reflet satirique, inversé ou rabaissé, voire rabaissé dans le renversement, des personnalités fameuses qui ont fait l'histoire ou font l'actualité de l'époque. C'est ainsi que dans *Sainte Europe*, les dirigeants politiques et religieux se trouvent réduits au rang de « grandes marionnettes qui gouvernent », de « caricatures ubuesques⁸² ». Karl est qualifié de « ridicule » (*S.E.*, p. 188) et mis en scène comme tel, excessif, trépignant et gesticulant, comme l'indiquent de nombreuses didascalies telles que « soudain fou furieux » (*S.E.*, p. 198), « que la rage étouffe littéralement » (*S.E.*, p. 198), « criant » (*S.E.*, p. 202, 250, 251, 252), « dont à chaque instant l'impatience grandit et la gesticulation augmente » (*S.E.*, p. 205), « Karl, qui, depuis un moment arpente la scène, frappe du pied. » (*S.E.*, p. 230), « Trépignant. » (*S.E.*, p. 249), « se levant, marchant, hurlant » (*S.E.*, p. 250), « Il pleure à chaudes larmes. » (*S.E.*, p. 250) ou encore « de plus en plus délirant » (*S.E.*, p. 251). Cette agitation n'est pas sans rappeler les gestes caricaturaux de Maurice et de Clo dans *M. le Modéré*, comme par exemple « Clo, faisant semblant d'être offusquée par le projet, voile son visage de ses deux mains » (*M.M.*, p. 20), « Clo pousse brutalement M. le Modéré. Pour se venger, il fait un croc en jambe à sa femme. » (*M.M.*, p. 21) ou « Clo se tord les mains de plus en plus. M. le Modéré pleure de plus en plus. » (*M.M.*, p. 84) Il semble donc qu'Adamov traite la synthèse des « grands Charles » de l'histoire de la même manière que des personnages de clownerie. Le ridicule de Karl est accru par la présentation de ce dernier comme « imbu de lui-même » (*S.E.*, p. 188), ne supportant pas d'être interrompu, comme le montre le dramaturge avec notamment « il ne parle pas depuis un bon moment, comment ne s'énerverait-il pas ? » (*S.E.*, p. 196) ou « de plus en plus agacé du fait d'être si souvent interrompu » (*S.E.*, p. 199), se voulant emphatique et pourtant « cherchant le[s]

⁸⁰ *Ibid.*, p. 198.

⁸¹ *Ibid.*, p. 191.

⁸² Roger Yedid, *L'Évolution du théâtre d'Arthur Adamov*, op. cit., p. 346.

mot[s], ne le[s] trouv[ant] pas » (*S.E.*, p. 194, 231), à qui sa fille doit souffler ses discours. Il devient ainsi possible de se demander si le rabaissement, le ridicule de Karl, et à travers lui la satire du Général de Gaulle, n'est pas d'autant plus frappant que le personnage présente également des traits de Charlemagne et de Charles Quint. Ces traits, « charitablement prêtés » par Adamov, aux dires de celui-ci, ne seraient-ils pas, en réalité, un moyen d'accentuer le contraste, la « contradiction criarde » entre le haut et le bas, entre la grandeur de la référence et le ridicule de son reflet.

C'est sans doute une des raisons pour lesquelles Adamov, dans *Sainte Europe*, choisit de détourner les figures les plus hautes. Outre Karl-Charles, il met en scène Crépin, Roi du Brabant, « nommé tantôt CREPIN LE PETIT, tantôt CREPIN LE CHAUVÉ » (*S.E.*, p. 188). Comme l'indiquent ces noms et surnoms, le personnage incarne le reflet satirique de Pépin le Bref et de Charles le Chauve. Le premier n'est rien moins que le père de Charlemagne lui-même, et le second, fils de Louis le Pieux, est le petit-fils de l'Empereur. Crépin, quant à lui, est présenté comme un homme « petit de taille et pète-sec selon l'expression courante » (*S.E.*, p. 188), nommé au sixième tableau « petit, tout petit et chauve Président d'une vague républicaine association coopérative, centre-ouest-européenne, pardon, nord-centre-judéo-américaine » (*S.E.*, p. 260) puis « petit Crépin » (*S.E.*, p. 278) par Grethe-France-Laure, sa seconde épouse, et qualifié d'impuissant par la première, Teresa. Celle-ci n'est d'ailleurs pas pour le mettre en valeur et donner à sa maison gloire et solennité. Elle est en effet « laide, étriquée et quasiment idiote » (*S.E.*, p. 188), caractéristiques sur lesquelles Adamov insiste au quatrième tableau, l'habillant d'une « grande, affreuse, blanche et flottante chemise de nuit. » (*S.E.*, p. 239)

Si les autres personnages ne sont pas clairement identifiables, il ne fait toutefois aucun doute qu'il s'agit des représentations des dirigeants politiques, religieux et économiques de l'époque. Leur portrait est loin d'être flatteur, comme en témoigne le foisonnement des adjectifs péjoratifs présents dans la seule *dramatis personae*. Nous pouvons relever, au sujet de Grethe-France-Laure, la fille de Karl, « lèvres minces, plutôt méchantes », à propos du banquier Honoré de Rubens, « gras », et concernant Møller Van der See, « un peu trop infatué de lui-même ». Mais les descriptions les plus dégradantes sont certainement celle de l'Agha et de son épouse. De lui, il est dit qu'il est « obèse, stupide, presque toujours soûl. » D'elle, nous lisons qu'elle est « obèse également, jamais soûle mais plus stupide encore que son mari. » (*S.E.*, p. 188-189) Enfin, en ce qui concerne le chef de l'Eglise catholique, nous pouvons dire, avec Florence Bernard, qui a consacré

une communication à la satire de la religion dans l'œuvre adamovienne, que « le nom du pape, Innocent XXV, révèle [...] d'emblée, par l'antiphrase et l'exagération, le caractère guignolesque et grimaçant du personnage⁸³. » Face à de telles représentations, il est possible de penser que ces personnages ne sont ni empereur, ni roi, ni pape, mais bien plutôt qu'ils jouent à l'être, à la fois au sens de s'amuser et de feindre.

Cette même idée se retrouve dans *M. le Modéré* à travers la représentation du Prince de Galles, ou plutôt d'un reflet risible du Prince de Galles. Le reflet est qui plus est mis en abyme, puisqu'au sein de la pièce, le personnage a, lui aussi, son pendant en la personne de M. William, « double effacé du Prince de Galles » (*M.M.*, p. 9), écrit l'auteur. Dans une note préliminaire à la pièce, Adamov indique en ces termes les traits de caractère dominants des deux personnages, « Le Prince est d'une grande bêtise. M. William d'une bêtise plus grande encore. » (*M.M.*, p. 12) Non seulement il procède au renversement d'un homme de haut rang comme le Prince de Galles, fils aîné du souverain d'Angleterre, en un être stupide, mais il ne s'en tient pas là et amplifie le procédé par la mise en scène de ce double. En outre, il est à noter que le traitement qui est fait du personnage est à l'opposé de celui qu'attend le spectateur qui vient de voir écrit le mot « Prince », d'illustre connotation dans l'imaginaire collectif. Ce Prince là n'a en effet de princier que le nom. Adamov ne se contente pas de le montrer dépourvu d'intelligence, il en fait également, dans la troisième partie de la pièce, le mari de Mado, fille de M. le Modéré, qu'il présente en ces termes :

Mado, dite Mady, est l'écolière vicieuse telle qu'on l'imagine, la rêve. Elle rit d'un rire paisible, le rire agréable et idiot de toutes les jeunes filles dévergondées et qui veulent que « tout le monde le sache bien ».

[...]

Mado ne tient pas en place, veut toujours se mettre en avant.

Soquettes. Jupes exagérément courtes toujours. Jambes nues toujours aussi. (*M.M.*, p. 12)

Force est de constater que Mado semble être l'antithèse de ce que l'on attendrait d'une Princesse de Galles. L'entrée du Prince, par le biais de ce mariage, dans la famille des Dupré et réciproquement, l'entrée des Dupré dans la famille royale d'Angleterre apparaît comme une incongruité soulignant le renversement mis en place par Adamov. La mise sur le même plan du Prince et des Dupré n'a pas pour effet d'élever ces derniers mais bien de dégrader le Prince. Cette dévaluation passe notamment par le surnom que lui donnent Mado et sa famille : Jerry, qui le place dans la lignée de ceux des autres personnages de la pièce, ridicules ou dépravés, que sont Mady, Guddy, mais aussi Freddy, son « ami de

⁸³ Florence Bernard, « La satire de la religion dans l'œuvre d'Arthur Adamov », in *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*, *op. cit.*, p. 147.

cœur » (*M.M.*, p. 12), présenté par le dramaturge comme « la tapette anglaise classique » (*M.M.*, p. 12), dont la dégradation se traduit dans des scènes telles que celle-ci, au tableau XX, où Freddy raconte à Mady ses « amusements » avec Jerry :

FREDDY : Eh bien, ce matin, Jerry m'a demandé de m'habiller en amazone. (*Avec un petit rire :*) D'où la tenue dans laquelle vous me voyez. Et une fois que ce fut fait, m'installa sur un petit cheval blanc, et insista beaucoup pour que je trotasse à ses côtés. (*Riant de nouveau :*) En amazone, vous comprenez ? Les deux pieds pendant du même côté. (*M.M.*, p. 74)

ou, lorsque Freddy déclarant à Mady « Vous connaissez la vraie nature du Prince, Madame. », celle-ci, « riant et prenant Freddy par le nez » lui répond « Cochon ! » (*M.M.*, p. 74). Plus loin, Mady, « se frottant à Freddy », suggère au Prince, « Tu peux regarder, Jerry. » (*M.M.*, p. 75) Ainsi le dramaturge nous fait-il entrer dans l'intimité triviale du Prince, là où l'on aurait plutôt attendu, de la part d'un tel personnage, hauteur et finesse. Jouant sur les paradoxes, déjouant les attentes, Adamov renverse les hiérarchies, suscitant un rire que Bakhtine, dans son étude sur *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance* qualifie de « carnavalesque », fait subir aux figures qu'il exploite un nivellement par le bas qui, s'il peut ne se traduire que sur le plan matériel, peut également se manifester à travers une inversion des valeurs.

C'est ce qui se produit dans *La Politique des restes*. La pièce met en scène un homme du nom de John – Johnnie – Brown. Un personnage porte ce nom : il s'agit d'un abolitionniste américain du XIX^{ème} siècle qui en appela à l'insurrection de l'armée pour abolir l'esclavage et fut tantôt décrit comme un martyr, tantôt comme un terroriste. Dans la pièce d'Adamov, il se transforme en un chef d'entreprise accusé d'avoir « tué de plusieurs balles de revolver, un ouvrier de [sa] fabrique : le dénommé Tom Guinness, homme de couleur, et ce, dans le domicile du susdit » (*P.R.*, p. 147), crime qui est dû à une peur névrotique de la prolifération des noirs dans le pays et à une haine viscérale de ceux-ci, et particulièrement de l'ouvrier en question. Le discours d'un abolitionniste, tout extrémiste qu'il ait pu être, bascule avec Johnnie dans un autre extrême, devenant un discours raciste, une proclamation de haine envers les noirs qui atteint son paroxysme avec ces répliques, dans lesquelles Johnnie, à sa manière, se justifie : « Je serais fou, peut-être, parce que j'ai tué un nègre ? [...] Evidemment, c'est ridicule, puisqu'il y en a des milliers et des myriades, de ces nègres. Evidemment, un, c'est peu, mais on fait, messieurs, on fait ce qu'on peut. » (*P.R.*, p. 173), ou « Bien sûr que j'étais armé ! Vous n'auriez pas voulu, quand même, que je me promène dans un quartier plein de noirs, les poches vides, les mains vides, la tête

vide ? ... » (*P.R.*, p. 174) Ainsi, d'un personnage qui quoiqu'avec des méthodes contestables servait une cause louable, Adamov fait-il un criminel raciste et névrosé, et de la cause abolitionniste elle-même, une peur d'être contraint d'avalier des ordures, procédant à une dégradation de l'image historique.

Détournant de fameux dirigeants politiques en marionnettes ridicules ou encore un révolutionnaire en criminel sans raison, Adamov joue sur la contradiction entre l'attente impliquée par les images et connotations véhiculées par l'histoire et la représentation dégradée qu'il en livre. C'est bien cette contradiction, ce renversement du prestige en ridicule, de la grandeur en décadence qui font naître le rire, processus annonçant déjà le *topos du mundus inversus*.

3°- *Mundus inversus*

« Si le satiriste concentre ses attaques sur le personnage, écrivent Sophie Duval et Marc Martinez, il s'acharne aussi à dégrader le monde qu'il représente⁸⁴. » L'inversion qui touche aux personnages adamoviens entraîne inévitablement une dégradation des grandes valeurs et institutions qui régissent le monde. « Le renversement de la grandeur, de la solennité et de l'héroïsme dans un monde trivial, expliquent encore les deux professeurs, est le meilleur moyen d'obtenir le nivellement cher au satiriste⁸⁵. »

Sainte Europe est peut-être la pièce où le renversement est le plus significatif. Le dramaturge y met en scène, sous les apparences de l'époque médiévale, qui renvoie, dans l'imaginaire collectif, à l'héroïsme et au chevaleresque, les grandes puissances du monde occidental contemporain de l'écriture du texte, tentant d'imposer leur domination au monde oriental, ou plus exactement aux pays du Tiers Monde. Le premier tableau met en scène l'accueil de l'Agha Mohammed Nour Ad Abdel, Roi d'Iranie et de Jordanie, et de son épouse, en visite diplomatique en Pays Franc, par l'Empereur Karl, entouré de sa fille, de ses alliés politiques, du pacifiste Pierre Gilles Massy-de-Palaiseau, ainsi que de son banquier et ses deux filles. L'heure est grave et l'enjeu d'importance. Il s'agit pour l'Agha de produire la meilleure impression afin que Karl accepte de lui accorder la somme nécessaire pour pourvoir aux besoins de l'Iranie, et pour Karl de montrer la suprématie du

⁸⁴ Sophie Duval, Marc Martinez, *La Satire*, op. cit., p. 198.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 200.

« Tout-Occident » en vue d'asseoir son contrôle politique, militaire et économique sur le royaume de l'Agha. Il convient donc d'éblouir ce dernier et pour cela la puissance occidentale doit apparaître dans toute sa grandeur et sa solennité. Aussi les didascalies, à l'ouverture du tableau, indiquent-elles que Grethe-France-Laure se tient « raide, solennelle » (*S.E.*, p. 193) et Karl « droit, rigide, noble, devant l'Agha » (*S.E.*, p. 193). Le discours de bienvenue de l'Empereur se veut majestueux et abonde de références à un passé glorieux :

Nous Karl, Empereur d'Occident ou, pour autres mots employer, du Pays Franc et de l'Alémanie et de la Castille, Nous et notre fille, Grethe-France-Laure, et également notre Banquier Protégé Conseiller Aimé : Honoré de Rubens et derrière Nous enfin – je vous en prie, Agha – [...] et vous, retournez-vous et voyez, pour vous, par Nous conviés, et partant présents dans le Miroir Un et Multiple de l'Histoire, tous les Souverains et Souveraines de notre lointain passé, perdu mais toujours, toujours retrouvé. Ou pour autres mots employer, Hildegarde et Frédégonde et Sigismond et Tancrede et Lothaire, tous et toutes qui, comme Nous, sont soucieux et heureux d'accueillir en Aix-les-Chapelles et en vos personnes les représentants authentiques d'une dynastie qui, depuis toujours veilla et régna sur l'Iran, sur le Berceau de l'Histoire, partant. (*S.E.*, p. 94)

Mais en réalité, derrière lui, se trouvent Francesca et Møeller Van der See, habillés « avec un négligé voulu » (*S.E.*, p. 193). « Tout en parlant et "flirtant" lit-on, Francesca – par la même occasion – se fait les yeux devant un miroir où elle s'admire de la tête aux pieds, et Møeller Van der See s'y admire aussi lui-même, tout en admirant Francesca. Il rit et se cure les ongles à maintes reprises. » (*S.E.*, p. 193) Flirter, se maquiller, s'admirer, se curer les ongles, la majesté semble bien loin et le contraste est saisissant entre la pompe du discours de Karl et le comportement futile de ces deux personnages faisant pourtant partie des « grands de ce monde ».

Adamov va plus loin encore dans la dégradation avec le présent offert à la Souveraine de l'Iran, Ousannah Nanah, symbole de la civilisation occidentale : des chaussures à talons lumineux !

HONORE DE RUBENS, *sortant les chaussures de sa poche et s'agenouillant devant Ousannah Nanah, qui, du coup, enlève ses babouches* : Veuillez, Souveraine, accepter cette paire de chaussures à talons lumineux.

Il enfle à Ousannah Nanah les chaussures en question ; elle glousse d'aise.

FRANCESCA, *éclatant de rire* : Oh, Møeller, Papa agenouillé...

MØELLER : ... comme un chevalier !

HONORE DE RUBENS, *imperturbable, à Ousannah Nanah* : Je voudrais, Souveraine, que vous compreniez bien... le principe. (*A Karl* :) Vous permettez que j'éteigne ?

KARL : Peu me chaut !

Honoré de Rubens tourne le commutateur et, en effet, les talons brillent dans le noir.

OUSANNAH NANAH, *émerveillée* : Mais on les voit, Mohammed ! Ils scintillent, en pleine nuit ! (*A Honoré de Rubens* :) Oh, merci, merci !
HONORE DE RUBENS, *rallumant* : Et chaque talon contient une ampoule et une pile. (*S.E.*, p. 196-197)

Il s'agit là d'une réunion diplomatique au cours de laquelle est supposé se décider le sort du monde, et le banquier de l'Empereur, garant de l'économie de l'Occident parle des ampoules et des piles contenues dans les talons scintillants des chaussures. Voilà donc la puissance du monde occidental ! La contradiction est « criarde », en effet, entre ce symbole et la noblesse de l'Empire dont parle Karl, entre ces propos futiles et les sujets sur lesquels il conviendrait de débattre.

Que dire de l'attitude des personnages ? L'image d'un homme « agenouillé comme un chevalier », chaussant une souveraine peut évoquer une scène fameuse de conte que tous les lecteurs ou spectateurs potentiels ont à l'esprit. Le chevalier aux pieds de la souveraine renvoie également à la tradition de l'amour courtois. Mais ici, le galant est un banquier « gras » (*S.E.*, p. 188) et la dame est « obèse », « stupide » (*S.E.*, p. 189) et « glousse d'aise » (*S.E.*, p. 196, 200). Plus loin, elle aura même « un sourire cochon » (*S.E.*, p. 210) et la « scène galante » entre les deux personnages se transformera en avances vulgaires. L'Agha est ivre, comme on le voit avec les indications concernant son alcoolisme, particulièrement abondantes pour un seul tableau. Citons par exemple « L'Agha est trop soûl pour accomplir le moindre effort » (*S.E.*, p. 207), « L'Agha, entièrement soûl, trois ou quatre bouteilles de whisky vidées autour de lui, ne remue pas. » (*S.E.*, p. 207), « L'Agha, de plus en plus soûl, s'affale de plus en plus. » (*S.E.*, p. 207-208), « L'Agha s'effondre. On le couche. » (*S.E.*, p. 208), « A l'Agha, toujours soûl et toujours affalé » (*S.E.*, p. 209), « très soûl » (*S.E.*, p. 209). Møeller et Francesca flirtent. Les grands souverains de ces glorieuses civilisations ne sont donc que ces êtres vulgaires dont le comportement se trouve en totale inadéquation avec la gravité de la situation annoncée. Ainsi Adamov fait-il se cotoyer le noble et le trivial, le second dégradant le premier en un détournement qui s'apparente à celui de l'héroï-comique, défini par Patrice Pavis comme « une parodie du ton héroïque, une description en termes prosaïques d'actions nobles et sérieuses⁸⁶ ». Ici, il semble plutôt que ce soient des actions prosaïques qui sont évoquées par des termes nobles, nous plongeant ainsi dans le burlesque, mais le contraste est là et l'effet comique n'en est que plus saisissant.

⁸⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, coll. « Lettres Sup. », Paris, Dunod, 1996, p. 55.

La même irrévérence envers la politique apparaît dans *M. le Modéré* lorsqu'au tableau IX, à la fin de la première partie, le protagoniste devient chef d'Etat, mais de l'Etat du Jura ! « Dans ces heures graves pour le destin [du] pays » (*M.M.*, p. 42), le gouvernement en est confié à Maurice Dupré, M. le Modéré, « ridicule par cet excès de raison qui confine toujours à la déraison. » (*M.M.*, p. 11), propriétaire d'un « hôtel honnête » où certes « on [fait] des passes », « mais très modérément, et pas régulièrement, pas quotidiennement » (*M.M.*, p. 21). Le lecteur ou le spectateur peut avoir des doutes quant à l'aptitude du personnage à sauver un pays, voire être certain de son incapacité. C'est cette certitude qui précisément, appelle le rire, par contraste avec celle de Maurice et de Clo, son épouse, persuadés qu'il est l'homme de la situation. Et les deux conjoints de laisser éclater leur joie et leur fierté :

M. LE MODERE, *se mettant à tourner, à danser tout seul, tant sa joie est grande* : Je serai chef... chef de l'Etat du Jura. Le Jura, c'est moi ! Le Jura, c'est moi !

Clo, gagnée par la joie de son mari, esquisse autour de lui quelques pas de danse, un « twist » sans doute.

Entre Mado, qui met la main sur sa bouche pour ne pas éclater de rire. (M.M., p. 42)

Comme Mado, le spectateur peut, lui aussi avoir envie de rire face à l'attitude de ce chef d'Etat et de la première dame du Jura. « Le Jura, c'est moi ! » fait bien sûr écho au mot supposé de Louis XIV, « L'Etat, c'est moi ! ». M. le Modéré en Louis XIV, L'Etat du Jura en royaume de France, la comparaison paraît fortement disproportionnée, à l'image de la situation, et c'est précisément sur cette disproportion que joue Adamov pour appuyer le nivellement par le bas qu'il fait subir à la vie politique.

Le titre *Sainte Europe* l'annonce, la satire de la politique se trouve liée à la satire de la religion qui, avec ses représentants, constitue, depuis *Paolo Paoli*, une des cibles de prédilection du dramaturge. Mais alors que dans *Paolo Paoli* et *Le Printemps 71*, il s'attaquait au bas clergé, il s'en prend, dans *Sainte Europe* aux plus hautes figures, aux symboles, aux valeurs même. Dans sa communication, Florence Bernard explique que « la déconsidération dont la religion fait l'objet revêt [dans *Sainte Europe*] l'aspect d'une mascarade, sous le signe d'un rabaissement carnavalesque⁸⁷. ». A quoi se résume, pour l'Agha et Ousannah Nanah – transposition ridicule de Hosanna ? – la question religieuse ? Ce dialogue apporte la réponse :

⁸⁷ Florence Bernard, « La satire de la religion dans l'œuvre d'Arthur Adamov », art. cit, p. 147.

OUSANNAH NANAH, à l'Agha : Mon Dieu, Mohammed, pour le cheveu de Mahomet ! J'espérais bien qu'on ne le retrouverait plus, ce cheveu-là, et voilà qu'ils l'ont retrouvé ! (L'Agha, entièrement soûl, trois ou quatre bouteilles de vin autour de lui, ne remue pas.) Et alors ils se sont dit que les Brahmanes qui l'avaient volé... Mais alors ceux de la Royal Old Navy – il en reste encore, vous savez – se sont proposés...

MÖLLER VAN DER SEE, riant : ... De le brûler. De la sorte, on eût en effet su si c'était ou n'était pas le vrai cheveu de Mahomet. Mais d'après ce que je comprends, vos frères mahométans ont refusé l'offre. Car si c'était le vrai et si quand même il brûlait... Embêtant ! (S.E., p. 207)

Faut-il brûler ou non le cheveu de Mahomet ? L'aspect dérisoire de la préoccupation est souligné par la réaction de Möller Van der See et le contraste prête à rire, entre l'affolement d'Ousannah Nanah, l'aphasie de l'Agha et la légèreté moqueuse de Möller Van der See. La scène semble donc constituer une première étape dans la désacralisation entreprise par le dramaturge.

Après l'Islam et le cheveu du prophète, la désacralisation affecte de manière flagrante la religion catholique. Le rabaissement carnavalesque culmine avec le travestissement des personnages impliquant les figures chrétiennes de premier plan que sont Thérèse d'Avila, en laquelle se rêve Teresa au quatrième tableau, et le Christ, en lequel, au sixième tableau, l'Agha se déguise. Florence Bernard écrit à ce propos :

[...] le travestissement de l'Agha en Jésus ne peut manquer d'être interprété aux yeux des plus conservateurs comme une provocation : d'abord parce que le chef de « l'Iranie » est musulman, ensuite parce qu'il s'agit d'une créature obèse, alcoolique et dépourvue d'intelligence. Adamov fait ainsi basculer la farce dans une manifeste désacralisation⁸⁸.

La provocation semble indissociable de l'effet comique résultant du contraste entre l'image traditionnelle des personnages religieux et celle représentée ici. L'effet se trouve renforcé lorsque les deux représentations se côtoient. La tradition est en effet bel et bien présente à travers la couronne d'épines que l'Agha, au sixième tableau, pose sur sa tête, mais surtout à travers l'apparition du Christ, au quatrième tableau, « Image traditionnelle ; barbe, quasi-nudité, et, bien-sûr, une expression émouvante : la douleur universelle. » (S.E., p. 238). L'image traditionnelle de Sainte Thérèse d'Avila apparaît, quant à elle, avec Teresa « vêtue en Mère Supérieure de couvent ou carément travestie en Sainte Thérèse d'Avila » (S.E., p. 238). Le rêve du personnage au quatrième tableau pousse à l'extrême le basculement du sacré dans le trivial qui, comme l'explique Florence Bernard, « se traduit surtout par le recours à l'isotopie de la sexualité⁸⁹ ». La Sainte n'est plus « qu'une fille... dont Sa Sainteté est "le Miché" » (S.E., p. 241). Innocent XXV, en effet, « tend des billets de banque à

⁸⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 147

Teresa qui, imitant les putains du temps de Toulouse-Laurtec, les enfile, promptement, dans ses bas. » (*S.E.*, p. 240). Adamov clôt le tableau sur cette image de « Jésus-Christ [...] portant toujours sur ses épaules Teresa. Rêve de bonheur. Teresa vole presque dans les airs. C'est un peu comme si elle faisait déjà l'amour avec le Divin Seigneur. » (*S.E.*, p. 246), réduisant la relation spirituelle qui unit le Christ à Sainte Thérèse à une union purement charnelle.

Jésus-Christ lui-même se voit ôter toute dimension sacrée, notamment lorsqu'il chante à Teresa:

Si tu brûles désormais, Teresa
Ce sera, je te le dis, dans mes bras. (*S.E.*, p. 239)

« Cette posture grotesque, explique Florence Bernard, se voit renforcée par l'expression de bouderie que le Messie adopte dès lors que la jeune femme semble le prendre pour un autre⁹⁰. » La scène est la suivante :

TERESA, *toujours entre les bras de Jésus-Christ, récitant :*

Ne veux point que Dieu m'aide
Ni ne me donne Joie ou Bonheur
Sinon par vous Seigneur sans merci
O Møeller, Møeller, merci !

JESUS-CHRIST, *déposant froidement Teresa à terre :* Vous faites, chère amie, erreur.

Jésus-Christ, dépité, poursuit seul sa promenade à l'arrière-scène, croisant, toujours digne, les bras. (S.E., p. 239)

Le rabaissement comique, ici, est double. Il tient à la fois de la bouderie du Christ, mais également de la confusion par Teresa de ce dernier avec Møeller Van der See, qui, au cours du tableau, passera son temps à folâtrer tantôt avec Francesca, tantôt avec un « "jeune éphèbe arabe" d'une quinzaine d'années » (*S.E.*, p. 241). C'est donc, pour reprendre l'expression de Florence Bernard, avec « la bouffonnerie la plus débridée⁹¹ » qu'Adamov traite « les figures religieuses emblématiques⁹² », jetant le discrédit sur une religion et une Eglise qu'il rejette depuis ses débuts, rejet exacerbé par son rapprochement du Parti Communiste.

Ainsi s'exprime l'irrévérence adamovienne envers les institutions fondatrices de notre *Western World* et les valeurs qui leur sont attachées. Adamov n'a de cesse de les dévaloriser, de les rabaisser, de les rendre ridicules, dérisoires à tous les sens du terme, à la

⁹⁰ *Ibid.*, p. 148.

⁹¹ *Ibid.*, p. 148.

⁹² *Ibid.*, p. 148.

fois risibles, provoquant la moquerie et insignifiantes, les deux étant en réalité liés. A travers la domination du haut par le bas, de la solennité par la trivialité, du sérieux par le futile s'exprime tout le *topos* du *mundus inuersus*, monde placé sous le signe des interversions matérielles.

Le jeu sur les contradictions permet donc à Adamov de mettre au jour les failles de la société qu'il représente, de la faire apparaître dans toute sa vanité, sa dégradation, sa dépravation. Au *mundus inuersus* qu'il donne à voir s'oppose celui que les personnages, eux, souhaiteraient montrer, saisissant contraste appelant le rire tant la hauteur des apparences rend plus criant encore le rabaissement et tant ce dernier, réciproquement, vient ridiculiser la fausse solennité de cette grandeur dérisoire.

« Je ne peux pas vous donner une définition du comique, déclare Adamov à Georges Charbonnier, mais elle est toujours liée à la disproportion⁹³. » Disproportion et contradiction apparaissent, dans *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*, comme les maîtres mots du comique adamovien. Disproportion des comportements entraînée par une contradiction entre raideur mécanique et souplesse vivante, disproportion des situations où le trivial est traité comme s'il relevait de la plus grande noblesse et le dérisoire du plus grand sérieux, relevant d'une contradiction entre l'être et le paraître, d'une contradiction des attentes du spectateur, sont propres à susciter le rire. Mais derrière ce rire, Adamov ne montre-t-il pas en réalité une société nécrosée et corrompue, désespérante ?

⁹³ Arthur Adamov, Georges Charbonnier, *Arthur Adamov : Théâtre radiophonique et entretiens avec Georges Charbonnier*, op. cit., entretien n°2.

Partie 2

-

« Cerné par le malheur, il fallait que j'éclate de rire ou me suicide »

NELL (*sans baisser la voix*). - Rien n'est plus drôle que le malheur, je te l'accorde. Mais –
NAGG (*scandalisé*). - Oh !
NELL. - Si, si, c'est la chose la plus comique au monde⁹⁴.

La contradiction, l'oxymore qui fonde ce dialogue de Beckett semble également se trouver à l'origine des pièces adamoviennes dans lesquelles les faits présentés, au-delà des simples procédés comiques, sont en réalité dramatiques. Le rire tient à l'attitude adoptée par Adamov, pour qui une pièce, à son époque, doit nécessairement être tragi-comique, attitude que l'on peut qualifier d'humoristique et qui apparaît comme un ultime recours face au désespoir.

A – Rire d'une situation dramatique

« Il y a aujourd'hui, déclare Adamov dans un entretien avec Georges Charbonnier, une telle farce entre les choses terribles qui ont lieu et les choses soi-disant grandioses qui devraient avoir lieu que l'éclat de rire, s'il n'est pas dans une pièce de théâtre, c'est que l'auteur n'a pas pris conscience simplement de la vie dans laquelle il est trempé⁹⁵. » La « farce », « l'éclat de rire », ne semblent pourtant pas aller de soi au vu des « choses terribles » que dévoile l'ironie adamovienne et qui ne sont pourtant en rien considérées comme telles par les personnages. Par l'humour, néanmoins, Adamov parvient à rendre possible le rire au sujet d'une situation dont pourrait n'apparaître que le drame.

⁹⁴ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 31-32.

⁹⁵ Arthur Adamov, Georges Charbonnier, *Arthur Adamov : Théâtre radiophonique et entretiens avec Georges Charbonnier*, *op. cit.*, entretien n°3.

1°- L'ironie d'Adamov : derrière les beaux discours, la réalité sordide

« Je crois qu'aujourd'hui, il y a quand même une prise de conscience [...] d'un certain nombre de personnes qui perçoivent la différenciation et la contradiction absolue entre les grands discours, les belles paroles, les beaux sentiments et la réalité des faits⁹⁶. » Le dramaturge fait évidemment partie de ces personnes puisque c'est sur cette contradiction que doit selon lui se fonder le comique au théâtre, et plus particulièrement dans ses pièces dites « politiques ». Mais à travers le comique engendré par cette contradiction se trouve une véritable intention dénonciatrice, une volonté de dévoiler une réalité sordide.

Du constat établi par Adamov se dégage l'idée que derrière les grands discours, les belles paroles et les beaux sentiments se cache une réalité qui est loin d'être aussi grandiose. Il est possible de voir là une représentation littérale de ce qui est supposé être l'ironie. Une isotopie se retrouve en effet dans nombre de ses définitions : celle de la dissimulation. Cicéron, dans *De Oratore*, définit le grec *εἰρωνεία* comme « dissimulation disant et signifiant autre chose », *alia dicentis ac significantis dissimulatio*⁹⁷. Quintilien, dans *De Institutione oratoria*, parle du « fait de donner à entendre le contraire de ce qui est dit », *in utroque enim contrarium ei quod dicitur intelligendum est*⁹⁸. Traversant les siècles et malgré ses nombreuses modifications, elle apparaît chez Nietzsche sous le terme de « masque ». Citons encore les chercheurs du Groupe μ dans leur article « Ironique et iconique » qui, reprenant Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *Problèmes de l'ironie*, décrivent le phénomène comme « un cas particulier de double sens se définissant par la formule "A en énonçant x veut faire entendre non x"⁹⁹ ». Si dans les pièces adamoviennes les grands discours, les belles paroles et les beaux sentiments masquent la réalité des faits, ce qui confère à la mascarade et au travestissement, étudiés dans une première partie en tant que procédés comiques, un rôle de premier plan, cette réalité, derrière eux, se fait tout de même entendre. Il semble que ce soit en effet ce que dit Adamov lorsqu'il expose le propos de *Sainte Europe*.

Qu'est-ce que je veux d'abord montrer dans *Sainte Europe* ? Cet âge-ci, ou plus exactement ce régime-ci dans cet âge-ci, qui se cache, se travestit sous les oripeaux d'un autre âge, à savoir le Moyen Age. Et cela pour en arriver à de petites fins sordides (bien sûr).

⁹⁶ *Ibid.*, entretien n°3

⁹⁷ Cicéron, *De oratore*, III, 3, 205.

⁹⁸ Quintilien, *De institutione oratoria*, IX, 2, 44.

⁹⁹ Groupe μ, « Ironique et iconique », *Poétique*, n°36, 1978, p. 427.

Mais encore ? Disons pour simplifier qu'il s'agira d'une immense et lugubre mascarade médiévale, avec collections de mannequins, défilés de toutes sortes, strip-tease même peut-être. Puis, brusquement, les masques levés, les collections présentées et le défilé arrêté – enfin – surgira, *visible*, l'intégration impérialiste qui n'ose pas dire son nom et qui en a un cependant : *hic et nunc*, le Marché Commun. (*I.M.*, p. 177-178)

La mascarade, qui apparaissait jusque-là comme un travestissement burlesque propre à susciter le rire devient « lugubre », tout simplement parce qu'au-delà de la manifestation comique se trouvent les « petites fins sordides » de dirigeants et d'un système qu'Adamov jugeait condamnables.

En accord avec Roger Yedid, nous constatons que ce jeu se met en place dès le Prologue qui, instaurant une interférence entre le Moyen Age et le XX^{ème} siècle établit une correspondance thématique par la juxtaposition des Croisades, avec les paroles de Bernard de Clairvaux, et des campagnes militaires nazies, avec l'ordre du jour du General Lieutenant Freiherr Von Gablentz. « Les deux époques, explique Roger Yedid, se réduisent à un même dénominateur commun, celui du combat entrepris pour étendre leur influence, pour établir la suprématie des idées qu'elles représentent, pour assouvir leur désir d'expansion basé sur leur certitude de la justice de leur entreprise sacrée¹⁰⁰. » Sous couvert de réminiscences médiévales, de souvenirs d'un « lointain passé, perdu mais toujours, toujours retrouvé » (*S.E.*, p. 194), se dissimulent les desseins impérialistes des grandes puissances occidentales du XX^{ème} siècle. L'aspiration à monter « vers la paix de la Jérusalem Céleste » (*S.E.*, p. 191) devient « désir de la création d'une Europe Unie qui ne sera atteint que par l'élimination du mouvement bolchévique, c'est-à-dire par la destruction de toute tentative d'établir un mouvement prolétaire, par la subjugation du peuple aux prises d'une dictature cruelle qui lui niera tous ses droits » (*S.E.*, p. 348). Voilà donc les « petites fins sordides » de la « triple alliance » entre l'Eglise, la Politique et le Capital qu'annoncent le « Dict des Marchands » récité par M. le Prologue, et particulièrement ces derniers vers :

Sainte Eglise premièrement
Fut par Marchands établie
Et sachez que Chevalerie
Doit aussi Marchands tenir chers. (*S.E.*, p. 192)

Guidant les actions des personnages tout au long de la pièce, elles sont dissimulées par des discours tels que « [...] l'Alémanie, la Castille et, bien sûr, le Pays Franc, tous grands et puissants amis qui, certes, jadis, guerroyèrent contre certains... de nos coreligionnaires, en

¹⁰⁰ Roger Yedid, *L'Evolution du théâtre d'Arthur Adamov*, op. cit., p. 347.

Très Haute Kabylie, mais qui, ce faisant, ne pensèrent – nous le savons, à présent – qu'à préserver la Chrétienté dans le Double Soleil de l'Ardeur et de l'Équité. » (*S.E.*, p. 195), « Terres christiques et terres islamiques n'œuvrent-elles pas, chacune de leur leur côté, pour la liberté, la fraternité et même... même l'égalité ? » (*S.E.*, p. 197), « Nous, Empereur du Tout Occident, nous sommes heureux de pouvoir pourvoir aux besoins pressants de l'Iranie » (*S.E.*, p. 197), « [...] l'aide que nous vous apportons est strictement, absolument, résolument désintéressée. C'est l'Europe qui donne et l'Asie qui reçoit : l'Asie toujours savante et, aujourd'hui plus que jamais, je le sais, souffrante. » (*S.E.*, p. 199). Ainsi « camoufle[nt-ils], selon les termes de Roger Yedid, leur politique réaliste par des déclarations idéalistes¹⁰¹. » Adamov confirme cette idée dans son introduction au volume *Théâtre III*, lorsqu'il parle du « langage dont usent, selon les cas, les petits ou grands imposteurs, mais toujours dans les buts les plus sordides » (*Th. III*, p. 8). En réalité, l'aide financière apportée à l'Agha est un moyen pour les puissances européennes d'asseoir leur contrôle politique et économique sur l'Orient et d'étendre leur suprématie. Quant à l'Équité, l'égalité, la liberté, la fraternité, ce sont, pour les dirigeants, de bien lointaines préoccupations puisque la situation sociale à l'extérieur ne cesse de se dégrader. Grèves, incendies de prisons, accroissement du nombre de malades mentaux et insuffisance des structures pour les accueillir, répression des mouvements prolétaires, émeutes, telles sont les « choses terribles qui ont lieu », bien éloignées des « choses grandioses qui devraient avoir lieu », telle est la réalité qui vient s'opposer à l'idéal, telle est, pour reprendre les expressions de Roger Yedid « l'Europe véritable » contrastant avec « l'Europe chimérique ».

Les oppositions des termes « idéal » et « réalité », « chimérique » et « véritable » sont autant de manières d'exprimer la contradiction essentielle pour Adamov, qui se trouve entre l'être et le devoir être, constitutive de l'ironie qui, selon Bergson, consiste à « énonce[r] ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est¹⁰² ». Ce qui, nous avons vu au sujet de *Sainte Europe*, semble bien relever de l'ironie. Le même procédé est à l'œuvre dans *La Politique des restes*. Les aspects extérieurs du procès – ou plutôt du simulacre de procès –, montrent ce qui devrait être selon les normes sociales et valeurs qui sont les nôtres : un homme est accusé de meurtre et doit répondre devant la justice de son acte pour lequel il est supposé être condamné en conséquence. Le discours de l'Avocat général sur lequel s'ouvre le procès y est parfaitement conforme :

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 348.

¹⁰² Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 447.

Messieurs, la mission que nous remplissons ici, vous et moi, nous la tenons de l'ensemble des citoyens de cet Etat. Pour la sauvegarde du droit de chacun, pour la sécurité et le bien-être de tous, ils ont édicté des lois qui sont, dans l'ordre social, ce qu'est dans l'ordre moral, pour une âme chrétienne, la loi de Dieu. Devant notre Justice, tous les citoyens sont égaux (*Johnnie rit*), quels qu'ils soient, et de quelque faute qu'ils aient à répondre, qu'il s'agisse d'un simple délit ou, comme aujourd'hui, hélas, d'un crime. (*Bas, triste.*) Car c'est bien d'un crime qu'il s'agit, et, qui plus est, d'un crime avec préméditation. (*P.R.*, p. 146)

Le personnage emploie des termes forts. Il se considère comme chargé d'une « mission », invoque les lois sociales et les lois divines qu'il met sur le même plan comme pour conférer à son rôle une dimension sacrée. En ce sens, une majuscule est mise au mot « Justice », ce qui implique peut-être, pour le comédien-personnage, un ton emphatique qui, ajouté à la place centrale que celui-ci occupe dans sa réplique en fait l'élément primordial. « Devant notre Justice, tous les citoyens sont égaux [...] quels qu'ils soient et de quelque faute qu'ils aient à répondre [...] », cette phrase s'apparente à une transposition juridique de la Déclaration des Droits de l'Homme, idée renforcée par la mention de « l'ensemble des citoyens de cet Etat », de « la sauvegarde du droit de chacun » et de « la sécurité et [du] bien-être de tous ». Ainsi fait-il référence à un idéal de justice au rang duquel il prétend s'élever.

Pourtant, plus la pièce avance et plus nous avons l'impression que le procès est non pas, comme il est annoncé et comme l'on s'y attend au vu des faits qui lui sont reprochés, celui de l'accusé, mais celui de la victime, Tom Guinness, et ce tout simplement parce que ce dernier est noir et que Johnnie est blanc. Les membres du Tribunal doivent cependant juger Johnnie, le condamner même, selon les lois récemment édictées auxquelles ils font référence, comme l'Avocat général déclarant, « Vous ne devez pourtant pas être sans savoir que le port du revolver, depuis le 15 novembre, n'est plus recommandé ni même conseillé aux colons » (*P.R.*, p. 174), ou la Défense mentionnant le « Fifty Act » (*P.R.*, p. 174). Il n'y a à première vue rien de surprenant à ces références puisqu'elles sont faites par des représentants de la loi. Mais elles semblent en réalité n'être faites que pour pallier l'absence de morale. Certes, la loi déconseille le port d'armes, mais visiblement, la loi est bien embarrassante. La preuve en est donnée par l'approbation des paroles de la Défense s'élevant contre cette loi défavorable à son client, par le Président, ainsi que par ces mots de l'Avocat général : « la loi du 15 novembre – à tort ou à raison, ce n'est pas à nous d'en décider ici – est sur ce point formelle » (*P.R.*, p. 175). Quel besoin a-t-il de faire une parenthèse sur le caractère pertinent ou non de cette loi s'il n'a pas à en décider, si ce n'est précisément pour signifier que selon lui la loi a tort ? Cette loi, qui représente ce qui

devrait être, leur déplaît et l'affaire qu'ils ont à juger les embarrasse. Ainsi transparait le côté condamnable du procès ou, en d'autres termes, le procès tel qu'il est en réalité.

Les avocats et magistrats sont ennuyés. Ils ont à juger d'un crime, acte condamnable par excellence « et qui plus est, dit l'Avocat général, d'un crime avec préméditation » (*P.R.*, p. 146). Mais il s'agit du meurtre d'un Noir et le fait que Tom Guinness soit noir semble constituer pour eux une circonstance atténuante à l'acte de Johnnie. Le coup de grâce est donné dans la dernière phrase du réquisitoire de l'Avocat général : « Seulement – et cela aussi, je tiens à le redire – un crime [...] n'en demeure pas moins un crime, et, partant, doit être, d'une certaine manière, puni comme tel (*Pause, puis, très grave.*) Je requiers pour Mr. Johnnie Brown, sept mois de détention criminelle avec sursis. » (*P.R.*, p. 178). Le personnage laisse entendre qu'inflexible, il punira le crime de Johnnie comme il se doit, se référant à la loi et s'en remettant à elle. Or quelle peine réclame-t-il ? « Je requiers pour Mr Johnnie Brown sept mois de détention criminelle avec sursis ». La peine est dérisoire au regard des faits qui lui sont reprochés. Après les « beaux discours » de l'Avocat général, la contradiction est flagrante et ne cesse de s'accroître durant toute la fin de la pièce, puisque la peine requise est jugée trop sévère. La gêne de l'Avocat général et du Président qui les mettait en position d'infériorité et apparaissait comme une preuve d'incompétence, résulte en réalité de leur répugnance à condamner un Blanc pour le meurtre d'un Noir. Ainsi la réalité d'un Tribunal représentant une société raciste se dévoile-t-elle, venant contredire les faux semblants d'une justice qui, dissimulant sa véritable nature, se présente comme elle devrait être : équitable, impartiale et incorruptible.

Impérialisme, exploitation, oppression, répression, ségrégation, racisme transparaissent donc derrière les masques. Mais si ironie il y a, elle se trouve bien entendu de la part de l'auteur et non des personnages. Du côté de ces derniers ne se trouve qu'imposture, qu'elle soit volontaire ou non. Il s'agit de pièces de théâtre et l'énonciation comporte par conséquent plusieurs niveaux. Celle des personnages est régie par celle du dramaturge. C'est Adamov seul qui met en valeur la contradiction ironique. C'est lui qui, en même temps qu'il fait énoncer à ses personnages « x », qui correspond à ce qui devrait être, le grandiose, fait entendre « non x », qui correspond à ce qui est en réalité, le sordide. Un autre jeu des apparences se révèle alors. Nous pouvons remarquer que les mêmes procédés sont utilisés à la fois pour créer un effet comique et pour masquer la réalité dramatique mise au jour *in fine* par le dramaturge. Mascarade médiévale, travestissement, jeux de rôles, suprématie de la forme, discours et comportements stéréotypés servent à dissimuler

des faits et des intentions peu avouables. Ainsi, l'apparence à première vue comique des pièces, satire de la justice, association burlesque de Moyen Age et du XX^{ème} siècle, clownerie, laisserait-elle apparaître la représentation d'une situation désespérante, dont Adamov, pourtant, tente de nous faire rire.

2°- *Mundus peruersus*

Si Adamov commentant ses pièces parle de la réalité des faits comme de « petites fins sordides » ou de « choses terribles qui ont lieu », il semble que ce ne soit pas ainsi qu'elle apparaît dans ses pièces, du moins du point de vue des personnages. Le contraste est saisissant entre ce qui est et ce qui devrait être, et pourtant les personnages ne paraissent pas s'en apercevoir. Pour eux, tout est tout à fait normal, et c'est précisément cela que l'auteur veut montrer.

Qu'il s'agisse de *La Politique des restes*, *Sainte Europe* ou *M. le Modéré*, les actes et propos les plus condamnables, pour l'auteur comme pour nous, semblent jugés par les personnages comme parfaitement naturels. Un autre phénomène s'appuie sur la contradiction entre l'être et le devoir-être. Il s'agit de l'humour qui, pour Bergson, consiste à « décri[re] minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là que les choses devraient être¹⁰³ ». Commentant dans *Morts de rire*, la distinction bergsonienne entre humour et ironie, Gérard Genette explique qu'à la différence de l'ironie, l'humour contrefait non pas la réalité, mais son appréciation, faisant porter l'antiphrase sur le jugement de valeur en feignant de trouver normal l'anormal et, plus généralement, bon ce qu'il juge mauvais, quand l'ironie la fait porter sur le jugement de fait. « L'ironie, écrit-il, fonctionne ainsi comme une antiphrase factuelle, l'humour comme une antiphrase *axiologique*¹⁰⁴. » Considérons le titre *Sainte Europe*. Deux interprétations sont possibles. Nous pouvons penser que l'expression, de même que les discours des personnages, évoque un idéal de sainteté présenté comme s'il en était vraiment ainsi alors que l'Europe qui apparaît est loin d'être sainte. Mais l'adjectif « sainte » peut également être compris comme un jugement de valeur sur l'Europe telle qu'elle est représentée, les « petites fins sordides » mises au jour précédemment étant décrites comme saintes et donc comme s'élevant au rang

¹⁰³ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 447.

¹⁰⁴ Gérard Genette, *Morts de rire*, op. cit., p. 197.

des « choses grandioses qui devraient avoir lieu ». Le mauvais est jugé bon, l'anormal normal, l'immoral moral.

C'est ce qui se produit dans *La Politique des restes*, à travers le discours de la Partie civile tout d'abord, qui, alors qu'elle est supposée représenter les intérêts de la famille de Tom Guinness, la victime, se met à défendre l'accusé :

LA PARTIE CIVILE, *se levant* : Quand la Cour me fit, messieurs, le grand honneur de me commettre d'office, je savais, bien sûr, que ma tâche serait malaisée... En premier lieu, à cause des circonstances... dont maître Count vient, tout à l'heure de nous parler si éloquemment. Il est bien évident que si Tom Guinness n'était en fait pas armé, il l'était toutefois dans l'esprit de Mr Brown, à cause... justement, de ces circonstances.

LA DEFENSE, *crâne, arrêtant sa promenade* : A cause des attentats dont, tous les jours, les blancs, débordés par les nègres, sont actuellement victimes.

LA PARTIE CIVILE, *bredouillant* : Oui... à cause de tous ces odieux attentats qui, s'ils ne justifient pas absolument le geste de Mr Brown, l'expliquent toutefois partiellement. (*P.R.*, p. 176)

Il s'en faut de peu pour que les membres du Tribunal en viennent à déclarer que Johnnie a eu raison de tuer Tom Guinness. Ce pas est franchi avec le réquisitoire de l'Avocat général, paroxysme de la contradiction :

Je serai bref. Cette affaire, selon moi, s'apparente à un crime passionnel. J'entends par là que Mr Brown a ressenti avec une violence particulière ce que chaque citoyen de notre Etat ressent, mais généralement à un degré moindre. Il a tiré sur le noir Tom Guinness, se sentant ou se croyant menacé, mais aussi, mais surtout, effrayé par la prolifération sans cesse grandissante, il faut bien le reconnaître, des noirs dans notre Etat. Ne vient-il pas, tout à l'heure, de faire allusion à cette prolifération, au sujet de la famille nombreuse de la victime, déposant ses ordures ? En d'autres termes, si John Brown a commis un homicide, c'est, naturellement parce que son caractère nerveux, emporté, le prédisposait à la violence, même sous sa forme la plus répréhensible ; mais il ne faut pas oublier non plus que cette nervosité, cet emportement, cet exercice illégitime et, j'y reviens, répréhensible, de la violence, lui ont été dictés essentiellement par le souci ombrageux, exagéré, et même dévoyé, je vous l'accorde, mais sincère, non seulement de ses propres intérêts et de ceux des siens, mais aussi des intérêts, légitimes, de notre Etat. Seulement – et cela aussi, je tiens à le redire – un crime, même passionnel, et quel que soit par ailleurs le bien-fondé des intentions, n'en demeure pas moins un crime, et, partant, doit être, d'une certaine manière, puni comme tel. (*Pause, puis, très grave.*) Je requiers pour Mr Johnnie Brown sept mois de détention criminelle avec sursis. (*P.R.*, p. 178)

A en juger par de tels propos, le réquisitoire semble plutôt s'apparenter à un plaidoyer puisque l'Avocat général également donne l'impression de défendre Johnnie. A chaque fois qu'il mentionne le côté répréhensible de son acte – en réalité il n'y a que du répréhensible – et sa culpabilité, une remarque positive vient le justifier. Johnnie a commis un crime, certes, mais un crime « passionnel ». Les termes « homicide », « violence », « répréhensible » et « emportement » sont contrebalancés par l'adjectif « légitime », ce qui aboutit rapidement à un oxymore, voire une aporie puisqu'il parle également d'exercice

illégitime ». De même, les trois adjectifs « ombrageux », « exagéré » et « dévoyé », sont atténués par un quatrième, « sincère », connoté, lui, positivement. Contraint, pour la forme, de le condamner, il intercale tout de même « et quel que soit par ailleurs le bien-fondé de ses intentions ». C'est-à-dire qu'il prête à Johnnie, qui a commis un meurtre, des intentions louables. Aussi ne le condamne-t-il qu'à une peine infime.

Cette peine donne lieu à une vive polémique, non pas, comme l'on s'y attendrait, en raison de sa trop grande indulgence, mais au contraire à cause de sa trop grande sévérité. La situation atteint son paroxysme lors de la plaidoirie de la Défense. Conformément, pour une fois, à sa fonction, la Défense condamne la peine requise par l'Avocat général. Il n'y aurait à cela rien de surprenant si ce dernier défendait cette peine et que le Président gardait l'impartialité qui doit être la sienne. Or, bien au contraire, ils manifestent, face aux propos de la Défense, un embarras certain, particulièrement perceptible à travers des répliques telles que celles du Président, « Mais qui... a parlé de prisons ? » (*P.R.*, p. 179) ou « Mais qui, qui... maître Count, a soutenu une semblable thèse ? » (*P.R.*, p. 180), l'hésitation de l'Avocat général, qui ne trouve rien d'autre à dire que « Je... » (*P.R.*, p. 180), ou encore l'attitude du Président « navré » (*P.R.*, p. 179), « peiné, sincère » (*P.R.*, p. 180), et qui, loin d'avoir l'aplomb que l'on pourrait attendre, finit par ne s'adresser à la Défense que « timidement » (*P.R.*, p. 180). Ainsi, le fait de tuer un Noir, d'une part, et d'acquitter un meurtrier parce que sa victime est noire, d'autre part, sont-ils considérés comme « normaux », comme si c'était bien ainsi que les choses devraient être.

Johnnie ayant exposé devant la Cour durant tout le procès son délire au sujet des Noirs et des ordures, rendant évident l'état de démence qui l'a conduit au meurtre de Tom Guinness, est pourtant sur le point d'être acquitté et jugé sain d'esprit. En revanche, la Défense ayant mentionné tous les Blancs qui ont impunément assassiné des Noirs, Johnnie pense qu'il est possible qu'ils s'en prennent à lui et craignant pour sa vie, émet l'idée de les devancer. Sa réaction est certes inattendue, mais se croyant persécuté par tout et tout le monde, pourquoi ne s'effraierait-il pas du fait que des hommes aient tué d'autres hommes « sans être inquiétés le moins du monde » (*P.R.*, p. 184). Cette inquiétude pourrait presque paraître plus « normale » que sa crainte de voir les Noirs lui introduire des ordures dans le ventre. C'est pourtant à ce moment qu'il est jugé malade et que la Cour, par un ultime retournement de situation, le condamne à être de nouveau interné dans une clinique psychiatrique. Le procès confirme donc non seulement que le racisme, dans cette société,

est bien la norme, légitime le condamnable, mais inversement considère « anormal » ce qui est pour nous « normal ».

L'antiphrase axiologique fonctionne ici comme dans les deux autres pièces étudiées, à double sens. Dans *Sainte Europe*, en effet, lorsque Karl prononce cette phrase « Terres christiques et terres islamiques n'œuvrent-elles pas, chacune de leur côté, pour la liberté, la fraternité et même... même l'égalité ? », Grethe-France-Laure, s'indignant, le reprend en ces termes : « Père, tout de même, vous exagérez ! L'égalité ! Vous n'auriez jamais usé de ce mot-là, ne fut-ce qu'il y a quelques mois ! ». Et Karl, « sincèrement affligé, à voix basse » de répondre « Je le sais. » (*S.E.*, p. 197) Adamov, à travers ces propos, fait transformer, par ses personnages les valeurs qui nous sont chères, les valeurs de la République française, en termes honteux.

Dans *M. le Modéré*, le protagoniste est évincé de sa fonction de Chef de l'Etat du Jura par Ernest, le Chef de la Police, qui le trouve exagérément clément envers les grévistes. Ainsi déclare-t-il « indigné » à Mado :

Quoi, ton papa ? Il exagérait ton papa, voilà tout. On a beau être du Parti des Modérés, il y a quand même des moments historiques où il faut forcer un peu la note, non ? En tout cas, sous mon règne, ce ne sera pas un gréviste, un communiste, un futuriste ou je ne sais quoi qui sera dépoitraillé ou dépiauté, mais cinq grévistes ou futuristes, ou enfin, tu sais de qui je cause, oui, cinq sur dix qui passeront à la casserole. Tu entends ? Une bonne moitié de ces gens-là. (*M.M.*, p. 58)

Ernest se considère comme un chef enfin digne de ce nom, agissant, par cette répression forcenée, comme il convient de le faire face à des mouvements populaires. Les mesures prises par M. le Modéré étaient précisément bien trop modérées. Il avait décidé de ne licencier qu'« un gréviste sur deux seulement » (*M.M.*, p. 51), de ne fusiller qu'« un gréviste sur dix, mais cela régulièrement, légalement, humainement » (*M.M.*, p. 52). Certes « il [lui] a fallu... éloigner... quelques éléments particulièrement bruyants, enfin, un peu trop... trop remuants. Mais [il] tien[t] à affirmer que ces... ces éloignés mènent une vie, sinon tout à fait agréable, du moins des plus supportables, dans les ensembles où ils se sont retrouvés... assemblés. » (*M.M.*, p. 52) Des premières mesures, nous ne retenons que deux mots, « licencier » et « fusiller » et ce quelle que soit la proportion. Les « ensembles » quant à eux, ne sont pas sans rappeler les camps de concentration, en particulier à travers cette réplique où le personnage parle d'améliorer les conditions des « éloignés ». « Seulement, dit-il, il faut que ces éloignés soient... progressivement transférés dans des ensembles plus spacieux que ceux où, présentement, ils se trouvent. Il serait souhaitable,

par exemple, qu'ils puissent se promener sans, sur-le-champ, se cogner à des fils de fer barbelés. » (*M.M.*, p. 52) Est-ce vraiment un acte de clémence mu par le souci du bien-être d'autrui ? La suite de la réplique infirme immédiatement cette hypothèse. S'il procède à ces améliorations, c'est uniquement parce que « la seule vue de ces fils [...] a le don de les irriter. Et irrités ils le sont déjà assez. » (*M.M.*, p. 52)

Si ces mesures sont un peu moins barbares que celles prises par Ernest, elles n'en restent pas moins pour nous illégitimes et certainement pas « modérées ». Or, Maurice n'est pas de cet avis, et lorsqu'il les annonce à sa femme, il désespère, lui posant cette question rhétorique « Je suis trop mou, n'est-ce pas ? », ce à quoi Clo répond « Oui, Maurice, tu gagnerais à montrer plus de fermeté » (*M.M.*, p. 51), puis, une seconde fois « Je deviens de plus en plus mou, n'est-ce pas ? », qui lui vaut cette réponse « Que veux-tu, Maurice ? La tendresse, c'est ta nature. » (*M.M.*, p. 52). Interdiction du droit de grève, fusillades, camps de concentration pour les dissidents sont donc la norme. Fusiller cinq grévistes sur dix serait faire preuve d'une mollesse exagérée, d'une trop grande tendresse.

Ainsi Adamov procède-t-il à un véritable renversement des valeurs cher au discours satirique. Transposant le *topos* du *mundus inuersus*, que nous avons vu s'exprimer dans le domaine matériel, sur un plan moral, il lui substitue ici l'image d'un « *mundus peruersus*, ignoble chaos des folies, des vices et des abus¹⁰⁵ », scellant définitivement la contradiction entre les grands principes énoncés, les « paroles qui évoquent toujours des valeurs éternelles » (*I.M.*, p. 62), et ce qu'il advient véritablement de ses valeurs.

3°- L'humour d'Adamov : justifier l'injustifiable

Si l'antiphrase axiologique est indéniable de la part d'Adamov, est-elle suffisante pour parler d'humour ? Le renversement des valeurs qui est un des procédés de la satire lui est-il pour autant spécifique ? Il est tout à fait possible d'imaginer une pièce qui mettrait en scène un *mundus perversus* que l'auteur, à travers ses personnages, ferait passer pour la norme, sans toutefois faire preuve d'humour. En quoi et pourquoi *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré* se différencient-elles d'une telle pièce ?

Insistant, dans *Morts de rire* sur la fonction polémique que peuvent avoir l'humour et l'ironie, Gérard Genette explique que les deux phénomènes peuvent investir, en la

¹⁰⁵ Sophie Duval, Marc Martinez, *La Satire, op. cit.*, p. 203.

simulant, une « révision » de la réalité, mais que le révisionnisme peut prendre deux formes que sont le négationnisme en ce qui concerne l'ironie et le « justificationnisme » pour l'humour. « L'ironie, explique-t-il, feint simplement (mais en laissant percevoir cette simulation) de nier la réalité, l'humour feint de la justifier, mais par des raisons qui, si peu soutenables soient-elles, sont plus "présentables" que les vraies¹⁰⁶. » Il conclut sa démonstration en affirmant que « l'humour polémique, s'il veut être efficace, feint de justifier l'injustifiable, mais par des raisons qui n'en sont pas¹⁰⁷. » *La Politique des restes* semble être une parfaite illustration de cet humour polémique dont parle Gérard Genette. Comment fonctionne-t-il au sein de cette pièce ? Face aux membres du Tribunal, Johnnie ne nie pas le meurtre de Tom Guinness, mais justifie son geste en exposant des arguments qui ne sont pas valables. Les raisons qui, selon ses dires, l'ont poussé à tuer Tom Guinness sont en effet les suivantes : « Ce nègre avait déjà déposé des monceaux et des monceaux d'ordures devant ma porte, et maintenant, ces mêmes ordures, ces mêmes monceaux de pelures, de sciure, il voulait que je les mastique, que je les mange, et qu'il me regarde, lui, les mastiquant et les mangeant. » (*P.R.*, p. 151), « Et puis enfin, à qui, à qui, pendant des années entières, étaient réservées toutes ces déjections, toutes ces déglutitions, toutes ces ordures ? Alors quand je le dis, faire le délicat, refuser d'avaler ses propres productions... » (*P.R.*, p. 152), ou encore « Je ne pensais d'abord qu'à frapper Tom Guinness, mais lorsque je le vis à demi nu, avec ses pieds noirs et la plante de ses pieds à demi blanche, je ne pus me contenir davantage. Du noir, du jaune, du blanc sur un même pied, c'est, il me semble, beaucoup. » (*P.R.*, p. 175). De tels propos, non seulement ne justifient pas l'acte de Johnnie, mais plus encore, révèlent sa névrose. Mais précisément, à cause de cette névrose, les raisons qu'il avance sont pour lui de bonnes raisons. Si sa santé mentale est à mettre en cause, il n'en va pas de même pour sa sincérité. Johnnie ne feint pas de justifier quoi que ce soit. Dans son esprit, il justifie véritablement.

Il est plus intéressant de voir que les avocats et magistrats ne disent pas, tant qu'il s'agit du Noir Tom Guinness, que Johnnie est fou et que ses arguments ne sont pas valables. Au contraire, lors du réquisitoire de l'Avocat général, la folie de Johnnie est réduite, par euphémisme, à « un caractère nerveux, emporté » (*P.R.*, p. 178), et les raisons qui l'ont conduit à tirer sur Tom Guinness se trouvent transformées en « souci ombrageux, exagéré, et même dévoyé [...], mais sincère, non seulement de ses propres intérêts et de ceux des siens, mais aussi des intérêts, légitimes, de notre Etat » (*P.R.*, p. 178). Dans leurs

¹⁰⁶ Gérard Genette, *Morts de rire, op. cit.*, p. 204.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 205.

bouches, les arguments de Johnnie deviennent tout à fait acceptables. Il semble même se dégager du réquisitoire de l'Avocat général l'impression que c'est cette raison qui ne lui vaut que sept mois de détention criminelle avec sursis. Ce qui était supposé le discréditer vient au contraire jouer en sa faveur, la Défense allant même jusqu'à parler de « la voie de l'honneur » (*P.R.*, p. 179). Le raisonnement énoncé contre toute attente, par lequel Johnnie semble aggraver son cas, « Je serais fou peut-être, parce que j'ai tué un nègre ? [...] Evidemment, c'est ridicule, puisqu'il y en a des milliers et des myriades, de ces nègres. Evidemment, un c'est peu, mais on fait, messieurs, on fait ce qu'on peut. » (*P.R.*, p. 173), est non seulement allégué mais réutilisé par la Défense qui, loin de plaider la démence ou l'irresponsabilité, ainsi que l'on pourrait s'y attendre face au comportement de Johnnie, pousse plus loin encore son idée :

Selon vous, messieurs, Mr Brown est donc un irresponsable ? Mais dites-le, dites-le, puisque vous le pensez ! Evidemment, au point où en sont les choses, on peut très bien décréter que tout homme qui a eu un jour maille à partir avec un nègre est passible de l'internement à vie. On le peut, si on le veut, et si l'on veut, par la même occasion, faire en sorte que l'Homme Blanc ne survive plus dans notre Etat.

[...] Messieurs, la situation est claire et les chiffres éloquentes, hélas ! La natalité chez les noirs est très supérieure à celle des blancs. Certes, le taux de la mortalité infantile est vingt et une fois plus considérable chez eux que chez nous... (*P.R.*, p. 180)

La dernière phrase vient invalider la thèse de la Défense. Son argumentation ne tient pas plus que celle de Johnnie et pourtant il la soutient avec aplomb. Il y a cependant une différence notable entre Johnnie et les membres du Tribunal. Alors que les raisons évoquées par l'accusé sont réellement siennes et dans son esprit tout à fait fondées, en ce qui concerne les avocats et magistrats, elles ne sont que des prétextes servant à masquer les raisons véritables précédemment mentionnées : le meurtre d'un Noir est en lui-même une circonstance atténuante voire un service rendu à l'Etat, parce que c'est un Noir que Johnnie a tué, ils n'ont aucune envie de la condamner, au contraire.

Mais, de même que pour l'ironie, nous ne serions pas, si nous nous en tenions là, dans l'humour, mais dans l'hypocrisie. L'humour non plus n'est pas à chercher du point de vue des personnages, mais de celui de l'auteur. Les personnages étant le fruit de la création d'Adamov, c'est lui qui place dans leurs bouches de tels arguments comme s'ils étaient valables. Il ne les allègue pas lui-même, mais ne pouvant user, comme par exemple un romancier, d'une instance narrative, il semble *a priori* n'émettre aucun jugement concernant leur invalidité. Les arguments s'invalident d'eux-mêmes. Comme l'explique Jean Emelina, « c'est le faux, l'aberrant, l'absurde donnés pour vrais et pour naturels de

façon préméditée, faussement hypocrite, inoffensive et ludique. C'est "le signifié lui-même qui, par son "énormité", signifie sa propre nullité¹⁰⁸." Disons en termes plus familiers que "c'est trop gros pour qu'on marche" et trop gros aussi pour croire qu'on veut "nous faire marcher"¹⁰⁹. » Nous nous intéresserons dans une troisième partie à la fonction polémique en elle-même et à la manière dont elle est servie par ce discrédit.

Pour l'heure, il convient de nous interroger sur une idée qui apparaît dans la définition donnée par Gérard Genette, « L'humour feint de justifier [la réalité], mais par des raisons qui, si peu soutenables soient-elles, sont plus "présentables" que les vraies¹¹⁰. » C'est en effet cette notion de « présentable » qui semble donner à l'humour toute sa mesure. Il semble donc important d'étudier la façon dont cette notion se manifeste chez Adamov. Les exemples cités par Genette au sujet du « justificationnisme » dont la simulation serait clairement humoristique sont significatifs. Il suppose un locuteur qui, au sujet de la Shoah, dirait, « Les nazis ont bien fait d'abrégé la souffrance des Juifs qui étaient si malheureux dans leurs ghettos. » et explique qu'« [...] on voit ici que l'humour doit prendre un détour par rapport à la véritable opinion critiquée, celle que personne ne peut se permettre de professer en public, que le négationnisme dissimule honteusement, et qui est plutôt : "Les nazis ont bien fait d'exterminer les Juifs, qui ne méritaient évidemment pas de vivre puisqu'ils sont juifs"¹¹¹. » Le deuxième exemple qu'il choisit est celui de Montesquieu sur « l'esclavage des Nègres¹¹² », qui n'écrit pas « Nous avons bien raison de réduire les Noirs en esclavage parce que c'est notre intérêt économique et que nous nous moquons bien de commettre un crime contre l'humanité », ce qui serait la raison véritable, mais « prête aux esclavagistes, et feint d'endosser lui-même, une justification qui se discrédite d'elle-même par son absurdité¹¹³ ». Il est possible d'ajouter que son absurdité la rend risible, ce qui n'est pas le cas de la notion véritable.

C'est ainsi que procède Adamov dans *La Politique des restes*. Il ne fait pas dire à l'Avocat général, « Messieurs, selon moi, Mr Brown, à cause de sa démence, a tué un Noir, mais ceci nous arrange car nous pensons qu'il y a trop de Noirs et qu'il faut nous en débarrasser. Cependant puisqu'il me faut bien, en tant qu'Avocat général, me conformer à la loi – même si je ne suis pas d'accord avec elle – je requiers pour Mr Johnnie Brown une

¹⁰⁸ Dominique Noguez, « Structures du langage humoristique », in *Revue d'esthétique*, T22, p. 37-54

¹⁰⁹ Jean Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, op. cit., p. 127.

¹¹⁰ Gérard Genette, *Morts de rire*, op. cit., p. 204.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 204.

¹¹² Montesquieu, *De l'esprit des lois*, XV, 5.

¹¹³ Gérard Genette, *Morts de rire*, op. cit., p. 204.

peine infime, pour la forme. » Il ne met pas non plus, dans la bouche de la Défense, des protestations telles que « Messieurs, pourquoi ne pas prononcer l'acquittement pur et simple, puisque nous sommes tous d'accord sur ce point que les Noirs nous embarrassent ? ». Il choisit plutôt de leur faire accrédi-ter des arguments absurdes, parvenant ainsi à faire rire, ce qui ne serait pas possible s'il montrait sans détour l'opinion des membres du Tribunal.

Le cas de *Sainte Europe* et *M. le Modéré* semble à première vue différent. Aucun argument absurde ne vient en effet justifier les procédés injustifiables des personnages. L'ironie d'Adamov n'aboutirait qu'à la révélation de l'imposture des dirigeants adressant à la majorité des « paroles qui évoquent toujours des valeurs éternelles » quand leurs actes « ont trait toujours à des intérêts extrêmement provisoires, les leurs » (*I.M.*, p. 31), dont la majorité, c'est-à-dire le peuple, pâtit sans que les imposteurs éprouvent le moindre scrupule, à la représentation de « l'antagonisme des classes dont l'une est toujours dominée par l'autre ou les autres » (*I.M.*, p. 31). Procédant de la sorte, l'auteur dénoncerait mais en mettant en avant le côté dramatique, à ceci près que les contradictions qu'il expose sont trop exagérées, trop flagrantes, trop « criardes », écrirait-il, pour représenter l'imposture véritable. Au sujet de l'énoncé « Les nazis ont bien fait d'exterminer les juifs qui étaient si malheureux dans leurs ghettos », Gérard Genette explique qu'« il se signale de lui-même comme humoristique par la contradiction qu'il contient entre la cruauté du fait et la prétendue sollicitude du prétexte¹¹⁴ ». Adamov, dans *M. le Modéré*, use d'un procédé similaire lorsqu'il fait dire au personnage, au sujet des « ensembles » – c'est-à-dire des camps de concentration – « J'ai également mis dans ces ensembles des femmes et des enfants, pour y jeter, voyez-vous, une note un peu claire » (*M.M.*, p. 52), ou encore lorsqu'il lui fait décréter « qu'un gréviste sur dix soit fusiller, mais cela régulièrement, légalement, humainement ». Le paradoxe est flagrant entre les « termes fusiller » et « régulièrement, légalement, humainement ».

Pensons également à la réplique de l'aveugle lors du rêve de Karl dans *Sainte Europe* :

Seigneur quand je pense
Que nous fûmes tous en ces temps hors de sens
Au point de blasphémer et de tempêter
Et que Vous vous êtes contenté
Dans votre Toute-Bonté (*désignant ses yeux crevés* :)
De me les arracher. (*S.E.*, p. 223)

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 205.

Karl étant le rêveur, les propos de l'aveugle reflètent les pensées qu'Adamov prête à l'Empereur, dans lesquelles contrastent la prétendue mansuétude de Karl et la cruauté de son geste. De même, l'écart entre des répliques telles que celle de Karl « Terres christiques et Terres islamiques n'œuvrent-elles pas, chacune de leur côté, pour la liberté, la fraternité et même... même l'égalité ? » (*S.E.*, p. 197) et « Si la terre asiatique tremble, il en est chez vous certains hélas qui, eux, de ce fait, tremblent moins et qui, partant, voudraient que ce soit vous qui, à votre tour, trembliez. Certes, présentement, ils sont ennuyés, peut-être même, qui sait, affamés, mais est-ce là une excuse devant tous ces forfaits ? » (*S.E.*, p. 201), est trop outrancier pour ne pas tourner en ridicule l'imposture et ses instigateurs. Ce n'est donc pas tant le renversement qui est gage ici de l'attitude humoristique du dramaturge, mais la mise en présence, au sein d'un même énoncé ou d'énoncés proches, de valeurs contradictoires, discréditant le propos du personnage qui les énonce.

Absurdité d'arguments énoncés comme s'ils étaient parfaitement raisonnables, écart caricatural entre deux signifiés sont révélateurs de l'humour de l'auteur. « L'humour, écrit Jean Emelina, c'est toujours C (effet comique) = A (anomalie) / N' (norme de référence *in absentia*) mais avec un A qui feint ostensiblement de vouloir se faire passer pour N¹¹⁵. » Ainsi pourrait se définir la situation des pièces adamoviennes, permettant au dramaturge de s'éloigner du drame, de montrer la « farce », faisant des contradictions « l'une des causes du burlesque moderne » (*I.M.*, p. 62).

Quand les personnages de ses pièces se livrent à de sordides manœuvres comme si elles ne l'étaient pas, Adamov, lui, présente cette situation, dramatique, comme si elle ne l'était pas. *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*, illustrent en cela ces propos du dramaturge, rapportés dans *Ici et maintenant* : « [...] la majorité se laisse souvent, bien souvent, bernier par de belles paroles « éternelles » alors que non seulement elle n'en profite pas, mais pâtit bel et bien des intérêts provisoires. Bref, le drame naît de ce que la majorité ne voit pas le comique d'une telle situation. Au théâtre de le lui faire voir. » (*I.M.*, p. 62). L'ironie lui permet de dévoiler ce qui pourrait être la cause du drame, l'humour d'en montrer le côté comique. Serait-il possible, alors, de qualifier les pièces adamoviennes de « tragi-comiques » ?

¹¹⁵ Jean Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, op. cit, p. 127.

B – Le tragi-comique adamovien

« Je ne crois pas qu'une grande pièce, chez nous, puisse être une grande pièce si elle n'a pas un élément comique¹¹⁶. » Cette déclaration d'Adamov à Georges Charbonnier nous pousse à nous interroger sur cette nécessité du comique qui semble due, pour le dramaturge, à l'impossibilité de créer, à son époque, une grande pièce tragique. Les meilleures pièces, selon lui, sont « tragi-comiques ». Le terme revêt, au sein de son œuvre, une signification particulière en ce que l'hybridation se retrouve chez un même personnage piégé dans une société, personnage qui n'est autre qu'Adamov lui-même.

1°- « Une pièce qui ne serait pas tragi-comique me paraîtrait déplacée voire dangereuse » : nécessité du comique

Interrogé par André Gisselbrecht en janvier 1958 à propos de *Paolo Paoli*, pour la revue *Théâtre Populaire*, à la question « [...] le théâtre démystificateur d'aujourd'hui doit-il être nécessairement et essentiellement *comique* ? Y a-t-il encore place aujourd'hui pour la tragédie, c'est-à-dire pour des problèmes insolubles ? Ou devons-nous admettre l'optimisme (même « tragique ») comme un postulat ? », Adamov répond :

Je ne sais pas si, d'une manière générale, le théâtre d'aujourd'hui doit être comique. Tout ce que je peux dire, c'est qu'*ici*, dans ce monde où nous vivons, une tragédie, même « optimiste », une pièce qui ne serait pas tragi-comédie, me paraîtrait déplacée, voire dangereuse. Pourquoi ? Parce que le sérieux que l'on pourrait *ici* opposer au rire ne serait pas, si l'on veut ne montrer que lui, le sérieux véritable, et glisserait inévitablement vers l'idéalisme. Depuis trop longtemps il n'y a pas eu en Europe occidentale d'acte héroïque *massif*, pour que l'on puisse s'élever à la hauteur de la tragédie. (*I.M.*, p. 61)

Un terme retient notre attention, celui de « tragi-comédie », affectionné par le dramaturge depuis ses débuts. Dans une interview accordée à Maurice Rapin dans *Le Figaro* du 14 novembre 1950, il qualifie sa pièce *La grande et la petite manœuvre* de « tragi-comédie »¹¹⁷. L'expression n'est pas sans évoquer le genre qui s'est développé à

¹¹⁶ Arthur Adamov, Georges Charbonnier, *Arthur Adamov : Théâtre radiophonique et entretiens avec Georges Charbonnier*, op. cit., entretien n°3.

¹¹⁷ Marie-Claude Hubert, *Le nouveau théâtre, 1950-1968*, op. cit., p. 311.

partir de la Renaissance et particulièrement au XVII^{ème} siècle en ce qui concerne la France, et que Patrice Pavis définit en ces termes :

Le genre tragi-comique est un genre mixte qui répond à trois critères essentiels : les personnages appartiennent aux couches populaires et aristocratiques, effaçant ainsi la frontière entre comédie et tragédie. L'action, sérieuse voire *dramatique*, ne débouche pas sur une *catastrophe* et le héros n'y périt pas. Le style connaît « des hauts et des bas » : langage relevé et emphatique de la tragédie et niveaux de langue quotidienne ou vulgaire de la comédie¹¹⁸.

Alors qu'il semble n'y avoir, dans le genre tragi-comique, de comique que le nom, il est bel et bien présent dans les pièces adamoviennes. Le tragi-comique, dans son acception classique, est un genre répondant à la fois aux codes de la tragédie et de la comédie. Son appellation tiendrait plus à cette codification qu'à ce que les pièces contiendraient en elles de proprement comique ou de proprement tragique. Tout au plus pourrait-on dire que les pièces appartenant au genre tragi-comique sont des tragédies qui se terminent bien. C'est ce qu'entend Patrice Pavis lorsqu'il explique que « l'action, sérieuse voire *dramatique*, ne débouche pas sur une *catastrophe* » et que « le héros n'y périt pas ». Or, que se passe-t-il dans nos trois pièces ? *La Politique des restes* aboutit à l'internement du personnage principal en clinique psychiatrique ; la première partie de *Sainte Europe* se termine par la mort de Karl et la pièce elle-même par une révolte populaire causant la mort de Francesca et Møeller Van der See qui préfigure sans doute celle des autres personnages ; l'action de *M. le Modéré*, enfin, débouche sur la déchéance sociale et physique du protagoniste qui, de chef de l'Etat du Jura, se retrouve proscrit, exilé à Londres, hémiparalysé dans une « voiture de malade qui ressemble beaucoup à une voiture d'enfant. » (*M.M.*, p. 65) et alcoolique qui plus est. Il s'agirait donc plutôt, à première vue, du contraire. Le tragi-comique adamovien n'est pas un genre. Ce ne sont pas des codes, des conventions, qui font que les pièces du dramaturge peuvent être qualifiées de tragi-comédies, mais bien la nature de ce qui est porté à la scène, le comique semblant venir contrebalancer le tragique.

Pourquoi cette dualité ? La réponse est peut-être que ni l'un ni l'autre ne peuvent plus aujourd'hui se suffire à eux-mêmes. Si Adamov dit ne pas savoir si d'une manière générale le théâtre de son époque doit être comique, il affirme du moins qu'il ne peut plus être tragique, ce qui, tout paradoxal que cela puisse paraître, traduit une situation désespérée. En effet, si une pièce tragique semble impossible, ce n'est pas du fait d'un certain optimisme, mais parce que « depuis trop longtemps il n'y a pas eu en Europe d'acte

¹¹⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 398.

héroïque *massif*, pour que l'on puisse s'élever à la hauteur de la tragédie ». En réalité, la tragédie semble avoir déjà été jouée. Ce que montre Adamov à travers ses pièces en est le résultat. Les termes « tragique » est « tragédie » ne sont pas, chez le dramaturge, à entendre au sens aristotélicien, ni au sens classique. Les pièces adamoviennes, à partir de *Paolo Paoli* sont ancrées dans une réalité historique. Or, Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre*, explique qu'Histoire et tragédie sont des éléments contradictoires en ce qu'un arrière-fond historique se devinant derrière le destin du héros tragique ferait perdre à la pièce son caractère de tragédie de l'individu pour accéder à l'objectivité de l'analyse historique. Une vision plus historicisante du monde, telle que celle qui peut être proposée par Adamov, déplacerait totalement la conception du tragique. Patrice Pavis propose de concevoir, avec Marx, le personnage comme représentant de certaines classes et courants et dont les aspirations sont dès lors, des aspirations communes à une classe. Ainsi explique-t-il, n'est tragique qu'une collision entre une postulation historiquement nécessaire est sa réalisation qui est pratiquement impossible. Selon lui, pour une vue marxiste ou simplement transformatrice de la société, le tragique réside dans une contradiction entre individu et société qui n'a pu être éliminée ou qui ne peut l'être qu'au prix de luttes et de sacrifices préalables¹¹⁹.

Il semble, dans la vision de la société que livre Adamov, que la lutte a déjà été menée, et a échoué. Le dramaturge montre ce qu'il y a « après l'échec », mais également ce qu'il n'y a plus. Il n'y a plus, selon lui, « d'acte héroïque massif » pour faire naître le tragique. Peut-être par « acte héroïque » massif faut-il comprendre acte héroïque du peuple. Cela s'inscrirait dans les convictions de l'écrivain. Dans aucune des trois pièces que sont *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*, le peuple n'apparaît. Adamov entend signifier son oppression. Le représenter serait considérer que la parole lui est donnée, or les dirigeants ne la lui donnent pas. Aucun héros tragique ne peut donc se dégager, la société ayant annihilé toute possibilité d'expression du peuple. Aussi Roger Yedid écrit-il à propos de *Sainte Europe* :

Ces écrasés ne sont [...] pas représentés sur la scène. En effet, il n'y a pas de héros positifs dans la pièce. [...] Dans *Sainte Europe*, Adamov ne met pas un seul représentant de la vraie population. Celle-ci ne se manifeste que d'une façon indirecte. Elle reste au second plan car l'auteur choisit de garder l'aspect positif à la périphérie de la pièce. En effet, sa structure n'est pas faite d'une série de tableaux de dupes et d'exploités alternant avec ceux de menteurs et d'exploiteurs ; ce n'est qu'aux seconds de faire surgir les premiers dans l'esprit des spectateurs.

¹¹⁹ Inspiré de Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 392.

Toute la pièce revient aux forces négatives qui occupent la place centrale plutôt que les individus¹²⁰.

Ce constat peut aussi bien s'appliquer à *La Politique des restes* et *M. le Modéré*. Dans cette dernière, les grèves et insurrections sont mentionnées pour être réprimées. Dans la pièce de 1962, aucun noir n'est montré, sinon, dans le premier *flash-back*, Tom Guinness, seul à être nommé, mais pour être humilié, puis tué par Johnnie. Au moment de l'action, il est donc déjà mort.

Un espoir de soulèvement est pourtant perceptible. Il commence dans *La Politique des restes*, avec la répétition, au cours de la pièce, du chant noir entendu au début. « Tandis que Johnnie, suivi par Joan et James, rejoint le tribunal, lit-on, le même chant noir qu'au début. On l'entend d'abord en sourdine, puis il se fait de plus en plus fort. Et soudain, brisant le chant, le bruit d'une fusillade. Le chant ne s'en poursuit pas moins un instant encore, il s'élève même » (*P.R.*, p. 173) Malgré la fusillade, symbolisant l'oppression, le chant, représentant la lutte des opprimés, se renforce. Dans *Sainte Europe*, c'est à une véritable révolte populaire, révolte de ceux qui ne sont pas montrés, que nous avons affaire. Roger Yedid écrit :

Coups de feu, cris de liberté remplacés par des cris de mort plusieurs fois répétés, les dernières vitres qui s'écroulent font éclater l'évidence : si l'Histoire jusqu'à présent a été celle, inhumaine, d'une lutte de classe, le sacrifice triomphal de ce monde d'exploitation et sa disparition promettent un nouveau monde délivré de l'Histoire, enfin humain. Ce qui nous est montré c'est que cette Sainte Europe n'a d'autre avenir que celui de la classe pour laquelle elle agit, n'a d'autre destin que la mort. Au « il est temps de mourir de Karl à la fin de la première partie répond dans la deuxième le « il est temps de vivre » des Voix Off qui représentent cette classe absente de la pièce, cette classe qui était sans force mais qui se rend compte de son rôle historique et qui assume sa liberté¹²¹.

Adamov amorce la lutte, mais ce faisant, ne glisse-t-il pas à la fin de sa pièce, comme il le disait à André Gisselbrecht vers l'idéalisme ? Il ne va d'ailleurs pas plus loin, puisque rien de semblable ne se produit dans *M. le Modéré* où la chute du personnage principal est le fait de cette société oppressive dont il était la marionnette. Cela était déjà pressenti dans *La Politique des restes* où l'internement de Johnnie n'avait été prononcé que lorsque son délire l'avait poussé à craindre que des blancs ne s'en prennent à lui et à formuler un désir de vengeance, alors que tout avait été fait pour minimiser le meurtre de l'ouvrier noir, ce dernier crime ne présentant aucun « danger » pour la société ségrégationniste représentée.

¹²⁰ Roger Yedid, *L'Evolution du théâtre d'Arthur Adamov*, op. cit., p. 346.

¹²¹ *Ibid.*, p. 361.

L'espoir semble avoir été avorté. Aucune lutte n'est montrée. La suite de la réponse d'Adamov à André Gisselbrecht est ainsi formulée :

Enfin, ce terme de "tragédie optimiste" me fait naturellement penser à la pièce de Vichnevski qui porte ce titre. Qu'est-ce qui lui permet d'être tragique ? C'est que la lutte, en l'occurrence, a lieu entre deux groupes, dont l'un, certes, détient la vérité historique, mais qui, au départ, ont été entraînés vers le même but : mettre fin à l'exploitation, odieuse et comique, de la multitude par une poignée d'hommes. Le débat entre ces deux groupes peut donc être *grave*. (I.M., p. 61)

Cela ne peut se produire dans les pièces adamoviennes où la tentative de mettre fin à l'exploitation est abolie à peine amorcée. Quel recours reste-t-il alors, sinon, face à l'impossibilité de montrer la lutte, celui de montrer l'exploitation, de la montrer « odieuse et comique », de faire ressortir les ridicules de l'oppression.

Ainsi le comique apparaîtrait-il, pour Adamov, comme un recours, le seul peut-être, pour représenter un monde abaissé. Succédant à la tragédie, qui a conduit aux situations qu'il porte à la scène, se présentant comme contrepoint du désespoir, il offre le rire comme dernière action possible face à une société oppressive.

2°- Des personnages tragi-comiques

Dans un entretien avec Georges Charbonnier, interrogé sur l'hybridation entre comique et tragique qu'il juge nécessaire, Adamov explique que selon lui, si à l'époque à laquelle il écrit, Shakespeare est préféré à Racine dont les pièces sont exclusivement tragiques, c'est parce que toujours, chez le maître britannique, on trouve le roi et le bouffon. L'évolution depuis Shakespeare, explique-t-il, a conduit à une œuvre qu'il considère comme la première pièce moderne, *Woyzeck*, de Büchner, au sujet de laquelle il déclare :

C'est la première fois que le personnage dramatique était le personnage comique à la fois. Il mettait son pouce sur son nez. Il n'y avait plus le roi d'une part et le bouffon d'autre part, il y avait un personnage qui était à la fois roi d'une certaine manière, roi de ses pensées, disons, pour parler comme Gérard de Nerval, et bouffon et comique et complètement malade. C'était un déséquilibré mental. Et en même temps Büchner l'avait placé dans une société précise. Il était soldat. Il n'avait bien entendu aucune envie de l'être. Il n'avait pas d'argent et essayait de se faire des petits suppléments : le docteur du régiment faisait des expériences sur lui. Alors le comique et le tragique ne voisinaient pas simplement dans la même pièce, ni même ne se côtoyaient, mais ils s'additionnaient dans le même personnage¹²².

¹²² Arthur Adamov, Georges Charbonnier, *Arthur Adamov : Théâtre radiophonique et entretiens avec Georges Charbonnier*, op. cit., entretien n°3.

C'est ce mélange là, au sein d'une même entité, qui, selon Adamov, est intéressant. Désormais ce sont les mêmes qui sont les rois et les bouffons. Désormais, ce sont les mêmes qui portent en eux le comique et le tragique. Telle est peut-être la véritable différence entre le tragi-comique classique et le tragi-comique moderne.

N'est-ce pas là ce qui se produit dans *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*, engendrant l'impression que le tragi-comique adamovien est fort éloigné du genre classique ? Tous les éléments étant réunis en un seul et même personnage, ils peuvent sembler plus difficile à percevoir. Ils n'en sont pas moins présents cependant. *Sainte Europe* est, bien sûr, la pièce où les associations du roi et du bouffon sont les plus flagrantes. Elles se trouvent prises à la lettre avec des personnages comme Karl, Crépin et l'Agha. Empereurs et rois par leurs titres, ils se voient, par leurs facéties, confier le rôle de bouffons. Il en va de même dans *M. le Modéré* avec le protagoniste, chef de l'Etat du Jura, et le Prince de Galles. A cela s'ajoute également la réunion d'éléments que sont les styles de langage, « langage relevé et emphatique de la tragédie et niveaux de langue quotidienne ou vulgaire de la comédie¹²³ », appartenant non pas à des personnages différents issus, pour le premier, des classes élevées et aristocratiques, et des milieux populaires pour le second, mais placés dans la bouche d'un seul. Karl oscille en effet entre de nobles et belles – trop belles – tournures comme celles que l'on peut voir dans son discours de bienvenue, « [...] voyez, pour vous – par Nous conviés, et partant présents dans le Miroir Un et Multiple de l'Histoire, tous les Souverains et Souveraines de notre lointain passé, perdu mais toujours, toujours retrouvés. », « [...] tous et toutes qui, comme Nous, sont soucieux et heureux d'accueillir en Aix-les-Chapelles et en vos personnes les représentants authentiques d'une dynastie qui, depuis toujours, veilla et régna sur l'Iran, sur le Berceau de l'Histoire partant. », « O conscience, conscience ! » (*S.E.*, p. 194), et de basses expressions comme « il en arrive à réclamer l'élargissement des enfants de Garibaldi... enfin... enfin, de tous les pourris... » (*S.E.*, p. 198), « Ah oui, de l'Ordre par Nous toléré de ces Messieurs les toubibs ! » (*S.E.*, p. 202), « Qu'est-ce qu'il a encore été dire, celui-là ? » (*S.E.*, p. 218), « la belle affaire ! » (*S.E.*, p. 234), « Nous attaquer sur ces gaz "non toxiques" [...] qu'ils disent ! » (*S.E.*, p. 250), ou « Afin que je les file à cet Agha » (*S.E.*, p. 254). Il est en outre plusieurs fois spécifié dans les didascalies que Karl est enclin à la vulgarité. Ainsi peut-on lire « dans un gros rire, brusquement très vulgaire – il lui arrive, comme on le sait, de l'être encore assez souvent » (*S.E.*, p. 222), « Retrouvant sa vulgarité native » (*S.E.*, p. 250), ou

¹²³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 389.

encore « [...] que sa vulgarité naturelle ressaisit » (*S.E.*, p. 254). Le champ d'hybridation se trouve donc restreint, passant d'une pièce dans son ensemble à un personnage au sein de la pièce. Mais en regard de l'étude que nous avons menée dans une première partie, force est de constater qu'à ce niveau, l'association a pour but de ridiculiser les personnages. Le roi et le bouffon, le noble et le vulgaire ne sont pas à égalité, les seconds, pris dans leur connotation péjorative, prenant le pas sur les premiers.

Au-delà de la dualité formelle, il y a, chez certains protagonistes adamoviens, une association de fond. Dans *Sainte Europe*, la preuve en est donnée par les personnages de Francesca et Møller Van der See. Au sujet de ces deux amis semi-platoniques, un commentaire de René Gaudy sur la fin de la pièce vient mettre l'accent sur cette idée :

En scène, ne restent plus que deux personnages, cernés par la révolte ouvrière, Tristan et Yseult des temps modernes, désespérés, attendant la mort, la leur et celle de leur monde. Enfin, la devançant par le poison-alcool. Adamov s'est élevé au-delà de la caricature, au-delà des « guignols ». Ses grands personnages – même s'ils sont des exploités – à l'heure de la mort ont la hauteur de personnages shakespeariens. [...]

Avec les images-forces des visages tragiques sous les masques burlesques, Adamov fait mieux qu'avec les guignols du *Printemps 71* : il trouve le joint entre la farce et la tragédie, la caricature et la poésie. (*S.E.*, p. 82-83)

Comment ne pas abonder dans ce sens ? Møller et Francesca, qui, dans les rêves de Karl, surgissaient « accoutrés bizarrement » (*S.E.*, p. 215), en habits de bouffons, serait-on tenté d'écrire, ceux qui étaient représentés, dans le rêve de Teresa, lui, baisant les pieds d'un « jeune éphèbe arabe » (*S.E.*, p. 241) et elle, « pouss[ée] comme un paquet du côté des coulisses » (*S.E.*, p. 243), lui qui décidait d'organiser un bal masqué où il apparaissait déguisé en manant tandis qu'elle revêtait un costume de ribaude, se métamorphosent, à l'épilogue, en Tristan et Yseult. Mais il est à noter qu'ils sont toujours, lors de cette scène finale, vêtus en manant et en ribaude. Ils sont toujours costumés comme pour le bal masqué. Le travestissement burlesque est donc encore présent alors même que nous basculons dans la légende. L'association atteint son paroxysme lorsque Francesca dit à Møller « Bonjour Tristan, bonjour beau manant. » (*S.E.*, p. 288). Les deux côtés se trouvent alors confondus. Leur relation présente ce même double aspect. Leur complicité est, à la fin du premier tableau, présentée comme « ridicule, mais cependant réelle » (*S.E.*, p. 210). Nous les voyons en effet « se pouss[er] du coude en riant » (*S.E.*, p. 211), geste enfantin et risible. Mais de ridicule, elle accède à la fin au rang de la légende aux accents tragiques des amants unis par la mort.

Si l'aspect médiéval de la pièce n'imposait cette référence, Adamov aurait pu en choisir une autre : Roméo et Juliette, Shakespeare bien sûr, tant admiré de lui. Le dramaturge, selon René Gaudy, confère à Møller et Francesca à l'heure de la mort « la hauteur des personnages shakespeariens ». Un échange en particulier retient notre attention :

FRANCESCA : [...] vraiment je ne sais plus...
[...]
MØLLER [...] : Vous ne savez plus quoi ?
FRANCESCA : S'il me faut continuer à jouer cette comédie.
MØLLER : Vous voulez dire la vie ? Eh bien, je la trouve, moi aussi, un peu frelatée, je dirai même dévoyée. (*S.E.*, p. 287)

Il peut en effet rappeler ce monologue de Macbeth :

To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time ;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle !
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more : it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing¹²⁴.

La vie, en l'occurrence leur vie, qui se résume, pour nous, à l'action de la pièce à laquelle ils prennent part, n'est qu'une comédie, une mascarade orchestrée par quelques imposteurs... ou quelques idiots, le terme de Shakespeare semble ici convenir. Les événements par lesquels elle est traversée la rendent pleine de fracas et de furie. Non, elle ne signifie rien, puisque le monde auquel ils appartiennent est en train de s'effondrer, en même temps que périssent les deux amis. Tous les personnages sont de pauvres comédiens qui se pavanent et se lamentent durant leur heure sur la scène et que bientôt l'on n'entendra plus. Ainsi peut se résumer l'action de *Sainte Europe*, mais également celle de *La Politique des restes* et *M. le Modéré*, comédie tragique dont les personnages sont à la fois les acteurs et les victimes.

« Et en même temps, déclare Adamov à propos de Woyzeck, Büchner l'avait placé dans une société bien précise. » C'est également ce que fait Adamov dans ces trois pièces. « *Western World* » des années 1960, Afrique du Sud en période d'apartheid en constituent la toile de fond. « Ce qui m'intéresse le plus au théâtre, déclare-t-il dans un autre entretien,

¹²⁴ William Shakespeare, *Macbeth*, V, 5, 19-28.

c'est le rapport du cas individuel, qui est presque toujours, à l'extrême, un cas clinique, avec la vie sociale du groupe dans lequel l'homme, c'est-à-dire quasi-forcément le malade, est pris¹²⁵. » L'exemple littéral venant illustrer cette déclaration est le personnage de Johnnie dans *La Politique des restes*. La pièce tire son inspiration d'un cas clinique mentionné dans le livre *Le Temps vécu*, du docteur Minkowski, auquel Adamov avait déjà emprunté le sujet de sa pièce radiophonique *Le Temps vivant*. Il écrit en effet dans *L'Homme et l'enfant* :

J'écris *La Politique des restes*, partant d'une observation clinique du docteur Minkowski. La peur de tout ce qui traîne par terre, mégots, fétus de paille, détritrus. Le malade s' imagine contraint d'avalier tous ces restes et au docteur qui lui demande quel nom il donnerait à sa maladie il répond : la politique des restes. Je transpose la pièce en Afrique du Sud, en milieu raciste, mais garde le titre. (*H.E.*, p. 146)

La transposition dans cette société particulière était, pour Adamov, nécessaire à la portée de sa pièce et à ses rapports entre individuel et collectif. Ainsi explique-t-il dans *Ici et Maintenant* :

Cette observation clinique, telle quelle, malgré son intérêt, ne pouvait pourtant pas être un sujet complet de théâtre. Alors j'ai imaginé que cet homme effrayé, que ce malade, appartenait à la couche favorisée d'une société où la peur d'une prolifération est générale et engendre un comportement spécifique. J'ai choisi, en quelque sorte, l'Afrique du Sud, le pays de l'*apartheid*, où les Blancs tremblent devant l'excédent sans cesse grandissant de la population noire (le taux de mortalité est certes supérieur chez les Noirs, mais quand tous les comptes sont faits...). Et j'ai imaginé la transformation de la névrose personnelle en névrose collective. Pris dans son milieu, manœuvré par surcroît, le personnage central, Johnnie, passe de la frayeur des déchets à la frayeur des Noirs. S'il y a beaucoup de déchets, il y a beaucoup de noirs, et de là à croire que ce sont les Noirs, précisément, qui déposent les déchets, il n'y a qu'un pas à franchir. Ce pas, Johnnie le franchit, et il tue un Noir. (*I.M.*, p. 152-153)

Le personnage de Johnnie présente plusieurs similitudes avec Woyzeck. Il est à la fois le personnage dramatique, meurtrier, interné en clinique psychiatrique, et le personnage comique de par ses discours et son comportement à contre temps que nous avons étudié dans une première partie. Comme Woyzeck, Johnnie est également un déséquilibré mental. C'est ce déséquilibre qui le conduit à tuer Tom Guinness, comme il conduit Woyzeck à tuer Marie. Tous deux sont situés – piégés ? – dans une société bien précise, quoique ce ne soit pas la même et que leur condition diffère. Que se passe-t-il véritablement dans *La Politique des restes* ? Johnnie ne tue pas Tom Guinness parce qu'il est raciste, il le tue parce que la société est raciste. Il le tue parce qu'il a peur de la prolifération et que pour la société, ce sont les Noirs qui prolifèrent ; c'est pour cette raison

¹²⁵ Arthur Adamov, Georges Charbonnier, *Arthur Adamov : Théâtre radiophonique et entretiens avec Georges Charbonnier*, op. cit., entretien n°2.

qu'il a peur des Noirs. Il le tue parce que sa femme et son frère, qui symbolisent cette société, afin de l'évincer de la direction de son entreprise, le poussent à commettre l'irréparable, jouant sur sa peur en insistant sur le nombre toujours grandissant des Noirs, en orientant son esprit vers l'idée que ce sont les Noirs qui déposent les déchets qu'il redoute devant sa porte et en le dirigeant plus particulièrement contre Tom Guinness. Ainsi apparaît-il, de même que les personnages tragiques sont les jouets du destin, comme le jouet d'une société qui se débarrasse de lui en l'internant lorsqu'il la met en péril. Ce que le cas de Johnnie démontre clairement est également latent dans *Sainte Europe* et *M. le Modéré*. Si les personnages sont abjects, criminels ou exploités, c'est parce que les enjeux plus vastes dans lesquels ils prennent place les font tels. Ils sont le reflet d'une société mais ne maîtrisent rien eux-mêmes puisque, par la mort, comme Karl, Møller et Francesca, par l'exil, comme *M. le Modéré*, ou par l'internement, comme Johnnie, ils s'en trouvent exclus dès qu'ils ne suffisent plus à servir ses intérêts. Ils sont des pantins et c'est précisément ce rôle qui entraîne la dualité tragi-comique : comique dans la forme, tragique dans le fond.

Ainsi le tragi-comique adamovien est-il à chercher dans les personnages eux-mêmes, réunissant la contradiction. Derrière une représentation comique se cache la situation dramatique d'un homme aux prises avec une société à laquelle il est inadapté et qui pourtant a tout pouvoir sur lui. Si la manifestation de cette inadaptation suscite le rire, elle peut être aussi révélatrice de maux intérieurs que la société ne fait qu'aggraver. Ne serait-ce pas alors, à travers ces personnages, sa propre situation que met en scène Adamov ?

3°- Adamov, personnage de ses pièces

Il faut absolument, si déjà le monde continue – et je crois qu'il continuera (mais oui, malgré...) et si le théâtre aussi continue (et il continuera lui aussi...) que celui-ci se trouve *contraint* de se situer toujours aux confins de la vie dite individuelle, et de la vie dite collective. Tout ce qui ne relie pas l'homme à ses propres fantômes, mais aussi, mais encore à d'autres hommes, et partant à leurs fantômes, et cela dans une époque donnée et, elle, non fantomatique, n'a pas le moindre intérêt, ni philosophique, ni artistique. (*I.M.*, p. 240)

Ainsi Adamov conclut-il le recueil de textes critiques *Ici et maintenant*, dévoilant le point central de son œuvre, lui-même, dans son époque, et sa relation avec ce qui

l'entoure. Sujet de ses pièces, il devient objet comique dans *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*.

« 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, George ou Lars. Ses fantômes sont collés à lui (son père, sa mère, sa sœur, Irène) ou très près de lui (Victor, Roger Gilbert-Lecomte), ils reviennent dans presque chaque pièce¹²⁶. » Nombreux sont ceux qui ont exploité les liens entre la vie d'Adamov et son œuvre. Nous pouvons notamment citer Néjib Abdelmoula, choisissant d'intituler sa thèse de doctorat *La Dramaturgie subjective d'Arthur Adamov*. Ce n'est pas un hasard si l'œuvre de l'écrivain commence avec un essai autobiographique, *L'Aveu*. Cet ensemble de textes, présenté par Néjib Abdelmoula comme l'assise intellectuelle de l'art adamovien, fournit les pistes permettant d'entrer dans l'univers de l'auteur, puisque les thèmes abordés se retrouvent dans l'ensemble de ses pièces, de *La Parodie* à *Si l'été revenait*, à tel point que Néjib Abdelmoula émet l'idée que toute la suite de l'œuvre semblerait n'être qu'une explication de son premier livre. Nous pouvons également considérer que l'explication de l'œuvre dramatique est donnée dans le dernier ouvrage autobiographique, *L'Homme et l'enfant*, publié en 1968, composé de ses souvenirs et d'un journal tenu de 1965 à 1967, donnant *a posteriori* au lecteur des clés pour relire les textes précédents à la lumière de ce dernier, confirmant la présence de l'auteur derrière les personnages de ses pièces.

De nombreux indices permettent de la discerner dans *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*. Mais le traitement des thèmes renvoyant au dramaturge et le renvoyant lui-même à ses propres fantômes est tout à fait différent de celui qui en est fait dans les écrits autobiographiques, en particulier dans *L'Aveu*. Dès les premières lignes, le ton est annoncé : « 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. » (*J.I.*, p. 27) Adamov place son texte, et par conséquent se place lui-même sous le signe de la souffrance, s'affirme par elle. « Je souffre donc je suis », semble-t-il dire. Les titres des différentes parties qui composent l'ouvrage en témoignent. La première est intitulée « Ce qu'il y a ». Comme en réponse, arrivent « L'Humiliation sans fin », « Le temps de l'ignominie » et « Journal terrible », titres désespérés et désespérants, à l'image de leur contenu et donc à l'image de l'état d'esprit de l'écrivain. L'angoisse, la névrose, l'humiliation, la maladie, la mort, constituent

¹²⁶ René Gaudy, *Arthur Adamov*, Paris, Stock, coll. « Théâtre Ouvert », 1971, p. 111.

l'essentiel des réflexions qu'il livre à travers les textes qui composent *L'Aveu*. Que deviennent ces thèmes dans nos trois pièces ? De quelle manière Adamov se présente-t-il ? Il peut sembler difficile, à première vue, de penser que l'auteur se met lui-même en scène à travers des personnages dont nous avons, dans une première partie, mis au jour les ridicules, le « comique involontaire¹²⁷ », pour citer Gérard Genette. Les faits sont là cependant, faisant indéniablement apparaître Adamov comme objet comique de ses pièces.

Dans *La Politique des restes*, il exploite le thème de la névrose à travers le personnage de Johnnie. Ce dernier se rapproche du dramaturge en ce que sa névrose semble typiquement masochiste : « obsession d'être balayé, souillé, contraint à lécher le parquet, à avaler toutes les ordures [...]. Et cela sous le regard de tous¹²⁸ », écrit René Gaudy. « Eh bien oui, déclare Johnnie, j'ai l'impression, la très nette impression que tous les déchets de la terre sont mis de côté pour m'être introduits dans le ventre un jour. Tous les déchets de la terre, tous les déchets de l'univers, tous, vous entendez ? » (*P.R.*, p. 156). Plus loin, la scène d'humiliation est ainsi développée :

Et pourquoi croyez-vous qu'ils déposent ainsi leurs ordures tout près de chez nous ? Je vais vous le dire. [...] Pour que je perde l'équilibre, pour que je glisse, pour que je roule parmi leurs coquilles d'œufs, leurs crachats, leurs entrechats, leurs morceaux de verre pilé, leurs bouts de papier souillés, sans même parler des rats crevés, et Dieu sait pourtant s'il y en a, de ces rats-là !

[...]

Et quand je gigoterai à terre, ne pouvant plus me relever, quand je serai affalé, alors ils s'amèneront tous, munis de leurs pelles, de centaines de pelles, et ils me pousseront avec leurs pelles jusqu'à je ne sais quelle poubelle où devant eux, sur-le-champ, je devrai avaler... tout... jusqu'à la dernière coquille d'œuf ! (*P.R.*, p. 172)

Cette dernière anticipation de Johnnie n'est pas sans rappeler certaines scènes relatées dans *L'Aveu* ou dans *L'Homme et l'enfant*, le délire des ordures en moins. L'obsession n'est pourtant pas nouvelle. Elle se trouve dès les débuts du dramaturge, avec le personnage de N., dans *La Parodie*, balayé à la fin de la pièce comme « une ordure ménagère » par « les ouvriers du Service d'assainissement » (*P.*, p. 54). Dans *L'Invasion*, les papiers au fil de la pièce s'accumulaient sur la scène – comme les ordures, soi-disant devant la porte de Johnnie –. Dans *La grande et la petite manœuvre*, le Mutilé se qualifie lui-même et est qualifié par la femme qu'il aime de « débris » (*G.P.M.*, p.127). Citons encore la fin des *Retrouvailles*, où Edgar ramasse et suce les os de poulet que La Plus Heureuse des Femmes jette par terre. A chaque fois, de telles scènes se déroulent dans un rapport entre les personnages de dominant à dominé, renvoyant directement au masochisme d'Adamov.

¹²⁷ Gérard Genette, *Morts de rire*, op. cit., p. 156.

¹²⁸ René Gaudy, *Arthur Adamov*, op. cit., p. 75.

Mais avec Johnnie, il est présenté au travers d'un délire verbal où l'accent est mis sur l'incohérence et l'inadaptation du personnage. L'obsession devient propre à susciter le rire en ce que le discours de Johnnie attire l'attention non pas sur la maladie elle-même, mais sur l'incongruité de sa manifestation, sur le caractère mécanique du personnage, sur l'aspect extérieur et non sur le fond.

Dans *Sainte Europe*, les éléments de la vie privée de l'auteur se dévoilent au travers des différents personnages et situations. A travers les procédés comiques mis en œuvre, ce sont ses propres tourments qui se révèlent. Celui qui apparaît avec la plus grande évidence est sans doute l'alcoolisme. Il se pressentait déjà dans *La Politique des restes* avec le nom de la victime de Johnnie, Tom Guinness, conduisant à ce commentaire de René Gaudy : « Le noir tué par Johnnie s'appelle Guinness, c'est le nom d'une marque de bière. L'alcool, ordure qu'il faut avaler, mithridatisation là aussi¹²⁹. » Dans *Sainte Europe*, il prend toute son ampleur. Derrière le personnage ridicule « obèse, stupide, presque toujours soûl » (*S.E.*, p. 188) de l'Agha, se trouve en réalité Adamov lui-même en proie au mal qui finira par avoir raison de lui et qui, lors de l'écriture de *Sainte Europe*, se fait plus féroce que jamais. « Janvier 1966, note-t-il dans son « Journal ». Je termine *Sainte Europe* dans les conditions les plus déplorables, je bois de plus en plus. Rêves de la nuit qui m'effraient ; ils ont déjà tendance à ce mélanger avec la vie éveillée » (*H.E.*, p. 164). Cette interférence des rêves et de la réalité, résultat de sa détérioration mentale causée par l'excès d'alcool se retrouvent dans la pièce, qui mêle scènes oniriques et scènes de vie éveillée. Domination et masochisme apparaissent également avec, lors du rêve de Karl au deuxième tableau, le personnage de Crépin qui entre « à quatre pattes, lamentable » (*S.E.*, p. 213), et, au quatrième tableau, au cours du rêve de Teresa, l'humiliation de Francesca, que « le "jeune éphèbe arabe" pousse [...] comme un paquet du côté des coulisses » (*S.E.*, p. 243), puis qui surgit à quatre pattes « suivie de Crépin brandissant un fouet » (*S.E.*, p. 245), mais sont alliés à un comique de gestes qui empêche de prendre ces maux au sérieux. Des images telles que :

Surgit Francesca suivie de Møller agenouillé, qui baise ses pieds nus. A l'une de ses chevilles un mince bracelet.

[...]

[...] presque aussitôt, derrière Møller et Francesca, apparaît un "jeune éphèbe arabe" d'une quinzaine d'années, et, presque aussitôt aussi, Møller abandonne Francesca pour baiser les pieds de ce jeune éphèbe, pieds nus également, et dont les chevilles s'ornent de bracelets. (*S.E.*, p. 241)

¹²⁹ *Ibid.*, p. 75.

peuvent se lire comme la transposition théâtrale et ridiculisée d'un autre penchant d'Adamov, le fétichisme, dont il donnait, dans « L'Humiliation sans fin », de *L'Aveu*, une vision cauchemardesque¹³⁰, et dont il se souviendra dans *L'Homme et l'enfant*, au cours du chapitre intitulé « Les Pieds nus des filles » (*H.E.*, p. 47). Le dramaturge ne se contente pas de tourner en dérision ses fantasmes érotiques, il va jusqu'à se ridiculiser lui-même face aux femmes à travers le personnage de Crépin. Ce qu'il exprime dans *L'Aveu* et dans *L'Homme et l'enfant* en des termes tels que « [...] dans l'amour je suis exilé du corps de la femme » (*J.I.*, p. 71), « Il m'est impossible de pénétrer l'intérieur d'un corps de femme. La femme, je ne sais la posséder physiquement, alors comment pourrais-je la posséder comme le bien suprême que l'on atteint et que l'on garde ? » (*J.I.*, p. 76), ou encore « Nous n'avons pas d'enfant par ma faute » (*H.E.*, p. 181) devient dans *Sainte Europe* :

KARL : [...] Et Sa Sainteté pendant ce temps-là...

TERESA, *se tournant vers Crépin* : N'avait qu'un plaisir : me voir répudiée par vous, parce que, impuissant, vous ne sûtes me donner d'enfant. (*S.E.*, p. 250)

Crépin le Petit, « Petit Crépin », serait le reflet ridicule d'Adamov dans sa relation avec les femmes. Il est à noter, en effet qu'au premier tableau, lorsque son épouse, Teresa, se sent mal, il s'adresse à elle en l'appelant « Mon enfant, ma petite fille » (*S.E.*, p. 206), exactement comme Adamov nomme Le Bison. « Qu'elle soit d'abord ma petite fille, écrit-il dans *L'Homme et l'enfant*, il faut croire qu'elle ne l'est plus depuis bien longtemps puisque hier au cinéma, quand j'ai mis sa tête sur mon épaule, et que je lui ai dit « Ma petite fille », précisément, son visage, tout à coup, s'est éclairé. » (*H.E.*, p. 198). La façon dont Adamov représente, à travers la pièce, ses obsessions, ses hantises pourrait *in fine* se résumer par cette description qu'il fait de Karl dans la *dramatis personae* : « Ridicule et pourtant parfois touchant : il a peur de la mort » (*S.E.*, p. 188). Adamov se disperse en plusieurs personnages, tous ridicules et le reliant pourtant « à ses propres fantômes », témoignant ainsi de son désarroi.

Toutes les obsessions du dramaturge se trouvent réunies dans le protagoniste de la troisième pièce, *M. le Modéré*.

¹³⁰ « Je vis en fait mon cauchemar le plus sombre et le plus familier. Je suis bien dans la grande région boueuse de la honte et de l'humiliation absolue, accroupi aux pieds de cette fille, entouré des rires et des regards infâmes de tous ces beaux mâles qui me guettent.

- Retire tes chaussures, veux-tu ? Fais-le. Je voudrais tant.
Je baise les pieds nus aux ongles peints. » (*J.I.*, p. 69)

La première image qui se présente au spectateur met en relief le rapport étroit entre le contenu de la pièce et la vie de l'auteur : M. le Modéré est en train d'écrire dans un cahier ; il parle de son enfance, de sa maladie qui l'inquiétait car elle le différenciait des autres enfants, et, indirectement, de son immodération qui découlait de cette différence. Il s'agit d'Adamov qui parle de sa propre enfance difficile et des inquiétudes qu'il ne cesse de ressentir¹³¹.

L'analyse de Roger Yedid semble tout à fait pertinente, mais il convient de voir la manière dont Adamov se met en scène à travers ce prologue. Son « enfance difficile », sa « maladie », les « inquiétudes qu'il ne cesse de ressentir » sont réduites à ce constat dérisoire : « Enfant, j'avais, plus souvent que d'autres enfants, des angines. Mais, paraît-il, moins de points blancs que la plupart... de ces enfants. » (*M.M.*, p. 15). Le ton est donné. Les premières lignes apparaissent comme une parodie de *L'Aveu*. Ce caractère peut s'étendre à toute la pièce qui, selon Roger Yedid, « se présente comme un journal intime que l'auteur visualise¹³² ». Toutes les angoisses qu'il exprimait dans son premier texte sont présentes : hésitation perpétuelle, fantasmes érotiques, humiliations, inceste, culpabilité, difficultés à s'unir à la femme, maladie, mutilation, alcoolisme. Mais elles deviennent celles de personnages de clownerie et se manifestent comme telles. « Dans cette pièce, écrite en même temps que son journal, Adamov revit rapidement sa vie ; il nous en cède les épisodes saillants et résume sa situation présente¹³³ », mais ce au moyen de procédés comiques qui nous poussent à la considérer comme l'envers de *L'Homme et l'enfant*. Maurice, M. le Modéré, est peut-être, plus encore que Johnnie ou les personnages de *Sainte Europe*, le reflet comique du dramaturge. Il est le dramaturge se rendant lui-même comique.

Ainsi, à travers le comique présent dans les trois pièces, se révèle le profond désarroi de leur auteur. Ayant exprimé, sans détour, ses tourments dans ses textes autobiographiques, Adamov choisit ici de les faire apparaître sous un autre aspect, apparaissant lui-même sous un ou plusieurs autres personnages. Ces personnages, par leur comique involontaire, peuvent être considérés comme le pendant risible du dramaturge. A la fois personne objet et personne sujet, puisque nous sommes dans le cas du comique fictionnel, Adamov ferait-il par là preuve d'auto-humiliation ? Ou ne s'agit-il pas, plutôt, de mithridatisation ?

¹³¹ Roger Yedid, *L'Evolution du théâtre d'Arthur Adamov*, op. cit., p. 368.

¹³² *Ibid.*, p. 367.

¹³³ *Ibid.*, p. 367.

Ainsi la nécessité de faire apparaître le comique semble-t-elle engendrée par le désespoir d'une situation résultant d'une tragédie. L'héroïsme massif étant opprimé, il ne reste plus qu'à montrer les ridicules de ses oppresseurs. Ces derniers sont-ils véritablement des personnages comiques ? Si les protagonistes peuvent être considérés comme des bourreaux rendus ridicules, ils sont également victimes de maux intérieurs et extérieurs au même titre qu'Adamov qui, « cerné par le malheur » (*M.M.*, p. 11), cherche le salut dans le rire.

C – Le rire et le désespoir

« Cerné par le malheur, il fallait que j'éclate de rire ou me suicide. » (*M.M.*, p. 11)
Par cette note préliminaire à *M. le Modéré*, Adamov fait apparaître, avec la conjonction « ou », le rire comme une alternative à la forme la plus extrême que peut prendre le désespoir. Humour et comique, dans *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*, se rejoignent pour mettre à distance le désespoir, désespoir auquel le rire semble toujours lié, désespoir que l'humour du dramaturge semble venir défier.

1°- La politesse du désespoir ?

« L'humour est la politesse du désespoir. » cette phrase, souvent citée sans savoir véritablement à qui en attribuer la parenté est, selon Bernard Gendrel et Patrick Moran, à l'origine d'une tendance du discours sur l'humour à laquelle il faudrait prendre garde.

[...] On la renforce souvent en faisant remarquer que bon nombre de grands humoristes étaient aussi de grands dépressifs. [...]

De telles preuves auxquelles s'ajoutent les manifestations connues de l'*humour noir*, poussent plusieurs commentateurs à ranger l'humour du côté de l'expression mélancolique, voire, comme dans la phrase citée précédemment, du côté du désespoir ; à l'extrême, on trouve la position de Robert Escarpit à la fin de son *Que sais-je ?* Consacré à la question, qui affirme que les liens entre comique et humour sont purement accidentels : l'humour n'est pas fait pour être drôle.

Cette sorte de discours a sans doute une vraie pertinence psychologique ou existentielle : bon nombre d'humoristes étaient ou sont dépressifs [...], et peut-être y a-t-il un lien entre la mélancolie et la production d'un discours humoristique. Toujours est-il que du point de vue de la critique littéraire, un tel discours générateur de paradoxes ne mène pas loin. L'examen de textes humoristiques ne révèle aucun lien essentiel entre humour et mélancolie, mais au contraire une proximité entre humour et comique : l'humour fait rire, et de ce fait semble bien

appartenir à la sphère comique. Humour ne rime avec pessimisme que dans le cas de l'humour noir. Il n'est pas anodin que la phrase « l'humour est la politesse du désespoir, si souvent employée, soit en fait une citation erronée. Elle est due au surréaliste belge Achille Chavée (1906-1969), qui l'avait formulée ainsi : « L'humour noir est la politesse du désespoir »¹³⁴.

Qu'en est-il véritablement dans les pièces adamoviennes ?

Une hiérarchisation sur la relation entre l'humour et le comique s'impose au vu de ce que nous avons étudié dans une première partie. Les « aspects plaisants, insolites, parfois absurdes¹³⁵ » de la réalité que ce dernier est supposé présenter ne sont autres que les « contradictions criardes » dont parle Adamov dans son introduction au volume *Théâtre III*. Le dramaturge, nous l'avons vu, met au jour ces contradictions en usant de ce que nous avons appelé des procédés comiques, qui, considérés en eux-mêmes, *a priori*, ne relèvent pas du détachement nécessaire pour parler d'humour. Mais nous sommes ici face à ce que Gérard Genette, dans son texte *Morts de rire*, qualifie de « comique fictionnel¹³⁶ » qui se trouve être, comme il l'est le plus souvent, un comique involontaire de la part du personnage comique volontairement inventé par l'auteur. Il correspond au deuxième degré de la gradation selon les degrés de « participation de l'auteur, des personnages et du public à la "force comique"¹³⁷ » proposée par Lalo dans son *Esthétique du rire* que cite Gérard Genette. Cette idée de « degré de participation » a ici une importance capitale. Elle permet d'introduire dans ce « comique prêté volontairement par l'auteur à un personnage chez qui il est involontaire¹³⁸ » la question du double référent, des différents niveaux permettant de distinguer, dans les pièces adamoviennes, la limite entre ce qui paraît relever du comique et ce qui semble relever de l'humour.

Le comique, qui se trouve, est celui des personnages, des actions, des situations présentées sur scène. Comme son nom l'indique, il concerne la fiction dramatique, différente, évidemment, de la réalité qui est la nôtre et celle de l'auteur, puisque n'appartenant pas à la même sphère. Ce sont les lecteurs ou les spectateurs qui perçoivent les aspects comiques présents au sein de la pièce. Mais le comique étant involontaire de la part des personnages, de leur strict point de vue, il est inexistant. La situation dans laquelle évoluent les personnages, leurs comportements, sont pour eux, par rapport à leur référent, tout à fait familiers, ne présentent rien d'anormal. L'anomalie, du point de vue du spectateur, est en revanche parfaitement perceptible, ce qui provoque l'effet comique. Ce

¹³⁴ Bernard Gendrel, Patrick Moran, « L'Humour : tentative de définition », *op. cit.*

¹³⁵ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, *op. cit.*, p. 946.

¹³⁶ Gérard Genette, *Morts de rire*, *op. cit.*, p. 156.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 158.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 158.

qui apparaît comme anormal aux yeux du spectateur est précisément ce qui, pour les personnages est normal. A semble donc bien se faire passer pour N, ou plus exactement, Adamov semble faire passer A pour N. Ainsi à l'origine semble bien se trouver l'humour, forme d'esprit du dramaturge, qui mettrait le comique à son service afin de susciter le rire du spectateur. En accord avec Bernard Gendrel et Patrick Moran, nous pouvons donc bien affirmer que l'humour fait rire. Mais le rire est-il toujours associé à la légèreté ?

La Politique des restes met en scène le procès d'un homme accusé d'avoir commis un meurtre de sang froid avec préméditation et pour lequel il n'éprouve aucun remords, bien au contraire, comme en témoignent des propos tels que « Je serais fou, peut-être, parce que j'ai tué un nègre ? [...] Evidemment, c'est ridicule, puisqu'il y en a des milliers et des myriades de ces nègres. Evidemment, un, c'est peu, mais on fait, messieurs, on fait ce qu'on peut. » (*P.R.*, p 173), dont nous rions alors qu'ils sont des plus condamnables. Nous rions, dans *Sainte Europe*, d'une classe dirigeante qui ne fait cas du peuple qu'elle opprime que lorsqu'il met son pouvoir en péril. Nous rions alors que nous sont montrés impérialisme, colonisation, exploitation, oppression. Nous rions alors qu'abondent les références à la guerre, à la bombe atomique, au fascisme et même au nazisme. *M. le Modéré* se déroule à nouveau sur fond d'oppression, comme le prouvent les grèves et l'agitation qui sévissent dans le Jura. Nous rions des personnages comme il convient de le faire de personnages de clownerie, alors précisément que le malheur s'abat sur eux et qu'ils connaissent ruine et déchéance.

Nous rions de l'horreur et ce depuis les premières pièces d'Adamov. Jacques Lemarchand y est sensible lorsqu'il écrit, au sujet de *La grande et la petite manœuvre*, pièce pourtant on ne peut plus sombre et désespérée :

J'ai parlé d'humour. Celui d'Arthur Adamov est, on s'en doute, un humour sombre, mais souvent délicieux. Je pense à cette scène que l'on peut appeler « le cours de dactylographie des manchots » qui est horriblement drôle. Je pense surtout à la scène finale, quand Le Mutilé fait son entrée dans la petite voiture à laquelle il a droit parce qu'il vient de perdre sa seconde jambe, et que la douce Erna l'accueille par un : « Qu'est-ce que tu as encore fait, mon chéri ? », qui est, à bien y réfléchir, d'une drôlerie irrésistible¹³⁹.

Il est possible d'établir un parallèle avec les personnages des pièces. La « drôlerie » est d'autant plus horrible que le malheur d'un personnage est précisément accentué, par effet de contraste, par le rire d'un autre. C'est ce qui se produit au dernier tableau de *La grande et la petite manœuvre* où « Erna, riant aux éclats, pousse du pied la voiture du Mutilé qui

¹³⁹ Jacques Lemarchand, *Le Figaro littéraire*, 18 novembre 1950, art. cit.

disparaît à droite, dans la coulisse » (*G.P.M.*, p. 141). C'est en riant qu'Erna précipite son ami dans la mort. Le rire, qui caractérise ce personnage féminin, s'accroît au fil de la pièce, avec le désespoir du Mutilé. Cette idée qui été déjà présente en 1950, se retrouve en 1967 dans *M. le Modéré* et particulièrement à la fin de la pièce qui est en ce sens frappante. « Clo se tord les mains de plus en plus. M. le Modéré pleure de plus en plus. Mady rit et singe sa mère de plus en plus. » (*M.M.*, p. 84) Ainsi se présente l'une des dernières images de la pièce, montrant d'un côté les signes manifestes du désespoir du couple formé par Clo et Maurice, et de l'autre l'hilarité de Mady. De quoi rit-elle ? Du désespoir de ses parents. Rien n'est donc ici, pour elle, plus drôle que le malheur. Et puisque par ses singeries, elle le rend risible aux yeux du spectateur, il en va alors de même pour ce dernier. De même, dans *Sainte Europe*, le ridicule des personnages empêche de s'affliger de la situation, tout comme l'incompétence exagérée des avocats et magistrats de *La Politique des restes* permettent de rire d'un procès qui témoigne d'une société dans laquelle dominent racisme et iniquités. Enfin, les propos incohérents de Johnnie et l'illogisme de son raisonnement non seulement rendent risibles des propos intolérables, mais détournent également l'attention de leur cause véritable, la névrose, qui, elle, n'a rien de risible. Bergson, insistant sur l'insensibilité qui, selon lui, accompagne nécessairement le rire, explique en effet :

Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. Je ne veux pas dire que nous ne puissions rire d'une personne qui nous inspire de la pitié, par exemple, ou même de l'affection : seulement alors, pour quelques instants, il faudra oublier cette affection, faire taire cette pitié. Dans une société de pures intelligences on ne pleurerait probablement plus, mais on rirait peut-être encore ; tandis que des âmes invariablement sensibles, accordées à l'unisson de la vie, où tout événement se prolongerait en résonance sentimentale, ne connaîtraient ni ne comprendraient le rire¹⁴⁰.

Ce qui est vrai de sentiments positifs tels que la pitié ou l'affection n'est-il pas vrai également de sentiments négatifs tels que l'indignation ou l'affliction ? Le comique involontaire des personnages et donc l'humour d'Adamov permettent de mettre à distance ces émotions et laissent par là-même place au rire. Selon Jean Emelina, une remarquable illustration de mise à distance est fournie par Beckett dans cet échange d'*En attendant Godot* :

ESTRAGON : Si on se pendait ?
VLADIMIR : Ce serait un moyen de bander¹⁴¹.

¹⁴⁰ Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 389.

¹⁴¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 20.

Voilà donc la « décision fatale » qui a pris des airs de pensée futile et accidentelle, comme s'il s'agissait d'un divertissement ; voilà le suicide envisagé comme une recette miracle pour réanimer une libido disparue. Le saut terrible dans l'inconnu, l'angoisse métaphysique, le malheur, tout est balayé par cet espoir obscène et dérisoire. Plus que « politesse du désespoir » – ce qui suppose une dignité – l'humour de Beckett est ici jeu avec le désespoir, distance bouffonne à propos du pire mué en fête¹⁴².

La plus frappante représentation du « pire mué en fête » chez Adamov se trouve sans doute dans *Sainte Europe* avec l'organisation du bal masqué alors que gronde la révolte. Métaphorisant la mascarade à laquelle se livrent les dirigeants tout au long de la pièce, elle peut également être considérée comme symbolisant le « jeu avec le désespoir » qui transparaît dans les trois pièces. Le comique, qui fait que nous rions d'une situation dramatique se fait affirmation du détachement qui caractérise l'humour.

L'humour adamovien permet donc la mise en place de ce que Jean Emelina nomme « la trinité comique », composée des trois notions d' « anomalie », de « distance » et d'« innocuité¹⁴³ ». Ainsi permet-il aux spectateurs de rire en dépit du désespoir des personnages. Mais rire, dans les pièces adamoviennes, n'est-ce pas également rire en dépit de son propre désespoir, rire de son propre désespoir ?

2°- « Rire jusqu'au hoquet »

Ce que Bernard Gendrel et Patrick Moran considèrent comme un paradoxe apparaît comme constitutif des pièces adamoviennes. Il semble difficile, chez le dramaturge, de traiter du rire sans considérer le lien étroit que celui-ci entretient avec le désespoir.

Le langage courant abonde d'expressions telles que « rire aux larmes », « pleurer de rire », « hurler de rire », « rire à en avoir mal au ventre », « rire à s'en tenir les côtes », « se tordre de rire » ou « mourir de rire ». Il y a dans le rire en tant que phénomène physique quelque chose qui le rapproche de la tristesse, de la maladie et même de la mort. Le premier sens du verbe « rire » donné par le dictionnaire est d'ailleurs « exprimer de la gaieté par l'élargissement de l'ouverture de la bouche accompagné d'expirations saccadées plus ou moins bruyantes¹⁴⁴ ». Si la première partie de la définition évoque la gaieté, la seconde, elle, présente des similitudes avec la définition d'un autre phénomène, le sanglot,

¹⁴² Jean Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, op. cit., p. 127.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁴ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 1720.

« respiration brusque et bruyante, presque toujours répétée, due à des contractions successives et saccadées du diaphragme, qui se produit généralement dans les crises de larmes¹⁴⁵ ». Le rire, en outre, n'est-il pas parfois difficile à distinguer du sanglot ? La respiration saccadée, quant à elle, confère au phénomène un caractère inquiétant en ce que, poussée à l'extrême, elle peut renvoyer à l'agonie et par là à la mort. Ne dit-on pas également « rire à s'en étouffer » ? Adamov semble avoir saisi toute la dimension de ce rapprochement oxymorique et en use lui-même lorsqu'il écrit que « les contradictions criardes appellent le rire, et même le rire jusqu'au hoquet... » (*Th. III*, p. 8), puisque le hoquet désigne une « contraction spasmodique du diaphragme produisant un appel d'air assez fort pour faire vibrer les cordes vocales » et « le bruit rauque qui en résulte¹⁴⁶ ». Le rire, selon Adamov, doit aller jusqu'à provoquer une « contraction spasmodique », c'est-à-dire, si nous considérons le synonyme du terme, « convulsive¹⁴⁷ ». Le dramaturge, à travers cette simple phrase, met donc en évidence le lien entre le rire et la mort qu'il exploite dans ses pièces.

Cette idée est clairement exprimée dans *Sainte Europe*, où l'auteur la place sans détour, sans métaphore aucune dans la bouche des personnages de Francesca et Møller Van der See. Au sixième tableau, ce dernier déclarant « Eh bien, voyez-vous, Francesca, je n'ai même point voulu devenir le flagellant que je suis, mais un manant, affaire de rire. », son amie, « déjà dans la coulisse » et donc, hors scène, comme à demi morte pour le spectateur, lui répond « De rire à en mourir ! » (*S.E.*, p. 275). Et lors de l'épilogue, c'est à Møller de proposer : « Mais puisque nous nous entendons si bien, si tout de même nous décidions de mourir ensemble, affaire de rire ? » (*S.E.*, p. 288). C'est effectivement ce qui se produit, tous deux tombant ensemble sous les balles des insurgés. Le fait d'attribuer de telles répliques à ces deux personnages en particulier est loin d'être anodin. Présentés dans la *dramatis personae* comme « les deux exceptions » (*S.E.*, p. 188), ils peuvent, par là, être considérés comme les deux révélateurs, comme ceux qui permettent un recul par rapport à la situation en train de se jouer, voire comme ceux à travers qui s'exprime l'auteur. Une attention particulière est donc à accorder à leurs faits et gestes. Il est remarquable que Møller et Francesca sont, hormis Karl, les seuls à mourir sur scène. Leur mort constitue l'épilogue. Or durant toute la pièce ils se caractérisent par leurs rires ou par leur désir de rire. Preuve en est l'abondance des didascalies les concernant, même lors des scènes

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 1761.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 932.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 1851.

oniriques, telles que « riant » (*S.E.*, p. 195, 198, 207, 216, 221, 225, 248, 249, 260, 261, 265, 269, 271, 277, 278, 287, 288), « éclatant de rire » (*S.E.*, p. 197), « ricanant » (*S.E.*, p. 204), « Francesca rit à son tour. » (*S.E.*, p. 205), « Møeller rit. » (*S.E.*, p. 206), « Francesca rit. » (*S.E.*, p. 206, 232), « Moqueuse » (*S.E.*, p. 208, 228, 237, 274, 279), « Francesca et Møeller se mettent à rire. » (*S.E.*, p. 210), « Francesca et Møeller rient de nouveau. » (*S.E.*, p. 210), « Møeller et Francesca se poussent du coude en riant. » (*S.E.*, p. 211), « Francesca rit légèrement. » (*S.E.*, p. 229), « Francesca rit timidement. » (*S.E.*, p. 242), « Møeller Van der See éclate de rire. » (*S.E.*, p. 225), « Il cède et rit. » (*S.E.*, p. 261), « Francesca et Møeller Van der See rient. » (*S.E.*, p. 264) et enfin « Moqueur » (*S.E.*, p. 275). Nous pouvons également être frappés par cette réplique de Francesca alors que sévit la révolte, que des pierres sont jetées contre les vitres, accompagnées de cris, que certaines vitres se brisent et que tous les personnages craignent pour leur vie : « Cela commence à devenir drôle ! », ce à quoi Møeller répond « Plutôt. » (*S.E.*, p. 279). Ainsi rient-ils jusqu'à la mort et continuent même au moment d'expirer. Alors que les coups de feu se rapprochent, « ils boivent, s'étreignent vaguement et rient, non moins vaguement » et « Francesca a un pauvre rire » (*S.E.*, p. 288). Sans doute les personnages sont-ils, de tous ceux de la pièce, les plus désespérés, au point même d'aller au-devant de la mort, de la désirer, comme l'explique Francesca riant encore :

Vous voulez dire que ces faits nous épargneraient la peine de nous tuer parce que (*Riant*) nous le serons *any way*. (*Coups de feu de plus en plus proches et violents.*) Oh, remarquez, j'en serais plutôt aise. Si vous saviez combien, un jour, je me suis sentie « bien ». Un jour lointain. Un jour du temps du Grand Empire Européen, un jour où, au cours d'une émission fiction télévisée, je crus – oh, je ne suis point tout à fait stupide, une seconde seulement, mais une seconde quand même – que la fin, la fin du monde était venue, enfin ! La Bombe, la Bombe Atomique enfin, enfin en Territoire Atlantique ! (*Riant.*) Le désert ! (*S.E.*, p. 287-288)

Et pourtant, ils ne cessent de plaisanter, si ce n'est, parfois, pour « passer du rire aux larmes », comme le fait, au sixième tableau, Francesca, qui au lieu d'éclater de rire « éclate en larmes » (*S.E.*, p. 267) avant de rire à nouveau quelques répliques plus loin. Møeller et Francesca sont donc, au sein de la pièce, l'incarnation du lien entre l'humour, dont ils usent dans leurs moqueries, leurs plaisanteries, le rire et la mort, désespoir ultime.

On observera que notre époque – cela a été maintes fois souligné – est une époque tragique. Les grands cataclysmes de l'Histoire, la « mort de Dieu », la philosophie de l'absurde, la peur atomique, les tyrannies, le fascisme, le stalinisme, la faim dans le monde ont multiplié les désespérances : Kafka, Céline, Samuel Beckett, Bergman, Cioran... En 1967, Jean-Marie Domenach publie *Le Retour du tragique*.

Il n'y a pas contradiction mais complémentarité. Le mal de vivre peut emprunter tour à tour ou simultanément plusieurs visages : *L'Etranger*, *En attendant Godot* ou *Orange mécanique* ; l'ennui, la cruauté, la frénésie, le désespoir ou l'humour¹⁴⁸

Ces quelques lignes, situées dans la conclusion de l'ouvrage de Jean Emelina semblent parfaitement résumer le contexte dans lequel Adamov commence à écrire. Le premier texte qu'il publie, *L'Aveu*, livre sa vision désespérée d'une époque qui ne l'est pas moins. Il paraît au moment de la prise de conscience de l'horreur et de la barbarie poussées à leur comble. Ainsi se souvient-il dans *L'Homme et l'enfant* :

« 1945. Paris. Nous apprenons l'existence des camps d'extermination et des fours crématoires. Honteux, quelque temps, de ne pas avoir fait de résistance. Mais quoi, anti allemands, aux côtés de Mauriac, Aron, Saint-Exupéry ? Le rapprochement était abusif, bien sûr, nous voulons nous justifier.

Libérée d'Auschwitz par les Soviétiques, Eléonore revient à Paris.

[...]

La mort de Cramer interné au camp de Matthausen. » (*H.E.*, p. 84)

Le traumatisme d'une société ayant vu s'effondrer tout ce en quoi elle avait cru jusqu'alors ne pouvait évidemment pas être sans impact sur la production littéraire et *a fortiori* dramatique qui allait s'ensuivre. Jean-Paul Sebban, dans l'introduction de son mémoire de maîtrise, résume :

Ainsi, la philosophie de l'absurde traduit la réaction de penseurs qui se révoltent contre « l'Insupportable », et cherchent désespérément à trouver un sens à l'organisation du monde et à l'activité humaine, en refusant le recours à la foi religieuse, difficile à conserver quand Dieu paraît absent. Certains écrivains de théâtre, Sartre, Camus, ou Brecht essaient, à cette époque, de délivrer un message sérieux à valeur didactique, d'autres au contraire, Adamov, Beckett, Ionesco, choisissent l'attitude de la « dérision », pour reprendre le terme d'Emmanuel Jacquart, approuvé par Ionesco qui écrit dans *Notes et Contre-Notes* : « Je puis dire que mon théâtre est un théâtre de la dérision. Ce n'est pas une certaine société qui me paraît dérisoire, c'est l'homme¹⁴⁹. »¹⁵⁰

Un « nouveau théâtre » émerge dans les années 1950. En 1961, Martin Esslin publie *The Theatre of the Absurd*, ouvrage consacré à ce théâtre qui a selon lui pour thème fondamental « l'absurdité de la condition humaine, les profondes difficultés qu'éprouve l'homme moderne à vivre sans absolu, sans Dieu, désemparé, dans un monde privé de sens¹⁵¹ ». Si l'analyse du critique anglais rencontre le succès au point qu'aujourd'hui encore

¹⁴⁸ Jean Emelina, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, op. cit., p. 166.

¹⁴⁹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966, p. 192.

¹⁵⁰ Jean-Paul Sebban, *L'Humour dans l'anti-théâtre français : Ionesco, Beckett, Adamov*, op. cit., p. 1.

¹⁵¹ Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, op. cit., p. 28.

l'appellation « théâtre de l'absurde » et les thématiques qu'il dit lui être associées semblent faire foi, il n'en va pas de même du point de vue des principaux concernés. « L'absurdité de la condition humaine, explique Emmanuel Jacquart, rappelle des souvenirs précis. Le terme *absurde* évoque immédiatement Sartre et Camus qui, dans *Le Mythe de Sisyphe*, lui a donné sa notoriété. Aussi, parmi les critiques d'Esslin ne s'étonne-t-on pas de voir Ionesco et Adamov qui ne tiennent pas à ce qu'on les confonde avec leurs prédécesseurs, qu'on ramène le nouveau à l'ancien¹⁵². »

A cette appellation ainsi qu'à toutes celles qui ont été proposées par les critiques qui se sont penchés sur la question, Emmanuel Jacquart préfère celle de « théâtre de dérision¹⁵³ ». Selon lui, cette expression, qui nous intéresse particulièrement pour notre étude, présente l'avantage non seulement d'écarter les connotations sartrienne et camusienne qui peuvent prêter à confusion, mais également de suggérer l'attitude qu'adoptent les dramaturges. Elle obéit, « en gros », explique-t-il, à la définition du *Petit Robert* qui précise que le terme « dérision¹⁵⁴ » est issu du bas latin *derisio* qui vient de *deridere* signifiant « se moquer de », et lui donne le sens de « mépris qui incite à rire, à se moquer (de quelqu'un, de quelque chose) » ainsi que de « chose insignifiante, dérisoire ». En outre, le champ sémantique est délimité par des synonymes tels que « dédain », « ironie », « mépris », « persiflage », « raillerie », « risée », « sarcasme ».

Tout cela nous aide à conclure que la dérision est une attitude impliquant un jugement de valeur *péjoratif* ou *négatif* qui se manifeste par la moquerie, le mépris ou le rire grinçant.

[...]

Ne croyant vraiment ni à Dieu ni à l'homme, se sentant prisonnier d'une condition humaine dépourvue de sens, ne voulant sombrer ni dans la « folie » ni perdre le masque qui lui permet de conserver un soupçon de dignité, le dramaturge se trouve amené à ironiser à ses propres dépens, à s'abandonner à un rire grinçant à la fois comique et tragique¹⁵⁵.

Quoi qu'ayant sévèrement jugé son premier théâtre, Adamov, ne semble pas avoir définitivement rompu avec cette attitude. Il semble en effet que ce soit précisément celle de Møller et Francesca, riant de leur condition, riant de ceux qui les entourent, riant du monde dans lequel ils évoluent, riant sur la vanité de l'existence, qui se révèle à travers ce dialogue entre Honoré de Rubens, Francesca et Grethe-France-Laure :

HONORE DE RUBENS : [...] Mais tâchons de ne pas oublier de dire que, tout compte fait : « L'homme demeure seul en face de son destin et du sens de sa vie. »

¹⁵² *Ibid.*, p. 29.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁴ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 505.

¹⁵⁵ Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, op. cit., p. 33-35.

GRETHE-FRANCE-LAURE : Oh, le sens de ma vie ! Je voudrais... Je voudrais tant ; tant savoir quel est le sens de ma vie...

FRANCESCA, *tandis que Crépin hausse les épaules* : La tête qu'il a, le sens de ta vie ? Je ne sais pas, et puis comme moi, j'ignore le sens de la mienne, (*Riant*) pour la bonne raison qu'il n'existe point... (*S.E.*, p. 269)

Affirmant clairement que sa vie – la vie en général, la vie dans ce monde ? – est vide de sens, Francesca rit encore. Quelle autre alternative que le rire en effet, sinon la mort, matérialisation de la vanité ?

Par leur comportement et l'issue qui est la leur, « les deux exceptions » ne sont autre, en réalité, que la représentation de ce que fait Adamov dans ses pièces : rire et faire rire d'une situation désespérée, défier cette vie « difficile, très difficile » (*H.E.*, p. 117) dans laquelle est plongé le dramaturge, dans laquelle est plongé l'homme.

3°- Humour libérateur

« Le seul moyen de se libérer du mal, écrit Adamov dans *L'Aveu*, est de le transmuier en valeur créatrice. » (*J.I.*, p. 101) Ayant porté, par l'écriture dramatique, son mal à la scène, l'ayant placé à la source de la création, il va, dans *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*, plus loin encore, le plaçant à la source même du rire.

Le terme « transmuier » mérite de retenir notre attention. Il peut en effet signifier « transformer (une substance) en altérant profondément sa nature » ou dans un sens abstrait « changer en autre chose »¹⁵⁶. Il semble que ce soit précisément ce que fait Adamov, changeant un objet de désespoir en objet comique, mais d'abord en se changeant lui-même. Face à sa souffrance, il affirme : « Mon seul recours est d'écrire, d'en faire part pour ne plus l'éprouver tout entière, m'en décharger pour une part, si petite soit-elle. » (*J.I.*, p. 33) L'écriture serait pour lui le seul remède possible à son mal. Martine-Agathe Coste, dans sa communication « Mal curable et mal incurable », 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 débite sa confiance dans le progrès des sociétés... écrire est exactement synonyme d'espérer, de survivre¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 2005.

¹⁵⁷ Martine-Agathe Coste, « Mal curable et mal incurable », in *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*, op. cit., p. 239.

Le théâtre lui permet d'aller plus loin. Quelques jours après sa mort, Bernard Dort, lui rendant hommage, écrit :

La page blanche ne pouvait suffire à Adamov. La scène était le lieu par excellence où il avait 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'elle¹⁵⁸.

L'écriture dramatique est donc le moyen qui lui permet le mieux d'extérioriser ce qui le trouble, de s'en détacher. Adamov porte bien à la scène la réalité de sa vie et du monde qui l'entoure. Mais il ne la montre pas telle quelle. Il l'adapte, la modifie et c'est pourquoi nous nous trouvons non pas dans la réalité, mais « presque dans la réalité ». La distance qui nous sépare d'elle peut signifier, pour nous, spectateurs, celle, matérielle, qui sépare la scène et la salle, mais pour Adamov, elle est celle qui la sépare de ses personnages. Porté à la scène, son mal n'est plus sien. Il devient, dans nos trois pièces, celui de Johnnie, de Maurice, se retrouve chez Karl, chez l'Agha, chez Crépin, se retrouve hors de lui tout simplement. « Je voudrais être hors de moi » (*J.I.*, p. 48), écrivait-il dans *L'Aveu*. L'écriture dramatique le lui permet. Mais plus encore, elle lui permet de s'élever en ce qu'elle est pour lui un moyen de contrôle. Maître de ses personnages, le dramaturge est, de fait, maître de ses propres tourments sur lesquels il a dès lors un moyen d'action.

A la suite de Bernard Dort, nous pourrions écrire que la scène non plus ne pouvait suffire à Adamov. Ce dernier, en effet, semble dédoubler l'acte libérateur et ce par l'humour. « L'humour, écrit Ludovic Janvier, a cette fonction d'éloigner l'écriture de l'écrivain, l'écrivain de son personnage, coiffant ainsi la tragédie d'une autorité qui la maîtrise¹⁵⁹. » L'humour ainsi décrit peut être mis en parallèle avec l'écriture dramatique et cette phrase permet de mettre en évidence tout le processus de duplication. Mais l'humour, semble-t-il, va plus loin encore que la seule libération. En témoigne l'analyse qu'en livre Freud en appendice de son ouvrage *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* :

L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, analogue en cela à l'esprit et au comique, mais encore quelque chose de sublime et d'élevé, traits qui ne se retrouvent pas dans ces deux autres modes d'acquisition du plaisir par une activité intellectuelle. Le sublime tient évidemment au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement. Le moi se refuse à se laisser entamer, à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures, il se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le

¹⁵⁸ Bernard Dort, « La liberté d'Arthur Adamov » in « Pour Arthur Adamov », *Les Lettres françaises*, 25 mars 1970.

¹⁵⁹ Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 1966, p. 175, cité dans Jean-Paul Sebban, *L'Humour dans l'anti-théâtre français : Ionesco, Beckett, Adamov, op. cit.*, p. 5.

toucher ; bien plus il fait voir qu'ils peuvent même lui devenir occasions de plaisir. Ce dernier trait est la caractéristique essentielle de l'humour¹⁶⁰.

Le dédoublement se révèle ici de façon flagrante. En portant son mal à la scène, Adamov le fait jouer. Par l'humour, il se joue de lui. Rendant comiques ses personnages, c'est de lui-même qu'il nous fait rire. Tout ce qui fait le ridicule des protagonistes et le comique des situations, dont nous avons expliqué pourquoi, selon nous, ils résultaient d'une attitude humoristique de la part du dramaturge, n'est autre que la transposition de ce qui fait souffrir Adamov, de tout ce qui lui fait juger la vie « très difficile ». A nouveau, nous pouvons penser à cette phrase « "Transposer" toujours et donc rire toujours ». Adamov transpose ce qui lui est insupportable dans une pièce de théâtre, le rendant non seulement supportable, mais plus encore, risible, c'est-à-dire bien occasion de plaisir.

« L'humour, écrit Freud, ne se résigne pas, il défie, il implique non seulement le triomphe du moi, mais encore du principe du plaisir qui trouve ainsi moyen de s'affirmer en dépit de réalités extérieures défavorables¹⁶¹. » Cette idée de défi apparaît comme particulièrement importante chez Adamov qui, dans ses pièces, fait triompher le plaisir en dépit de réalités défavorables, extérieures mais également intérieures, puisque névrose individuelle et névrose collective sont pour lui liées. Plus encore, il semble même que le principe du plaisir s'affirme sur ces réalités. Pour comprendre le défi de l'humour adamovien, il convient de s'intéresser à l'avertissement qui précède la partie la plus douloureuse de *L'Aveu*, « L'Humiliation sans fin » :

Pour ce que je veux écrire maintenant, je n'attends pas une compréhension bienveillante. Je sais qu'ici la plupart m'abandonneront, paralysés par un invincible dégoût. Il est vrai que les dégoûtés seront ceux-là mêmes qui, devant le drame profond de la sexualité et de la névrose, gardent un silence têtue quand ils n'éclatent pas de l'odieux rire de circonstance pour sauvegarder leur bassesse d'âme et la peur de heurter de front un problème horrible et innommable. (*J.I.*, p. 57)

Cet avertissement se présente comme une justification, une *captatio benevolentiae*, une défense face aux éventuelles réalités que pourrait susciter la lecture du texte qui suit, parmi lesquelles « l'odieux rire de circonstance ». S'il en fait mention, c'est précisément pour l'éviter, pour en dissuader ses juges supposés. Rien de tel ne se trouve dans ses pièces. Le rire ne lui est plus odieux. Au contraire, il le recherche, il le devance. Le rire constitue à lui

¹⁶⁰ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1930, p. 369-370.

¹⁶¹ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, *op. cit.*, p. 370.

seul la justification. Il devient désormais une raison pour laquelle Adamov expose la douloureuse réalité.

Le plaisir humoristique, selon Freud, « provient de l'économie d'une dépense d'affect¹⁶² ». Freud prend l'exemple d'un bandit qui, conduit à la potence un lundi déclarerait : « Eh bien, la semaine commence bien ! » ou qui, sur le chemin du supplice, réclamerait un foulard pour ne pas prendre froid. Le premier cas, selon le psychanalyste, est un mot d'esprit. « Il faut cependant, écrit-il, de l'humour pour faire un tel mot d'esprit, c'est-à-dire pour passer par-dessus tout ce qui distingue ce début de semaine des autres, pour nier une évidence qui pourrait fournir le mobile d'émotions tout à fait particulières¹⁶³ ». La seconde attitude consiste à « rester attaché à sa nature habituelle et à se détourner de ce qui est destiné à jeter à bas cette nature et à la pousser au désespoir¹⁶⁴ ». Freud explique :

La situation qui devrait pousser le délinquant au désespoir pourrait susciter en nous une intense pitié ; mais cette pitié se trouve inhibée, car nous comprenons que lui, qui est plus concerné que nous, ne s'inquiète guère de la situation. Par suite de cette compréhension, la dépense destinée à la pitié qui était déjà prête en nous devient inutilisable, et nous la déchargeons par le rire. L'indifférence du coquin, dont nous nous apercevons quand même qu'elle lui a coûté une grande dépense de travail psychique, nous gagne pour ainsi dire par contagion¹⁶⁵.

Il est possible de voir dans les pièces adamoviennes étudiées des similitudes avec les exemples donnés par Freud. Si le concerné ne semble guère s'inquiéter de la situation, c'est, chez le psychanalyste, parce qu'il nie ou feint de nier ce qui fait que cette situation devrait, selon nos attentes, le pousser au désespoir. Il n'y a pas, chez Adamov, de négation d'une situation désespérante. Celle-ci, nous l'avons vu, est montrée et affecte les personnages. Il n'y a pas chez eux de détachement et certains sont même réduits au désespoir. Mais Adamov suscitant le rire au moyen de procédés comiques annihile la pitié qui pourrait et même devrait résulter d'un tel désespoir. Nous empêchant de prendre en pitié ses personnages, il nous empêche de le prendre lui-même en pitié. Non seulement le désespoir n'est plus sien, mais devenant celui de personnages ridicules, il devient lui-même ridicule. Ce terme, « ridicule », mérite une attention particulière. En effet, il peut signifier à la fois « qui mérite d'exciter le rire et la moquerie » et « insignifiant¹⁶⁶ ». Il rappelle en cela la définition des autres termes déjà étudiés que sont « dérisoire » et « dérision ». Le rire

¹⁶² Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 400.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 401.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 401.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 402.

¹⁶⁶ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 1716.

apparaîtrait donc lié à l'insignifiance. Tout cela nous ramène bien sûr aux processus de dégradation affectionnés par le dramaturge dans nos trois pièces. C'est effectivement aux causes de désespoir, venant de l'homme lui-même ou de la société dans laquelle il est pris, qu'il applique *in fine* cette dégradation, ou plus justement, cet amoindrissement. C'est lui qui permet au spectateur de rire et c'est par lui qu'Adamov, paradoxalement, s'élève. Par le ridicule auquel il les réduit, Adamov, comme le condamné de Freud, « passe par-dessus » les causes de son mal à vivre. Son désespoir n'est « plus que cela ». Ainsi peut-il atteindre cette « invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement » face aux réalités extérieures et intérieures qui auraient pu le terrasser.

Par l'humour, Adamov se libère de son mal, et plus encore, l'affaiblit. Maux intérieurs et maux extérieurs n'entravent plus le dramaturge mais sont désormais entravés par lui. L'humour n'est pas politesse du désespoir, il est un défi face au désespoir, le comique et le rire qui en résultent étant ses armes.

Aux prises avec le désespoir qu'il ressent au plus profond de lui-même, Adamov, à travers ses pièces, choisit néanmoins de rire. La posture qu'il adopte lui permet de supporter et de nous rendre supportables ses propres maux et les maux qui l'entourent. Si l'humour est défi, le rire, lui, se fait recours. Alternative aux larmes, il est leur face publique, de la même manière que les pièces du dramaturge sont la face publique de *L'Aveu*.

Face au drame de la situation portée à la scène, à ce *mundus peruersus* dans lequel la tragédie a déjà été jouée, l'humour adamovien, loin de se résigner, défie doublement. Libérateur, permettant au dramaturge de s'élever, il se fait polémique, se double d'une ironie dénonciatrice qu'Adamov, appelant le changement, met au service de son engagement. Mais cet espoir ne peut aboutir sans une tierce personne, le spectateur. Acteur primordial, c'est peut-être même lui qui confère au rire auquel il doit être conduit son caractère salvateur pour Adamov.

Partie 3

-

Le rire et le spectateur

« On a voulu faire de lui le chantre de l'incommunicabilité : or il ne rêvait que de communication¹⁶⁷. », écrivait Bernard Dort au sujet d'Adamov. C'est ce désir qui le conduit à écrire pour le théâtre, art de la communication par excellence de par le rapport qu'il instaure avec le spectateur. Ce rapport se trouve accru par le rire que suscite Adamov, qui suppose une connivence, une complicité entre l'auteur et le spectateur, *a fortiori* lorsqu'il investit des formes polémiques et dénonciatrices. Cette complicité permet au rire d'assumer sa fonction critique et corrective, servant par là l'engagement du dramaturge. Mais la tentative de communication a-t-elle réussi ? Le succès mitigé de ses pièces est-il la preuve de l'échec d'Adamov à vaincre les contradictions qui ont eu raison de son œuvre ?

A - Complicité

Il est un fait sur lequel les critiques et théoriciens qui se sont penchés sur la question du rire s'accordent : le rire implique la connivence. Pour le dramaturge, faire preuve d'humour ou d'ironie, montrer le côté comique d'une situation, d'un personnage nécessite de créer cette connivence avec le lecteur ou le spectateur potentiel afin qu'il puisse comprendre et partager son point de vue, devenir son complice, un complice auquel il peut s'adresser, faisant entendre sa propre voix au sein de ses pièces.

1°- Nécessité d'une connivence

Par l'écriture dramatique, Adamov fait le choix d'une interaction constante avec le spectateur. Le rôle de ce dernier est d'une importance capitale. C'est à lui que s'adresse le

¹⁶⁷ Pierre Mélése, *Adamov*, Paris, Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », 1973, p. 158.

dramaturge, c'est à lui qu'il destine ses pièces, et surtout, c'est lui qu'il cherche à faire rire. L'humour, sans lui, ne peut atteindre sa finalité. Garant du succès, il confère au rire la fonction sociale conduisant à la connivence qu' Adamov recherchait par dessus tout.

Le mécanisme d'une pièce de théâtre pourrait, assez grossièrement, se résumer ainsi : un auteur met en scène des personnages et des actions destinés à être représentés pour un spectateur. Sans le spectateur, le processus est donc incomplet. Freud livre du fonctionnement du mot d'esprit une description assez similaire :

[...] nul ne peut se satisfaire d'avoir fait un mot d'esprit pour soi tout seul. Au travail du mot d'esprit est indissolublement lié le profond besoin de communiquer le mot d'esprit à autrui. [...] on est obligé de communiquer le mot d'esprit à autrui ; le processus psychique de formation du mot d'esprit ne semble pas être achevé lorsque ce dernier vient à l'idée de son auteur, il subsiste quelque chose qui, en communiquant à autrui ce qui est venu à l'idée [de l'auteur du mot d'esprit], va mener à son achèvement ce processus inconnu qui est la formation du mot d'esprit¹⁶⁸.

En cela, le mot d'esprit diffère du comique involontaire, du comique qui se « trouve », dont la communication à une autre personne procure certes de la jouissance mais n'est pas impérieuse. Ainsi Gérard Genette commentant dans *Morts de rire* la distinction freudienne entre le comique – involontaire – et le trait d'esprit, explique-t-il que dans le comique, seules deux personnes interviennent : « une personne-objet est, involontairement de sa part, jugée risible par une personne-sujet¹⁶⁹ ». En revanche, dans le cas du trait d'esprit, si ce dernier s'exerce aux dépens d'une personne-objet, trois personnes entrent en jeu : « la "victime" du mot, le producteur de ce mot (si spontané soit-il, comme soufflé par l'opportunité verbale) et son destinataire, que Freud appelle le "tiers" ou l'"acolyte du comique" (c'est-à-dire, ici [...], de l'auteur du bon mot, auquel celui-ci "fait part de sa réussite"¹⁷⁰ ». Il est intéressant de noter que si la deuxième personne, la personne-objet, peut être absente quand il ne s'agit pas d'esprit tendencieux ou agressif, la troisième personne, elle, est toujours nécessaire. Pour appuyer son propos, Freud cite ces vers de Shakespeare :

A jest's prosperity lies in the ear
Of him that hears it, never in the tongue
Of him that makes it...¹⁷¹

¹⁶⁸ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 262-263.

¹⁶⁹ Gérard Genette, *Morts de rire*, op. cit., p. 146.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 146-147.

¹⁷¹ William Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, V, 2.

La fortune d'une plaisanterie se trouve dans l'oreille
De celui qui l'entend, jamais sur la langue

Selon Gérard Genette, le besoin de l'appréciation par autrui n'est pas exclusivement propre au mot d'esprit. On le retrouve dans toute production artistique et particulièrement dans le cas du comique fictionnel, le comique qui se « fait », qui est celui qui nous intéresse pour les pièces adamoviennes. Le mécanisme de l'écriture dramatique peut donc être mis en parallèle avec celui de ce comique : l'auteur de la pièce est celui qui « fait » le comique d'un personnage ou d'une situation mis en scène à une tierce personne, le spectateur.

Il en résulte que l'auteur et le spectateur rient ensemble d'un même objet. Ceci permet de mettre l'accent sur le pouvoir communautaire du rire. C'est de ce pouvoir dont parle Bergson lorsqu'il écrit que l'intelligence à laquelle s'adresse le comique « doit rester en contact avec d'autres intelligences¹⁷². » Selon lui, « on ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho¹⁷³. » Cet écho est permis par la tierce personne, mais cette idée semble plus s'appliquer au comique involontaire, qui se « trouve », qu'au comique fictionnel. A en croire Freud, si dans le premier cas « la tierce personne, à qui la chose comique est communiquée, renforce le processus comique, mais [...] ne lui ajoute rien de neuf¹⁷⁴ », répercutant en écho le rire de la personne-sujet, dans le cas de l'esprit et donc, pour ce qui nous concerne, du comique fictionnel et de l'humour, la fonction de tiers est bien plus qu'un écho. Par son rire, le tiers, selon Freud, permet le rire de celui qui le produit, auquel il ne peut parvenir seul. Il explique :

Aussi est-il incontestable que nous complétons notre plaisir en réussissant une chose impossible pour nous, à savoir rire et ce, par le détour de l'impression ressentie par une personne que nous avons fait rire. C'est ainsi que nous rions en quelque sorte « *par ricochet* », selon l'expression de Dugas. Parmi les manifestations d'états psychiques, le rire fait partie de celles qui sont contagieuses à un haut degré » : lorsque je fais rire l'autre en lui communiquant mon mot d'esprit je me sers de lui au fond pour provoquer mon propre rire [...]¹⁷⁵

La communication, dans le cas du comique fictionnel n'est peut-être pas directe, mais il n'empêche qu'elle fonctionne tout de même à double sens, le rire du spectateur étant le signe que le dramaturge a bien atteint son but ainsi que la marque d'une entente, d'une complicité d'esprit entre lui et son public. Ce que le premier a « fait » comique est « trouvé » tel par le second. Quel plus grand plaisir peut-il y avoir pour un auteur, et plus particulièrement pour Adamov ? « Chantre de l'incommunicabilité » n'était peut-être pas

De celui qui la fait...

¹⁷² Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 389.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 389.

¹⁷⁴ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 323.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 283.

l'expression juste. Certes, il lui confère, au sein de son œuvre, une place centrale, mais pour la déplorer. Lui qui se décrivait dans *L'Aveu* comme l'homme de la séparation trouve dans le rire un moyen de réunion, une victoire contre l'incommunicabilité.

Le rire n'est pas en lui-même communication. Il est la preuve que la tentative de communication a abouti, la preuve que le message a bien été saisi. Pour que celui qui l'entend puisse faire la fortune de la plaisanterie, encore faut-il qu'elle parvienne à son oreille, ou plus justement à son esprit. De même, pour que le comique fasse son effet, il doit être perçu par le spectateur et pour ce faire, ce dernier doit être du côté de l'auteur. Nous avons vu que le comique pour Adamov résulte des contradictions qu'il met au jour par l'humour et l'ironie et ce en vue de les dénoncer. Or on dénonce toujours quelque chose à quelqu'un. L'entente entre le dramaturge et les spectateurs est donc doublement importante, la connivence dans le rire permettant la connivence dans la dénonciation. L'attitude humoristique relève plus du constat que de la dénonciation et de la polémique. L'ironie, en revanche, a toujours affaire avec ces dernières. Selon Albert Laffay dans son *Anatomie de l'humour et du nonsense*, « l'humoriste ne dénonce ni les inepties, ni le grotesque, ni même l'odieux. Il expose et décrit dans le plus grand détail, comme avec une impartiale objectivité¹⁷⁶. » Si nous nous en référons à l'explication de Gérard Genette dans *Morts de rire*, c'est uniquement dans l'antiphrase axiologique que se trouve la fonction polémique de l'humour – celle que l'on trouve chez Adamov –. Or le procédé antiphrastique est par excellence le procédé de l'ironie. L'humour ne se ferait donc polémique que lorsqu'il se rapproche de l'ironie et il est intéressant de voir que chez Adamov les deux phénomènes semblent liés, le processus antiphrastique factuel de l'ironie se doublant du processus antiphrastique axiologique de l'humour.

Les deux phénomènes semblent relever du même schéma actantiel. L'ironiste et l'humoriste – dans le cas de l'humour tendencieux, agressif ou polémique – visent une cible et sont compris par un complice. Mais dans un cas comme dans l'autre, un quatrième actant peut entrer en jeu : le naïf, que trompent l'ironiste ou l'humoriste. Dans cette configuration, les seuls à prendre du plaisir sont l'ironiste-humoriste et le complice. Le naïf ne percevant pas l'humour ou l'ironie présents dans l'énoncé ne peut en avoir la jouissance. Le plaisir, pour les premiers, peut même autant consister à atteindre la cible ou à la voir atteinte qu'à tromper ou voir tromper le naïf. Là n'est pas cependant le but du dramaturge. Il ne s'agit pas pour lui de tromper le spectateur, ou du moins pas sur le long terme. Il s'agit au

¹⁷⁶ Albert Laffay, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Paris, Masson et Cie, 1970, p. 19.

contraire de le sortir de sa naïveté, de lui faire voir les contradictions, de lui faire voir leurs côtés risibles et peut-être même de les lui faire voir par leurs côtés risibles. Le spectateur ne peut percevoir la dénonciation, ne peut y adhérer et encore moins rire de la cible s'il reste à l'état de naïf. « Si franc qu'on le suppose, écrit Bergson, le rire cache une arrière pensée d'entente, je dirais presque de complicité avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires¹⁷⁷. » Dans le cadre de l'humour polémique et de l'ironie, la complicité se doit d'être effective. Sans elle, le dramaturge ne peut atteindre son but, la communication ne peut fonctionner.

Ainsi la connivence nécessaire au rire dépend-elle d'un perpétuel va-et-vient entre l'auteur et le spectateur, qui se livrent à un véritable jeu instauré par le premier mais dont l'issue dépend du second. Pour que la communication que tente d'établir le dramaturge parvienne à son aboutissement, il importe que le spectateur et lui soient dans le même camp, qu'ils jouent ensemble contre une même cible. Mais la complicité n'étant pas acquise de prime abord, c'est au fil de la pièce, au fil de cet autre jeu, jeu par excellence, qu'est le jeu scénique, que doit se mettre en place le jeu avec le spectateur.

2°- Du naïf au complice

Le lecteur ou spectateur qui découvre les pièces adamoviennes pour la première fois n'est pas *a priori* complice de l'auteur. Au moment de la découverte, il est encore naïf et cet état peut se trouver renforcé chez le spectateur qui ignorerait tout d'Adamov, de ses opinions, de ses intentions. Deux positions sont alors possibles : accepter littéralement ce qui lui est montré ou prendre de la distance et percevoir l'attitude du dramaturge. C'est vers cette seconde posture que veut nous diriger Adamov insérant dans *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré* des éléments lui permettant de s'interroger, éléments révélateurs lui permettant de passer de l'état de naïf à celui de complice, de percevoir l'ironie et par là de comprendre la dénonciation.

Dans son article « De l'ironie en tant que principe littéraire », Beda Alleman propose une définition de l'ironie construite à l'aide d'une métaphore spatiale. Il parle notamment de « l'arrière plan ironique¹⁷⁸ » possible d'un texte ou d'un énoncé. Cette idée

¹⁷⁷ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 390.

¹⁷⁸ Beda Alleman, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, n°36, op. cit., p. 391.

semble aller de pair avec celle de dissimulation à laquelle nous nous référions dans une deuxième partie et à laquelle il se réfère lui-même, employant les termes de *Verstellung* et *simulatio*. Qualifiant le contraste spécifiquement ironique, la dissimulation sous-entend l'idée d'un espace perceptible et d'un espace imperceptible, du moins au premier abord, autrement dit, le premier et l'arrière plans. Mais le plus frappant est sans doute sa suggestion de « remplacer la notion d'opposition ironique par celle de champ de tension (*Spannungsfeld*) ou d'une aire de jeu (*Spielraum*) ironique¹⁷⁹. » Il est selon lui possible de décrire empiriquement cette aire de jeu. « Il suffit, écrit-il, d'interroger les conditions de possibilité d'un espace littéraire dans lequel des simulations et allusions ironiques peuvent se développer, pour parvenir à une description différenciée des aires de jeu correspondantes dans les œuvres¹⁸⁰. » L'ironie créerait donc une « aire de jeu », un « espace », espace second qui viendrait s'enchâsser dans l'espace premier que constitue l'œuvre littéraire et en l'occurrence la pièce de théâtre.

Nous constatons d'ailleurs que cette manière de penser l'ironie la rapproche du théâtre. Beda Alleman voit l'espace ironique comme une « cage de verre¹⁸¹ », expression qui s'apparente à celle par laquelle Jean Rousset¹⁸² décrit le théâtre : « cage scénique ». En outre, de même que Beda Alleman qualifiait l'espace scénique d'« aire de jeu », Jean Rousset use de cette expression pour parler du théâtre. Et en effet, il semble que ce soit là exactement ce qu'il est. Le théâtre est avant tout un espace, un lieu de représentation qui prend place dans l'espace premier que peut être, par exemple, une ville. Ce premier enchâssement en appelle un second, car au sein de cet espace qu'est le théâtre en tant que lieu sont délimités plusieurs espaces séparant spectateurs et acteurs. En ce qui concerne ces derniers, un espace nous intéresse particulièrement. Il s'agit de la scène, que le dictionnaire définit en ces termes : « Dans un théâtre, l'emplacement où les acteurs paraissent devant le public¹⁸³ ». La scène est l'espace où jouent les acteurs, l'espace où se joue la pièce de théâtre, l'aire de jeu par excellence. Notons enfin, dernier enchâssement, que c'est dans le théâtre comme lieu qu'est joué le théâtre en tant qu'art dramatique, que c'est sur la scène au sens d'espace scénique que sont jouées des scènes au sens de parties d'une pièce de théâtre. Les pièces adamoviennes en offrent la preuve.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 391.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 391.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 397.

¹⁸² Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre du XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1968, 277 p.

¹⁸³ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 1775.

Chez Adamov, dans *Sainte Europe* et *M. le Modéré*, les « parties » qui composent les pièces sont des « tableaux », terme renvoyant à l'art pictural dans lequel premier plan et arrière plan prennent tout leur sens. Le théâtre pourrait donc permettre une application littérale de la conception de l'ironie en tant qu'espace. La manière dont Adamov fait du spectateur son complice en révélant l'illusion peut tout à fait se penser en termes spatiaux. Il serait possible de filer la métaphore en qualifiant ces tableaux de différents espaces, de différentes aires de jeu de la pièce constituant le parcours au terme duquel le spectateur accède à la révélation du sens véritable. Catherine Kerbrat-Oreccioni, dans son article « Problèmes de l'ironie », lorsqu'elle parle de la séquence ironique écrit : « Le sens littéral est décodé en premier. Le sens intentionnel se déduit du signifié 1 au terme d'un raisonnement plus ou moins complexe¹⁸⁴. » Catherine Kerbrat-Oreccioni parle certes d'un énoncé ironique, mais son propos peut également s'appliquer aux pièces dans leur ensemble. Le spectateur naïf ne voit de prime abord que la société d'illusionnistes que montre Adamov. Le processus de révélation, la reconsidération qu'est supposée induire l'ironie et, pour parler en termes spatiaux, le cheminement ironique, se fait au fil du cheminement de l'action, au fil des tableaux. Chaque tableau, en effet, et, disons pour *La Politique des restes* qui n'en comporte pas, chaque témoignage ou chaque partie du procès, conduit à reconsidérer le précédent à la lumière de ce qui vient d'être joué, apporte des informations imposant un retour sur ce qui a été dit et permet, *in fine*, de voir révélé ce qui se dissimule.

A cette fin, l'utilisation de l'espace scénique joue, dans *La Politique des restes* un rôle primordial pour le processus de révélation. Dès le début de la pièce, Adamov indique la façon dont la scène doit être délimitée :

Le Tribunal d'une ville imaginaire, qui pourrait se situer, soit en Afrique du Sud, soit dans un Etat du Sud de l'Amérique du Nord.

Une salle d'audience, austère, haute de plafond.

Au fond, sur une estrade, le Tribunal. Sur l'estrade, le Président, petit, trapu, revêtu de la tige traditionnelle. Les autres magistrats sont, eux, en tenue civile, de préférence vêtus de tweed clair, comme dans les procès américains, et, comme dans ces procès aussi, ils marcheront et fumeront même, à l'occasion.

Au pied du Tribunal, le bureau du Greffier, et le Greffier.

A gauche, au fond, une table. A cette table, l'accusé : Johnnie Brown, large, corpulent, et un policier debout derrière lui (tenue civile également). A la même table, en face de lui, son avocat : la Défense.

A droite, juste en face de la table de Johnnie Brown et de la Défense, une autre table à laquelle sont assis l'Avocat général, très grand, très maigre, et la Partie civile.

¹⁸⁴ Catherine Kerbrat-Oreccioni, *Problèmes de l'ironie*, cité dans Douglas Colin Muecke, « Analyses de l'ironie », *Poétique*, n°36, *op. cit.*, p. 479.

A droite, tout au fond, une estrade très basse pour les témoins et pour l'accusé, en principe, dès qu'il prend la parole ; il est alors, toujours comme dans les procès américains, son propre témoin.

Ni box pour les jurés, ni jurés, ni public. Jugement à huis clos.

Tout à fait à gauche et très en avant, un podium surélevé, sur lequel se dérouleront les épisodes évoqués. Sur le podium, deux chaises, une table, un ventilateur, un cactus. (*P.R.*, p. 145-146)

Sur la scène, espace de la pièce dans son ensemble, se trouvent enchâssés deux espaces. Le premier comprend l'estrade, le bureau du Greffier, la table de l'accusé et de la Défense, la table de l'Avocat général et de la Partie Civile ainsi que l'estrade pour les témoins et l'accusé. Cet espace est celui de l'action principale, l'espace du procès ; il est supposé être vu par les spectateurs et les personnages. Le second est constitué par le podium qui est, lui, l'espace du spectateur. A la spatialité s'ajoute ici la temporalité puisque les « épisodes évoqués » se déroulant sur le podium sont des flash-back représentant des événements antérieurs au procès s'étant produits dans d'autres lieux que le tribunal.

A plusieurs reprises, des scènes du passé interviennent au milieu de scènes du présent, comme une pause, une enclave dans ce qui est en train de se jouer. Se déroulant sur un « podium surélevé », situé « tout à fait à gauche et très en avant » (*P.R.*, p. 146), ces épisodes peuvent être vus à la fois comme des enchâssements spatio-temporels au sein de l'aire de jeu qu'est la pièce, et comme hors de l'aire de jeu constituée par l'action dramatique. Car s'ils sont bien des épisodes constitutifs de *La Politique des restes*, s'insérant dans l'espace scénique et dans le temps du jeu, ils sont également hors de l'action principale, le procès, et en dehors de l'espace occupé par la représentation de ce procès. Situés « très en avant », ils sont joués tout près des spectateurs, occupant une position intermédiaire entre le public et les scènes du Tribunal. Ils n'ont d'ailleurs aucune fonction par rapport à l'action principale. Les personnages ne les voient pas, ils ne peuvent être pris en compte par le procès au déroulement duquel ils n'apportent rien. Ces *flash-back* sont introduits à chaque témoignage, qu'ils viennent confirmer ou infirmer. Les personnages mis en cause quittent l'espace scénique du Tribunal et se dirigent vers le podium où se jouent alors les scènes citées. L'espace du procès est celui du paraître, celui du jeu – des personnages – dans le jeu – des comédiens –. L'espace du podium est celui de l'être, celui par lequel se révèlent les choses telles qu'elles sont, celui par lequel le spectateur découvre le mécanisme social qui a poussé Johnnie à assassiner Tom Guinness, la répercussion de la névrose collective sur la névrose individuelle, celui par lequel le procès est dénoncé comme une mascarade.

La révélation dans *Sainte Europe* peut également être considérée comme relevant de la confrontation de deux espaces même si ceux-ci ne sont pas véritablement juxtaposés sur la scène comme dans *La Politique des restes*. Il s'agit de l'espace « réel » et de l'espace onirique, qui se succèdent au fil des tableaux. Roger Yedid écrit à ce sujet :

Pour établir le jeu entre l'illusion et la vérité sur la scène, Adamov a recours à l'atmosphère onirique de ses premières pièces. En effet, ce sont les révélations des rêves qui exposent l'imposture que les épisodes de la vie éveillée cherchent à dissimuler. Adamov cherchait en effet la vérité de la condition humaine dans les révélations de la vie onirique. Dans *Sainte Europe* il en expose les mécanismes pour mettre la réalité en relief : l'aspect onirique révèle la vérité du mécanisme en question et dépiste la constante selon laquelle agit ce mode d'imposture. Il ne s'agit plus de livrer une vérité métaphysique mais une vérité sociale réelle, concrète¹⁸⁵.

C'est en effet dans les rêves que se révèlent les véritables desseins des personnages. Il s'agit du seul « endroit » où ils sont eux-mêmes, où ils ne jouent pas de rôle. Leurs pensées véritables sont mises au jour, dévoilant la mascarade à laquelle ils se livrent dans la vie, contredisant leurs déclarations idéalistes, mettant au jour l'être derrière le devoir être. L'espace dans lequel ils prennent place mérite toute notre attention. Arrêtons-nous sur les indications spatiales par lesquelles débute chaque tableau. Le premier, appartenant à la vie éveillée, se déroule dans « une grande salle somptueuse en Aix-les-Chapelles » (*S.E.*, p. 192). Le second, majoritairement occupé par le rêve de Karl, se situe dans « la chambre à coucher » (*S.E.*, p. 192) de ce dernier. Le troisième tableau, représentant la vie éveillée a lieu à la cour du Brabant dans une « grande salle, de style, disons, hanséatique » (*S.E.*, p. 226). Au quatrième tableau, Teresa rêve. Elle se trouve à « la Cour du Brabant encore, mais à la grande salle d'apparat a succédé la "Chambre Nuptiale" des époux royaux » (*S.E.*, p. 238) Le cinquième tableau voit le retour à la vie éveillée en Aix-les-Chapelles, « toujours [dans] la même salle d'apparat » (*S.E.*, p. 247). La vie éveillée est à nouveau représentée au sixième tableau, « à Istanbul ou Byzance ou Constantinople » (*S.E.*, p. 260). Enfin, au septième tableau, nous assistons, dans « la chambre à coucher d'Honoré de Rubens » (*S.E.*, p. 280), au rêve de ce dernier. La disposition est simple : les scènes de la vie éveillée se déroulent dans des salles d'apparat, les scènes oniriques dans des chambres à coucher. Cette dernière information paraît tout à fait naturelle et due à la simple logique. Elle a pourtant une importance non négligeable en terme d'interprétation. Qu'est-ce en effet que la chambre sinon le lieu du privé, de l'intimité, voire le lieu du caché ? La salle d'apparat au contraire est le lieu non seulement du public mais de la représentation. Le premier sens du mot « apparat » est en effet « éclat pompeux,

¹⁸⁵ Roger Yedid, *L'Evolution du théâtre d'Arthur Adamov*, op. cit., p. 363.

solennel », ses synonymes sont « appareil », « solennité » et, par extension, « étalage », « faste », « ostentation¹⁸⁶ ». La définition est duelle. Il est possible d'y voir du positif comme du négatif, de la solennité et de la magnificence comme une ostentation outrancière. En réalité, ce seul mot suffit à qualifier les scènes qui ont lieu dans lesdites salles, scènes d'une solennité outrancière, feinte, étalage de grands discours. A cet éclat vient s'opposer l'obscurité de la chambre et des rêves de la nuit, et finalement l'obscurité de la réalité. Car le paradoxe est là : la vie éveillée, la clarté, sont le monde du faux, l'espace public est celui de la feinte, du devoir être, quand le rêve, l'espace privé, sont ceux du vrai, ceux de l'être. Derrière la salle d'apparat, espace premier, se trouve la chambre à coucher, espace second qui vient dénoncer le premier comme illusion, comme imposture, qui conduit à reconsidérer le couple illusion-réalité, à l'inverser, la réalité devenant illusion et l'illusion réalité.

Ainsi Adamov, par l'enchâssement des espaces de jeu dans ses pièces et sur la scène, construit-il un véritable parcours à l'intention du spectateur, parcours complexe au sein duquel il peut lui tendre des pièges, jouant sur le brouillage des frontières, en créant de nouvelles par la multiplication des enchâssements comme par une mise en abyme de l'illusion. Au fil du cheminement qu'il effectue, le spectateur, peu à peu, saisit les règles instaurées par le dramaturge, et de naïf devenant complice, il accède, à l'issue du parcours, à une vision de l'action dramatique dans toute sa complexité et par là, à la dénonciation de l'auteur.

3°- La parole de l'auteur

Si l'ironie peut être décrite au moyen d'une métaphore spatiale, il existe également une autre possibilité : la métaphore musicale. L'ironie peut en effet se définir comme une polyphonie. A nouveau, le théâtre apparaît comme un mode d'expression privilégié du fait de la double énonciation. Dans une pièce de théâtre, à travers la situation d'énonciation d'un personnage s'adressant à un autre se trouve toujours l'adresse de l'auteur au spectateur. Une telle conception ne contredit pas, au sein des trois pièces étudiées, l'idée d'espace mais la complète.

¹⁸⁶ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 88.

Dans une telle optique, les épisodes prenant place dans les espaces destinés au spectateur uniquement, les espaces de l'être, peuvent être considérés comme des interventions du dramaturge venant rétablir la vérité, comme une sorte de commentaire, ou de rectification de ce qui est déclaré, une note de l'auteur dans le but d'éclairer le spectateur sur les intentions et les agissements des personnages. Ne peut-on pas voir là une variation de la parabase antique ? Pierre Schoentjes, dans son ouvrage *Poétique de l'ironie* la définit ainsi :

Dans le théâtre antique, on nomme *parekbase* ou parabase la technique qui consiste pour l'auteur à s'adresser directement au public, souvent par le biais du coryphée, du chœur ou d'un messager. [...] La parabase met le dramaturge en mesure d'intervenir dans la fiction qu'il crée pour annoncer ou commenter les événements de sa pièce¹⁸⁷.

Certes, les *flash-back* et épisodes oniriques sont de véritables scènes dans lesquelles les personnages interagissent. Le commentaire est indirect puisque les protagonistes ne s'adressent pas au public, mais derrière ces scènes, c'est bien l'instance auctoriale qui se manifeste, instaurant la connivence avec le spectateur pour en faire son complice. Le résultat est bien celui de la parabase : « le fil de l'action est rompu et l'ironie peut profiter de l'affaiblissement de la mimésis pour se développer¹⁸⁸ ».

Les commentaires nécessitent-ils inévitablement la séparation des espaces, l'interruption de l'action ? Ne peuvent-ils pas s'intégrer à celle-ci, renforçant l'idée d'enchâssement ? Nous avons vu, dans une première partie, que le personnage de Johnnie dans *La Politique des retses* perturbait le bon déroulement, la mécanique du procès par un comportement qui semblait inapproprié à la situation et le faisait juger fou. Mais paradoxalement, Johnnie ne manque pas de clairvoyance sur la comédie qui est en train de se jouer autour de lui. Johnnie est celui par qui la révélation arrive. Son comportement et ses propos révèlent non seulement, comme nous l'avons vu, l'incompétence des membres du Tribunal, mais surtout les inavouables desseins des protagonistes et la perversion de la société dans laquelle il se trouve. Johnnie met au jour tout ce que les personnages tentent de dissimuler. Il n'a de cesse de dénoncer le complot mené contre lui par son épouse Joan et son frère James à travers des accusations telles que « Eh oui, et non pas ex-directeur, comme l'auraient souhaité Joan Brown, ma très chère épouse et James Brown, mon non moins cher frère » (*P.R.*, p. 147), « Clinique où mon cher frère et ma non moins chère épouse voulaient, après m'y avoir expédié dare-dare, m'enterrer. Et une fois Johnnie

¹⁸⁷ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points, Essais », 2001, p. 60.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 60.

enterré, éliminé, ils auraient enfin mis à exécution leur gentil projet : fusion de notre entreprise dans un des cartels à la mode ! » (*P.R.*, p. 153), « Allons, combien as-tu reçu d'argent de ma bien-aimée famille, pour venir raconter que tu me rasais encore quand tu ne me rasais plus, et qu'on se rencontrait encore quand on ne se rencontrait plus ? [...] Oui, combien t'ont-ils donné pour que je sois dirigé non point vers une prison dont je sortirais encore assez aisément, malgré la politique d'assouplissement, mais vers un cabanon dont, cette fois, je sortirais très malaisément. Combien ? » (*P.R.*, p. 165), ou « Monsieur l'Accusateur général, si déjà vous accusez le docteur Perkins – et vous avez bien raison de l'accuser, bien raison pour bien des raisons – , accusez alors ma très chère épouse, pour la simple et bonne raison qu'afin de coucher avec mon très cher frère, et surtout, je dis bien surtout, de m'évincer de la direction de mes affaires, elle complota, je veux dire ils complotèrent, pour que lesdites affaires, noyées dans je ne sais quelle grosse affaire, véreuse honteuse... » (*P.R.*, p. 168). En outre, Johnnie, bien qu'involontairement cette fois, par sa névrose, conduit également les personnages à trahir leurs idées racistes et ségrégationnistes. Lors du témoignage du coiffeur, Mr Galao, ce dernier, « effrayé » (*P.R.*, p. 166) par ce qui pourrait arriver s'il témoignait contre Johnnie, argumente en déclarant que « tout cela c'est de la faute des nègres » (*P.R.*, p. 167) et poursuit, « terrifié » (*P.R.*, p. 167) son idée, affirmant qu'« il faut les écrabouiller tous, sans même y penser, les écrabouiller » (*P.R.*, p. 167). L'exemple le plus frappant est sans aucun doute celui de la scène finale où, commettant l'imprudence de manifester de l'agressivité envers les blancs, il est envoyé en clinique, scène où est apportée l'ultime confirmation de la machination ourdie par Joan et James avec le « C'est gagné. » final de James. Les dires de Johnnie, qui pouvaient passer pour nuls et non avendus étant donné l'état psychologique de ce dernier se voient tous confirmés par les *flash-back*.

Johnnie, du paradoxe du fou qui se croit lucide passe au paradoxe du fou-lucide, venant ainsi illustrer une autre dimension du sens du bouffon. « Le bouffon comme le fou, écrit Patrice Pavis, est un marginal. Ce statut d'extériorité l'autorise à commenter impunément les événements, telle une forme parodique du chœur de la tragédie. Sa parole, comme celle du fou, est à la fois interdite et écoutée¹⁸⁹. » Michel Foucault, que cite Patrice Pavis, livre du fou une description qui pourrait également tout à fait s'appliquer à Johnnie. « Depuis le fond du Moyen Age, écrit-il, le fou est celui dont le discours ne peut pas circuler comme celui des autres : il arrive que sa parole soit tenue pour nulle et non avenue [...] ; il arrive aussi en revanche qu'on lui prête, par opposition à toute autre, d'étranges

¹⁸⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 35.

pouvoirs, celui de dire une vérité cachée, celui de prononcer l'avenir, celui de voir en toute naïveté ce que la sagesse des autres ne peut pas percevoir¹⁹⁰. » La parole de Johnnie s'apparente fort à celle du bouffon. Nulle et non avenue pour les personnages, elle dévoile pour le spectateur une vérité cachée. Cette fonction de révélateur peut également être attribuée aux deux personnages de *Sainte Europe* que sont Francesca et Møller Van der See, « les deux exceptions » (*S.E.*, p. 188), c'est-à-dire les deux marginaux. Qu'est-ce qu'un marginal ? Le terme vient du latin *margo*, *-inis*, signifiant « bord, bordure¹⁹¹ ». Appartenant à la famille du nom « marge », il renvoie évidemment à l'espace. Et c'est ainsi que s'allient, dans les pièces adamoviennes, sens propre et sens figuré puisque le dramaturge situe spatialement ces marginaux à part des autres. Cela se remarquait déjà dans *La Politique des restes* où Johnnie se trouvait situé dans un espace précis, « A gauche, au fond, une table » (*P.R.*, p. 145), enchâssé au sein de l'espace de l'action. Cela se confirme dans *Sainte Europe* où Møller et Francesca sont toujours représentés à part. A la fin du premier tableau, une didascalie indique qu'ils sont « dans leur coin » (*S.E.*, p. 211). Au commencement du cinquième tableau, ils sont présentés comme « faisant, comme d'habitude, bande à part » (*S.E.*, p. 246). Et de même que dans *La Politique des restes*, ce sont ses marginaux, ces exclus, qui pointent ce qui dérange les autres personnages. Dans un espace différent de celui des autres, avec une parole différente de celle des autres, les personnages de Johnnie, Møller et Francesca renvoient sans peine à un autre « marginal » dont la parole est à la fois en dehors et à l'intérieur de la pièce, intermédiaire entre la scène et la salle : l'auteur. Adamov, à travers eux, fait entendre sa voix. Ils sont ses porte-parole, ses doubles au sein de la pièce. A part des autres, ils se placent comme Adamov en commentateurs *ex cathedra*. Ils ne sont pas écoutés par les personnages, de même que l'auteur, mais leur parole est d'une importance primordiale pour le spectateur.

La présence d'Adamov se décèle également dans *M. le Modéré*. Il n'y a pas, dans cette pièce, de réelle interruption de l'action. Une distinction est cependant possible entre la pure clownerie et le contexte socio-politique de l'Europe des années 1960 dont Adamov veut livrer sa vision, enchâssement à nouveau puisque la clownerie prend place dans ce vaste contexte, toujours pour permettre à Adamov d'exploiter le lien entre la vie individuelle et la vie collective. Il est intéressant de voir la manière dont ce contexte se découvre au spectateur. La première « scène de révélation » a lieu au tableau X, lors de

¹⁹⁰ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, 1971, cité dans Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹¹ Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, *op. cit.*, p. 960.

l'allocution de M. le Modéré et M. Havas aux citoyens de l'Etat du Jura. Or ces citoyens ne sont pas représentés sur la scène. C'est aux spectateurs que les deux personnages s'adressent. A quatre reprises, les didascalies indiquent en effet qu'ils sont « face au public » (*M.M.*, p. 45-46). Les discours grandiloquants n'ont d'autre but que de faire illusion. Mais le caractère illusoire peut se révéler par le « geste de prestidigitateur » (*M.M.*, p. 46) de M. Havas, geste à travers lequel se décèle la présence de l'auteur s'adressant au spectateur. De même, lorsque M. Havas « se penchant vers M. le Modéré, à son oreille » déclare « l'Europe » (*M.M.*, p. 46), nous pouvons penser à Adamov se penchant à l'oreille du spectateur et lui montrant de quoi il est véritablement question. L'Europe, ce par quoi a « pêché » (*M.M.*, p. 84) M. le Modéré en ne la prenant pas suffisamment en considération, est mentionnée au dernier tableau par « la voix du Seigneur » (*M.M.*, p. 84) qui demeure invisible, rappelant par là l'auteur lui-même. Cette voix ne peut-elle être considérée comme celle d'Adamov révélant *in fine* au spectateur ce qui a perdu le personnage et suscitant chez lui une réflexion au-delà de la simple clownerie ?

Toute l'ironie de la pièce vient de l'auteur, seul à détenir les clés de son œuvre, seul à en échaffauder les mécanismes, seul à établir les règles du jeu. Dans le chapitre « Ironie tragique et ironie générale du monde » de son ouvrage *Ironie et modernité*, Ernst Behler fait référence à l'étude de l'évêque anglican Connop Thirlwall sur Sophocle et sur la tragédie classique, intitulée *On the Irony of Sophocles*, dont il explique en ces termes la vision du poète dramatique :

Il considère que le poète dramatique est le créateur d'un petit monde, d'un monde dans lequel il exerce un pouvoir absolu sur le destin de ces personnages imaginaires auxquels il donne vie selon un plan qu'il a lui-même choisi : « Mais il se tient lui-même, sublime, au-dessus de cette sphère. L'œil avec lequel il considère son microcosme et les créatures qui s'y meuvent n'est pas celui de l'amitié humaine, ni celui de la bonté fraternelle ou de l'amour actif : il est semblable à celui avec lequel le pouvoir invisible qui régit le destin des hommes observe selon ses conceptions le monde et ce qui s'y déroule » (TH, p. 491)¹⁹².

La position d'Adamov dans nos trois pièces semble correspondre à cette description. Avec le procès de Johnnie dans *La Politique des restes*, les réunions politiques de *Sainte Europe* et les tribulations de M. le Modéré dans la pièce éponyme, le dramaturge crée un microcosme social dont il se pose ensuite en observateur et même en commentateur. Outre ses interventions « masquées » par le biais des personnages, il existe pour l'auteur un

¹⁹² Ernst Behler, *Ironie et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1996, p. 252.

moyen direct de manifestation : l'écriture didascalique. Les didascalies occupent, depuis les premières pièces, une place prépondérante dans l'œuvre du dramaturge. S'il écrit, dans son « Avertissement à *La Parodie* et *L'Invasion* » qu' « elles ne sont, bien entendu, à [ses] yeux nullement un élément littéraire, mais l'instrument de travail indispensable du metteur en scène » (*I.M.*, p. 15), force est de constater que cette conception semble s'atténuer à mesure qu'Adamov abandonne son premier théâtre. Elles prennent, à partir du *Ping-Pong*, une plus-value littéraire et sont, dans *La Politique des restes* et *Sainte Europe*, un moyen à travers lequel peut s'exprimer l'ironie du dramaturge. Les modalisateurs, indices textuels par excellence de l'ironie abondent en effet dans les indications, insérant des marques du regard de l'auteur sur les personnages et sur l'action qui est en train de se dérouler. Nous lisons, par exemple, « La Défense, une fois de plus, doit calmer Johnnie » (*P.R.*, p. 153, 182), « qui, pas plus que l'Avocat général et la Défense, ne souhaite – comme on l'a déjà remarqué – que Johnnie délire plus longtemps, qui trouve même qu'il a déjà déliré un peu trop longtemps » (*P.R.*, p. 178). Par ces incises, Adamov crée, au sein d'une indication scénique, une enclave, marquée par des virgules ou des tirets, dans laquelle il laisse transparaître son opinion sur ce qu'il représente. Dans ces enclaves, il souligne l'incompétence des avocats et magistrats et la manière partielle dont ils traitent cette affaire.

Dans *Sainte Europe*, outre les incises du même type que dans *La Politique des restes*, nous pouvons noter une utilisation fréquente des guillemets de connotation autonymique au sein d'indications telles que par exemple « Pape, que certains supposent "libéral", et il l'est (à sa façon). » (*S.E.*, p. 188) où vient s'ajouter une parenthèse, ou, à chaque fois qu'il est question de l'enfant adopté par Ousannah Nanah, « son enfant "adoptif" » (*S.E.*, p. 200, 207), ou encore « tandis que presque tous prennent des attitudes désolées à la suite de la "terrible nouvelle" » (*S.E.*, p. 205). Ces guillemets peuvent s'interpréter comme un commentaire de l'auteur sur les mots employés, une interrogation sur leur sens dans le contexte de la pièce, allant de pair avec la réplique de Francesca, ou plutôt d'Adamov à travers Francesca, « Toujours les mêmes mots, et toujours pris dans des sens différents ! » (*S.E.*, p. 207), une interrogation sur leur adéquation à ce et ceux qu'ils qualifient, conduisant le lecteur à les reconsidérer afin de découvrir, derrière le signifié « littéral, manifeste, patent », le signifié « intentionnel, suggéré, latent¹⁹³ ». Ils sont « le signal avertissant le décodeur qu'il doit inverser ou même transformer le sens littéral¹⁹⁴ ».

¹⁹³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Problèmes de l'ironie*, cité dans Douglas Colin Muecke, « Analyses de l'ironie », art. cit., p. 479.

¹⁹⁴ Douglas Colin Muecke, « Analyses de l'ironie », art. cit., p. 479.

Un terme nous interpelle cependant dans l'analyse de Douglas Colin Muecke et de Catherine Kerbrat-Orecchioni, celui d'« inverser ». Il ramène l'ironie à sa définition la plus simple qui est de « dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre¹⁹⁵ » et à la figure de l'antiphrase, considérée par de nombreux critiques – dont Gérard Genette que nous avons citée – comme la figure de l'ironie par excellence. Nous en revenons à la formule « A, en énonçant x veut faire entendre $non\ x$ ». Mais les chercheurs du Groupe μ apportent une précision qui nous intéresse particulièrement, à savoir que « l'encodeur, quand il énonce x , ne renonce pas à nous faire entendre x aussi bien que $non\ x$ ¹⁹⁶ ». A la polyphonie s'ajoute donc la polysémie. A la pluralité des voix s'ajoute la pluralité des énoncés. C'est effectivement ce qui se produit chez Adamov. Il n'y a pas de négation de ce qui est dit ou montré. Les deux sens sont présents et se confrontent. Il est d'ailleurs plus pertinent, plutôt que de parler de x et $non\ x$, de s'en tenir à *signifié 1* et *signifié 2*. Certes, il y a contradiction entre les dires des personnages et leurs actions, entre l'être et le devoir être. Nous l'avons vu dans une deuxième partie, cela est indéniable, et il est également indéniable que la mise au jour de ces contradictions relève de l'ironie du dramaturge. Mais là n'est pas son seul but et peut-être pas même son but essentiel. Peut-être faut-il voir là plusieurs niveaux d'ironie. La contradiction entre être et devoir être constitue le premier. Le second se trouve dans les commentaires de l'auteur qui dépassent la simple contradiction pour exprimer sa position par rapport à celle-là et par là-même amener le spectateur non seulement à la saisir mais à se forger sa propre opinion.

Insérant dans ses pièces des marques de sa présence, de sa parole, de sa pensée, Adamov construit un système énonciatif complexe prenant lui aussi la forme d'un parcours initiatique au cours duquel il revient au spectateur de déceler les différents niveaux, de distinguer les énonciateurs et de saisir les signifiés véritables qui le conduiront à découvrir le sens de la pièce, à s'interroger sur ce dernier.

Enchâssement des espaces et enchâssement des énoncés permettent donc au dramaturge d'instaurer une véritable relation avec le spectateur. Le disposant à entendre son propos véritable derrière celui qui est tenu en apparence, il ne cesse de communiquer avec lui au sein de l'aire de jeu que constituent les pièces afin de le conduire vers une nouvelle aire de jeu qui, au-delà des frontières de la scène, au-delà des frontières du

¹⁹⁵ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 1032.

¹⁹⁶ Groupe μ , « Ironique et iconique », art. cit., p. 427.

théâtre, englobe la société dans laquelle vivent l'auteur et les spectateurs. Cette société devient la cible que l'ironiste Adamov souhaite dénoncer aux spectateurs qui, de naïfs devenus complices, ont compris les intentions de l'écrivain et peuvent acquérir la distance nécessaire à un retour critique sur ce qui leur est présenté, retour vers lequel le dramaturge s'efforce de les conduire.

B – *Castigat ridendo mores* ?

On ne dénonce pas sans quelque volonté de réaction, sans quelque espoir de changement, de correction, d'amélioration. Le rire peut-il le permettre ? C'est du moins ce qu'affirme le célèbre *castigat ridendo mores*. Bergson le confirme lorsqu'il écrit que « le rire ne relève [...] pas de l'esthétique pure, puisqu'il poursuit (inconsciemment, et même immoralement dans beaucoup de cas particuliers) un but utile de perfectionnement général¹⁹⁷ ». Cette idée qui est presque devenue un lieu commun a-t-elle une validité en ce qui concerne les pièces d'Adamov ? Le spectateur de l'époque peut-il rire de la société représentée ? N'est-il pas nécessaire de distancier pour permettre le rire ; de distancier par le comique qui permet le rire afin de susciter le jugement critique du spectateur ?

1°- Echo d'une société : risques

Bien qu'à des degrés différents, la polémique est indéniablement présente dans les trois pièces que nous étudions. Adamov dénonce les contradictions d'une société donnée dans une époque donnée. Cette attitude n'est pas sans comporter des risques, en particulier dans le cas du dramaturge, qui, par son théâtre, se donne pour vocation de montrer le comique de ces contradictions. Le spectateur de l'époque n'est-il pas trop ancré dans sa réalité pour être capable d'un rire critique et correcteur ?

Adamov intervenant dans ses pièces par le biais d'enchâssements spatiaux et énonciatifs non seulement se désolidarise des opinions et agissements de ses personnages, mais montre également au spectateur sa désapprobation. Pourtant, si les opinions, paroles et actions montrées sur scène ne sont pas celles de l'auteur, elles appartiennent bien à

¹⁹⁷ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 397.

quelqu'un. Dan Sperber et Deirde Wilson exposent une conception particulièrement intéressante de l'ironie, ou plus exactement des ironies comme mentions. Selon eux, dans un énoncé ironique, « le locuteur fait écho à une proposition d'une manière propre à manifester qu'il la désapprouve, soit parce qu'elle manque de vérité (et partant de pertinence), soit parce qu'elle manque directement de pertinence. Pour le destinataire, comprendre de tels énoncés, c'est reconnaître à la fois leur caractère de mention-écho et l'attitude du locuteur vis-à-vis de la proposition qu'il mentionne¹⁹⁸. » Ainsi, expliquent-ils, « toutes les ironies typiques mais aussi bien nombre d'ironies a-typiques du point de vue classique peuvent être décrites comme l'écho d'un énoncé » ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence¹⁹⁹. » Dans cette conception, « une ironie a naturellement pour cible les personnes ou les états d'esprits réels ou imaginaires auxquels elle fait écho²⁰⁰. »

Il est possible, de ce point de vue, de reconsidérer le titre *Sainte Europe*, qui peut alors apparaître comme un écho du Saint Empire ou de la Sainte Alliance, soulignant le manque de pertinence de l'application de ces appellations non seulement, peut-être, au monde qu'elles désignent, mais surtout, sans aucun doute, au monde contemporain. Ce manque de pertinence peut résulter, en accord avec la conception classique, du fait que l'Europe montrée n'a rien de sainte. Mais l'ironie peut aussi porter sur l'adjectif en lui-même et sur la pertinence de son adéquation à la connotation religieuse. La religion, dans le monde représenté, implique-t-elle la sainteté ? La réponse est évidemment négative et ramène bien sûr au contraste entre l'être et le devoir être qui est mentionné. Il en va de même pour le titre *M. le Modéré*, qui peut faire écho à l'opinion de ceux qui pensent que les agissements de Maurice sont « modérés » et interroge la pertinence de ce qualificatif. Des répliques comme le discours d'introduction de l'Avocat général dans *La Politique des restes* ou les élans humanistes de Karl et de Maurice dans *Sainte Europe* et *M. le Modéré* peuvent être considérés comme mentionnés par Adamov afin de souligner leur manque de justesse et de pertinence dans le contexte au sein duquel ils s'insèrent. C'est également ainsi que peuvent s'interpréter des commentaires métatextuels comme par exemple la qualification des croisades d'« heureuse entreprise » (*S.E.*, p. 189). Il est évident qu'Adamov n'exprime pas ici sa propre opinion mais mentionne les propos de ceux qui ont pu considérer l'entreprise des croisades comme heureuse ainsi que, par correspondance

¹⁹⁸ Dan Sperber, Deirde Wilson, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n°36, *op. cit.* p. 407.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 409.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 411.

temporelle, l'état d'esprit des dirigeants des grandes puissances du monde contemporain considérant comme telle « la croisade contre l'Est, redite des anciennes croisades » (*H.E.*, p. 158). Mais un tel point de vue semble également englober ce que nous qualifions, d'après Bergson et Gérard Genette, par le terme d' « humour », ce qui confirme la fonction polémique que prend ce dernier dans les pièces adamoviennes. L'inversion des valeurs tout à fait naturelle pour les personnages apparaît en effet désormais mentionnée par Adamov à des fins critiques.

Quelle est véritablement la cible du dramaturge ? Qui sont les personnes auxquelles il fait écho ? A qui appartiennent les opinions, états d'esprits, discours, actions mentionnés ? Il ne s'agit pas des personnages. Ces derniers ne sont qu'un médium permettant la mention, transmettant l'ironie d'Adamov. Les protagonistes des pièces et leurs faits et gestes sont à considérer comme l'écho d'autres personnes, l'écho d'autres actions, et le microcosme social montré à la scène comme l'écho, la re-présentation d'une autre société. De quelle société s'agit-il ? Dans les premières indications de *La Politique des restes*, il est écrit : « Le Tribunal d'une ville imaginaire qui pourrait se situer, soit en Afrique du Sud, soit dans un Etat du Sud de l'Amérique du Nord. » (*P.R.*, p. 145). Si le mode du verbe « pourrait » est le conditionnel, le temps, lui, est le présent. C'est donc bien le présent qu'Adamov veut montrer au spectateur, c'est à la société réelle, contemporaine de l'écriture de la pièce qu'il fait écho, c'est elle qu'il prend pour cible. Au sujet de *Sainte Europe*, il affirme ouvertement vouloir montrer « cet âge-ci, ou plus exactement ce régime-ci dans cet âge-ci » (*I.M.*, p. 177). Aucune déclaration semblable n'est faite à propos de *M. le Modéré*, mais de même que pour les deux pièces précédentes, nombreux sont les indices permettant de renvoyer à la société de l'époque. Ainsi Adamov représente-t-il ce qui pourrait, a pu se produire ou se produit dans le monde connu du public, voire ce monde même à échelle réduite, les personnages symbolisant les différentes institutions et classes sociales.

Vivant dans cette société qu'il reconnaît et dans laquelle il peut se reconnaître lui-même, le spectateur peut-il suivre le dramaturge dans son optique satirique ? Ce dont nous sommes aujourd'hui capables de rire pouvait-il faire rire le spectateur des années 1960 ? Pour Jean Emelina, « la première notion indispensable à l'intelligence du rire est la notion de distance²⁰¹ ». Il explique en effet :

²⁰¹ Jean Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, op. cit., p. 31.

Je ne puis rire du vécu, heureux ou malheureux, que si je ne m'en mêle pas, si je dresse des barrières mentales entre lui et moi. C'est parce qu'il ne sait pas opérer cette déconnexion que l'animal, qui connaît la joie, la peur, la colère, ne rit pas, et que le rire est bien « le propre de l'homme ». Non qu'avec le rire le réel soit estompé ou oublié comme dans la rêverie, la somnolence ou l'indifférence, mais celui-ci est devenu *spectacle* au sens étymologique du terme, c'est-à-dire une présence par rapport à laquelle je me mets hors-jeu. Recul qui peut être spontané ou délibéré, qui peut naître de ma volonté, de la volonté d'un auteur ou du spectacle lui-même.

[...]

Mais la distance a besoin de distances. On sait combien l'éloignement dans le temps ou l'espace estompe les horreurs de l'histoire ou de l'actualité. On plaisante plus facilement sur les Atrides ou le goulag sibérien que sur les camps nazis ou sur le meurtre du quartier. *Mash*, le film comique américain sur la guerre de Corée, a provoqué des remous. Aurait-on imaginé en France un film analogue sur la guerre d'Algérie²⁰² ?

Vivant en 2012, dans une société qui condamne racisme et ségrégation, si nous rions, de connivence avec l'auteur, dans *La Politique des restes*, de répliques telles que « Evidemment que j'ai tiré le premier. Vous n'auriez pas voulu que je tire le quinzième, le vingtième ? » (*P.R.*, p. 150), « Mais de qui voudrais-tu parler, toi, encore, une fois de plus, de nouveau ? Je serais fou peut-être, parce que j'ai tué un nègre ? [...] Evidemment, c'est ridicule, puisqu'il y en a des milliers et des myriades, de ces nègres. Evidemment, un, c'est peu, mais on fait, messieurs, on fait ce qu'on peut. (*P.R.*, p. 173), « Bien sûr, que j'étais armé ! Vous n'auriez pas voulu, quand même, que je me promène dans un quartier plein de noirs, les poches vides, les mains vides, la tête vide ?... » (*P.R.*, p. 174), c'est parce qu'il nous est possible de les considérer pour ce qu'elles sont, à savoir une amplification outrancière du discours condamné.

Mais, écrite en 1962, la pièce fut jouée successivement en 1963, 1965, 1966 et 1967, c'est-à-dire dans un contexte d'apartheid en Afrique du Sud et de ségrégation aux Etats-Unis où la population afro-américaine était en pleine lutte pour l'acquisition des droits civiques. Peu après la première représentation londonienne, le 31 mai 1963, est d'ailleurs prononcé le fameux discours de Martin Luther King *I have a dream*. La pièce met donc en scène l'actualité et même si elle n'est jouée ni en Afrique du Sud ni aux Etats-Unis, la situation de ces pays est connue du public européen. Les abondantes références de *Sainte Europe* et celles de *M. le Modéré*, quoique moins nombreuses, sont on ne peut plus claires et la manière dont est représenté le monde dans lequel vit le spectateur on ne peut moins flatteuse. Le réel, pour le public, n'est pas spectacle, il est constitutif de son quotidien. Le spectateur fait partie et ce réel auquel il contribue lui aussi. Le recul, dans un tel contexte où est visée toute une partie de la société est donc beaucoup plus difficile à prendre.

²⁰² *Ibid.*, p. 31-32.

Plusieurs réactions qui n'iraient pas dans le sens de l'auteur sont possibles. La désolidarisation rendue manifeste par le dramaturge permet d'éviter une première attitude du spectateur qui serait de penser qu'Adamov revendique les propos et actes de ses personnages et, subséquemment à cette assimilation, de s'indigner contre l'auteur ou, inversement, d'approuver de tels raisonnements, d'être d'accord avec les personnages au lieu de rire d'eux. Mais si cette possibilité est écartée, la compréhension de la dénonciation ne signifie pas pour autant son approbation. En effet, si de tels systèmes sociaux peuvent exister, c'est qu'il se trouve des personnes pour les accepter. Sans doute les opinions de certains sont-elles conformes à celles mentionnées, la différence étant que contrairement aux arguments des personnages qui se discréditent d'eux-mêmes par leur aspect caricatural, ces personnes ont pour opinion les « vraies raisons ». Aussi peuvent-elles être outrées du traitement qu'en fait Adamov. Dans *Ici et Maintenant*, il écrit au sujet de *Sainte Europe* : « Que le spectateur alors éclate de rire, et d'un rire méchant. *Cette pièce doit être méchante.* » (*I.M.*, p. 179) Certains spectateurs, loin d'éclater du « rire méchant » attendu par Adamov pourraient même se sentir agressés par la « méchanceté » de la pièce. Nous pourrions objecter que c'est bien le but d'une œuvre polémique que de susciter les désaccords. Le terme vient en effet du grec *πόλεμος*, la guerre, et signifie « qui suppose une attitude critique ; qui vise à une discussion vive ou agressive²⁰³ ». La guerre, cependant, suppose un vainqueur. La dénonciation doit donc *in fine* l'emporter sur l'approbation. La définition du terme laisse entendre l'idée d'une discussion, d'un débat. On ne débat pas contre quelqu'un, on débat avec quelqu'un. Adamov se positionne non pas contre des personnes mais contre une situation. C'est cette situation qu'il souhaite combattre *avec* le concours du spectateur, d'autant que selon lui, la majorité en est souvent victime du fait qu'elle n'en voit pas le côté comique. Lui montrer abruptement la situation même ne lui permettrait pas de la voir et pourrait, au lieu du rire et de l'attitude critique recherchés, susciter des réactions outrées, un rejet des propos du dramaturge.

Ainsi se présentent les difficultés auxquelles peut se trouver confronté Adamov et auxquelles se heurtèrent avant lui les auteurs satiriques et polémiques. L'on se souvient des détours que nombre d'entre eux durent emprunter pour éviter la censure. Exposant un propos profondément ancré dans son époque, Adamov, pour parvenir à susciter le rire et par ce rire la critique se doit de créer la distance qui manque au spectateur pour faire taire son affect et s'adresser directement, dirait Bergson, à son intelligence.

²⁰³ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 1474.

2°- Nécessité de distancier

Par le théâtre, Adamov représente la réalité, ou plutôt la re-présente, c'est-à-dire, littéralement, la présente à nouveau et surtout, la présente autrement. C'est cet « autrement » qui, dans *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*, va permettre le rire. Mais peut-être est-ce également ce rire qui permet l'« autrement », qui offre au spectateur la possibilité d'un nouveau regard sur ce qu'il croit connaître.

Dans chacune des trois pièces étudiées, Adamov s'attache à donner au spectateur un recul par rapport à la réalité montrée à la scène. Nous pouvons repenser à cette phrase du dramaturge citée par Bernard Dort : « 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. » Quelle est cette distance qui permet le « presque » ? A celle, matérielle, qui sépare la scène de la salle, Adamov en ajoute d'autres pour que le spectateur non seulement se trouve « presque dans la réalité », mais également pour que ce qu'il voit soit non pas la réalité mais « presque » la réalité. Une distance spatiale existe dans *La Politique des restes* puisqu'il s'agit, nous l'avons vu, du « Tribunal d'une ville imaginaire, qui pourrait se situer, soit en Afrique du Sud, soit dans un Etat du Sud de l'Amérique du Nord » (*P.R.*, p. 145). L'action, d'une part, ne se situe dans aucun des pays dans lesquels la pièce a été représentée. D'autre part, la ville dans laquelle elle prend place est « imaginaire ». Tout est suggéré, comme l'indique le mode conditionnel du verbe « pourrait », de manière à permettre au spectateur de reconnaître ce dont il est question mais sans le lui montrer directement.

Dans *Sainte Europe*, la distance semble à première vue temporelle puisqu'Adamov opère « la transposition quasi-médiévale d'un mécanisme politique et économique contemporain à savoir le Marché Commun²⁰⁴ ». Mais Roger Yedid écrit bien « quasi-médiévale » et non « médiévale ». Il ne s'agit pas en effet du Moyen Age véritable, historique, mais d'un semblant de Moyen Age « le Moyen Age truqué, donc, écrit Adamov, du lever au baisser de rideau » (*I.M.*, p. 179). Ainsi les barrières dressées par le dramaturge sont-elles non seulement temporelles, mais imaginaires. Par la suggestion dans *La Politique des restes*, par le fantasme dans *Sainte Europe*, Adamov donne donc à la distance

²⁰⁴ Roger Yedid, *L'Evolution du théâtre d'Arthur Adamov*, op. cit., p. 345.

première la distance dont elle a besoin selon Jean Emelina. Reste *M. le Modéré* où certes, la première partie se déroule à Paris et la troisième à Londres, mais dont les passages « politiques », « européens » concernent, eux, l'Etat du Jura. Le spectateur peut reconnaître la situation européenne contemporaine, c'est-à-dire le contexte auquel il appartient lui-même, mais cette situation se trouve transposée dans l'Etat du Jura, reportée sur ce microcosme créé par le dramaturge.

« "Transposer" toujours et donc rire toujours. » (*Th. III*, p. 8) La phrase par laquelle Adamov justifie *Paolo Paoli* peut sembler plus claire si nous écrivons « "Transposer" toujours pour pouvoir rire toujours. ». Par la transposition, le dramaturge donne au spectateur le recul nécessaire pour rire mais également pour mieux percevoir la démonstration. Que fait-il dans *Paolo Paoli* ? Il transpose la rivalité des deux usines à canons allemande et française Krupp et Schneider en commerce de plumes et de papillons. « [...] il me semblait, explique-t-il, que c'était plus démonstratif de passer par la plume que de faire une espèce d'image vulgaire de deux industriels qui bien entendu s'accordent, car tous les industriels s'accordent entre eux, nous le savons. Alors c'était une démonstration au second degré²⁰⁵. » Adamov sert donc plus efficacement son dessein en même temps qu'il « [s]'amuse[e] plus²⁰⁶ » et amuse le spectateur. C'est ainsi qu'il procède dans *Sainte Europe* et *M. le Modéré*. La transposition permet d'établir des comparaisons beaucoup plus éloquents qu'une simple exposition de la réalité et qui donnent au spectateur la possibilité de s'en détacher. Ainsi ce dernier voit-il représenter un monde qui est et en même temps n'est pas le sien, va-et-vient nécessaire lui permettant de rire de ce monde re-présenté et par là sur le sien propre qui lui apparaît sous un jour nouveau.

Ce processus d'altération-reconnaissance n'est pas sans rappeler un phénomène affectionné par Brecht, dont on sait l'influence qu'il exerça sur Adamov, qu'il nomme *Verfremdungseffekt*, « effet de distanciation », qui permet de détruire l'illusion sur laquelle se fonde le théâtre aristotélicien qu'il fustige. « Une reproduction qui distancie, écrit-il, est une reproduction qui certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger²⁰⁷. » Voilà ce à quoi s'attache Adamov dans ses trois pièces. *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré* ne donnent pas l'illusion de la réalité. En outre, il est impossible, pour le spectateur, de s'identifier aux personnages. C'est précisément

²⁰⁵ Arthur Adamov, Georges Charbonnier, *Arthur Adamov : Théâtre radiophonique et entretiens avec Georges Charbonnier*, op. cit., entretien n°2.

²⁰⁶ *Ibid.*, entretien n°2.

²⁰⁷ Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théâtre II*, édition nouvelle complétée, traduit de l'allemand par Jean Tailleur et Edith Winkler, Paris, L'Arche, 1979, 622 p. *Petit organon pour le théâtre*, p. 27.

l'identification que vise à empêcher la distanciation et c'est parallèlement l'identification qui peut empêcher le rire. Il convient donc à tout prix de l'éviter. A cette fin, le personnage central qu'il met en scène est fou et la névrose dont il est victime est particulièrement improbable, ce qui conduit le spectateur à s'en détacher immédiatement. Les autres personnages, quant à eux ne sont pas véritablement des personnages mais des types. La distanciation est ici servie par une technique particulièrement prisée par Brecht : l'amplification du *gestus* social.

Le domaine des attitudes que les personnages adoptent les uns envers les autres, nous l'appelons le domaine gestuel. Attitude corporelle, intonation et jeu de physionomie sont déterminés par un *gestus* social : les personnages s'injurient, se complimentent, s'instruisent l'un l'autre, etc.²⁰⁸.

C'est en ce sens que vont des gestes tels que ceux du Greffier tendant la Bible aux témoins, ceux de l'Avocat général et de la Défense se mettant à marcher et à fumer ainsi que toutes les attitudes et discours spécifiques au procès. Nous pouvons également citer les didascalies indiquant « Joan Brown a un geste qui signifie : *Calme-toi, mon pauvre ami, c'était fatal.* » (*P.R.*, p. 178) et « Il a un geste de compréhension : Johnnie est un peu bizarre, bien sûr, mais que faire ? » (*P.R.*, p. 181), gestes quotidiens, convenus, comme ancrés dans les pratiques sociales. *Sainte Europe* et *M. le Modéré* présentent elles aussi cette amplification. Pensons par exemple, pour la première, aux longs saluts, aux politesses que s'adressent Karl et l'Agha, aux révérences de ce dernier, et, pour la seconde, aux larmes que Clo essuie à son tablier. Mais plus que des types, les personnages de *Sainte Europe* sont des caricatures quand ceux de *M. le Modéré* se rapprochent des clowns. Un cercle vicieux – vertueux ? – s'instaure alors. Ces exemples que nous avons cités, qu'il s'agisse de l'incongruité de la névrose, des gestes, des caricatures, des clowns, des transpositions, des dégradations, nous les avons étudiés, dans une première partie, comme procédés comiques, ce qu'ils sont indéniablement.

Ces procédés font rire en eux-mêmes. Ne peut-on pas penser alors que c'est en provoquant le rire qu'Adamov permet la distanciation ? C'est du moins ce que dit Roger Yedid lorsqu'il écrit à propos de *M. le Modéré* que « l'immodération évidente et les gestes caricaturaux de M. le Modéré ont une fonction précise. Ils établissent à travers le rire la distanciation nécessaire qui permet au spectateur de juger d'une façon critique la signification des images qui se présentent à lui²⁰⁹. ». L'explication peut également

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁹ Roger Yedid, *L'Evolution du théâtre d'Arthur Adamov*, op. cit., p. 373.

s'appliquer aux deux autres pièces. Traitant d'événements tragiques ou du moins dramatiques sur un mode comique, Adamov empêche le spectateur d'être pris dans l'action, happé par le spectacle. C'est là précisément ce que reprochait Brecht au théâtre aristotélicien, ce dont il voulait s'éloigner. Le théâtre, selon lui, endort les spectateurs, il les envoûte. Ainsi les décrit-il face à une des pièces de ce théâtre qu'il rejette :

Pénétrons dans une de ces salles et observons l'effet [que ce théâtre] exerce sur les spectateurs. Regardant autour de soi, on aperçoit des silhouettes plutôt inertes, dans un état étrange : elles semblent tendre tous leurs muscles en un effort intense, à moins que ceux-ci n'aient cédé à un intense épuisement. Elles ne communiquent guère entre elles, on dirait une assemblée de dormeurs mais de ce genre de dormeurs dont le sommeil est agité parce que, comme le peuple dit de ceux qui font des cauchemars, ils sont couchés sur le dos. Certes ils ont les yeux ouverts, mais ils ne regardent pas : ils fixent, de même qu'ils n'écoutent pas, mais épient. Ils portent leurs regards sur la scène, comme envoûtés, expression qui vient du Moyen Age, du temps des sorcières et des clercs. Regarder et écouter sont des activités qui procurent parfois du plaisir, mais ces gens semblent dégagés de toute activité et pareils à des gens dont on fait quelque chose²¹⁰.

Avec le rire, Adamov ne fait pas quelque chose du spectateur. Il fait faire quelque chose au spectateur. Ce dernier, loin d'être passif, ne cesse de réagir et d'exercer son activité intellectuelle. Le rire, selon Bergson, « s'adresse à l'intelligence pure²¹¹ ». Nous serions tentés d'écrire que ceci est particulièrement vrai chez Adamov. Le rire des pièces adamoviennes réclame l'intelligence du spectateur, la sollicite sans cesse. Adamov ne captive pas le spectateur mais force le recul, la réflexion. Dans ses pièces, le rire a besoin de la distanciation, mais la distanciation a également besoin du rire. Le spectateur rit de la re-présentation distanciée de la société qu'il connaît. Il peut en rire parce qu'elle est distanciée, parce qu'elle apparaît étrangère et ce essentiellement grâce au comique.

Ainsi, distanciant pour faire rire et distanciant par le rire, Adamov peut-il, comme le souhaitait Brecht, susciter chez le spectateur, au lieu d'un mouvement d'émotion et d'identification paralysant son jugement, un recul favorable à la réflexion lui permettant de juger, par la raison, la situation et les éléments mis en scène.

3°- Jugement critique du spectateur

L'intention d'Adamov, dans *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré* n'est pas d'établir une sentence brutale et de l'imposer au spectateur. Son but est

²¹⁰ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, op. cit., p. 20-21.

²¹¹ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 389.

plutôt de l'interroger, de le pousser à remettre lui-même en question une certaine idéologie, à chercher autre chose derrière ce qui lui est montré.

L'influence de Brecht est manifeste dans les pièces dites politiques d'Adamov. *La Politique des restes* en particulier doit beaucoup à *L'Exception et la règle*, *Leherstücke*, pièce didactique dans laquelle un marchand voyageant dans le désert, persuadé que le coolie avec lequel il voyage cherche à se venger des mauvais traitements qu'il lui a fait subir l'abat d'une balle de revolver, croyant qu'il s'apprête à l'assassiner avec une pierre alors qu'il est seulement en train de lui tendre sa gourde pour la partager, terrifié qu'il est à l'idée de pouvoir être accusé d'avoir laissé mourir de soif son maître. Lors du procès qui s'ensuit, le marchand est acquitté sur l'argument selon lequel s'il a tiré c'est qu'il se sentait certainement menacé car ce que le coolie tenait dans ses mains devait être une pierre et non une gourde. Ainsi le discours du juge :

Puisqu'il en est ainsi, je prononce le jugement : la Cour considère comme prouvé le fait que le coolie ne s'est pas approché de son maître avec une pierre, mais avec une gourde. Mais, que voulait-il faire de cette gourde ? Donner à boire au marchand ? Invraisemblable... On serait plutôt tenté de croire qu'il méditait de l'assommer avec. Le porteur appartenait en effet à une classe qui a des raisons de se sentir lésée. Il n'ignorait pas, raisonnablement, qu'il n'aurait pas la part d'eau qui lui revenait, à moins de la conquérir de force. J'irai plus loin : les gens de cette espèce ont un point de vue limité et unilatéral, ils ne voient tout bêtement que ce qui est devant leur nez... Il devait sembler juste au coolie de se venger de son bourreau. Qu'avait-il à perdre à un règlement de comptes ? Le marchand n'appartient pas à la même classe. Logiquement, il ne pouvait s'attendre à un geste de camaraderie de ce porteur, que, de son propre aveu, il avait brutalisé. Sa raison lui disait qu'il était dans le plus grave danger. L'absence de tout être humain dans la région le remplissait, à juste titre, d'inquiétude. Pas de police, pas de tribunaux, cela donnait la possibilité à son employé de s'emparer de force de la part d'eau qui lui revenait ; cela l'y encourageait même. L'accusé a donc agi en état de légitime défense : peu importe qu'il ait été *réellement* menacé ou qu'il se soit *cru* menacé. Dans la situation où il se trouvait, il *devait* se croire menacé. L'accusé est donc acquitté. La plainte déposée par la femme de la victime est rejetée²¹².

Dans la pièce d'Adamov, l'Avocat général, la Défense et le Dr Perkins tiennent des propos qui s'apparentent fort à l'argumentaire aberrant du juge de *L'Exception et la règle*. Selon eux, Johnnie « a tiré sur le noir Tom Guinness, se sentant ou se croyant menacé » (*P.R.*, p. 178), en état de « légitime défense » (*P.R.*, p. 180), ce qui est bien normal puisque « Ce qui [lui] fait peur à beaucoup d'entre [eux]. Et c'est fatal. Les noirs – et il y a beaucoup de noirs – travaillent pour [eux], dans des conditions souvent difficiles, il faut bien le reconnaître. Alors, sans même bien [se] le formuler, [ils se demandent] quelquefois s'ils travailleront toujours... de la même manière. » (*P.R.*, p. 158). La règle est ici de « tuer la peur, la tuer pour qu'elle ne [les] tue pas » (*P.R.*, p. 158). C'est ainsi que s'explique selon la

²¹² Bertolt Brecht, *Théâtre complet I*, traduit de l'allemand par Geneviève Serreau et Benno Besson, Paris, L'Arche, 1960, 211 p. *L'Exception et la règle*, p. 210-211.

Défense le fait que tant de blancs aient pu tuer des Noirs sans être inquiétés. « Certes, dit-il, et Roger Malcolm et George Darsen n'agirent de la sorte que parce qu'ils s'étaient sentis menacés, mais Mr Brown n'a-t-il pas eu peur, lui aussi, ne s'est-il pas senti soudain menacé, lui aussi ? » (*P.R.*, p. 183)

Brecht, par ses *Leherstücke* tout d'abord, par la distanciation par la suite entendait faire du théâtre un instrument d'analyse et de réflexion propre à stimuler la révolution sociale. On retrouve chez Adamov une conception similaire lorsqu'il déclare à George Charbonnier qu'il croit que la scène « peut et même doit être une tribune²¹³ ». Dans un tel théâtre, le spectateur joue un rôle de premier plan. A propos de *L'Exception et la règle*, Adamov déclare :

[...] Et personne n'invoque le mobile véritable qui a poussé le coolie à donner de l'eau au marchand : la peur ; et pourtant c'est bien ce mobile qui établit le rapport réel de l'exploiteur et de l'exploité. Mais de cela, le spectateur seul, grâce au recul qui lui est donné, peut prendre conscience ; la démonstration évite ainsi tout caractère unilatéral.

L'absurdité des arguments donnés par les juges, c'est encore au spectateur qu'il revient de la découvrir. (*I.M.*, p. 33)

La pièce de Brecht questionne le spectateur, ou plutôt le pousse à questionner ce qu'il voit, notamment par l'insertion de chants ou des commentaires des acteurs qui encadrent l'action dramatique. La pièce s'ouvre en effet par :

LES ACTEURS :

Nous vous rapportons
L'histoire d'un voyage.
L'expédition comprend un marchand et deux subalternes.
Regardez bien comment ils agissent :
Leur conduite vous paraît familière, découvrez-la insolite,
Sous le quotidien, décelez l'inexplicable.
Derrière la règle consacrée, discernez l'absurde.
Défiez-vous du moindre geste, fût-il simple en apparence.
N'acceptez pas comme telle la coutume reçue,
Cherchez-en la nécessité.
Nous vous en prions instamment, ne dites pas : « C'est naturel »
Devant les événements de chaque jour.
A une époque où règne la confusion, où coule le sang,
Où on ordonne le désordre,
Où l'arbitraire prend force de loi,
Où l'humanité se deshumanise...
Ne dites jamais : « c'est naturel »
Afin que rien ne passe pour immuable²¹⁴.

²¹³ Arthur Adamov, Georges Charbonnier, *Arthur Adamov : Théâtre radiophonique et entretiens avec Georges Charbonnier*, op. cit., entretien n°2.

²¹⁴ Bertolt Brecht, *L'Exception et la règle*, op. cit., p. 189.

Par cette exposition, les acteurs, modernisant le chœur antique, s'adressant directement au spectateur, comme en témoignent les nombreux impératifs à la deuxième personne du pluriel, les disposent à ne pas prendre pour acquis ce qui leur est donné à voir, à chercher autre chose derrière ce qui leur est montré. La pièce se termine sur le même ton :

LES ACTEURS :

Ainsi se termine l'histoire d'un voyage.
Vous avez vu et entendu.
Vous avez vu un événement ordinaire,
Un événement comme il s'en produit chaque jour.
Et cependant, nous vous en prions,
Sous le familier, décelez l'inexplicable.
Puisse toute chose dite habituelle vous inquiéter.
Dans la règle découvrez l'abus,
Et partout où l'abus est montré,
Trouvez le remède²¹⁵.

Dans ces deux adresses, des injonctions telles que « regardez », « découvrez », « décelez », « discernez », « défiez-vous », « n'acceptez pas », « cherchez », « trouvez », sollicitent l'activité du spectateur. La pièce le questionne, mais la décision *in fine* lui appartient. Brecht ne lui dit pas comment il faut penser. Il lui dit qu'il faut penser. A lui de tirer les conclusions nécessaires. Il reste libre – du moins en apparences – .

Nous ne trouvons pas, dans les pièces adamoviennes, d'adresse semblable. Le principe pourtant reste le même. Etablissons un parallèle entre le métatexte brechtien et le fonctionnement de nos trois pièces. Les acteurs de *L'Exception et la règle* demandent au spectateur de découvrir insolite la conduite des protagonistes qui peut leur paraître de prime abord familière. Que se passe-t-il dans les pièces adamoviennes ? Le spectateur rit de la conduite des personnages. Pourquoi rit-il ? Tout simplement parce que cette conduite, qui est pour lesdits personnages familière lui apparaît comme insolite ; parce qu'Adamov lui en montre ce que Jean Emelina nomme l'anomalie. Face à ce qui est représenté, il ne peut dire « C'est naturel. », parce que si cela l'était, il n'en rirait pas. Le comique dont use Adamov permet de voir l'anormal, l'insolite derrière ce qui est présenté comme familier. Grâce au comique adamovien, le spectateur peut, « derrière la règle consacrée, discerne[r] l'absurde ». Mais derrière ce qui est insolite, c'est-à-dire derrière le comique fictionnel, se trouve ce qui est « la règle » pour la société qu'Adamov dénonce ; et « n'accept[ant] pas comme telle la coutume reçue » des personnages des pièces, le spectateur ne peut par

²¹⁵ *Ibid.*, p. 211.

là-même accepter la coutume reçue de sa propre société. Ainsi, par le comique, Adamov permet-il aux spectateurs de parvenir à ce à quoi Brecht les enjoignait.

Ne peut-on pas penser alors que ce faisant le comique se met au service du cheminement ironique instauré par le dramaturge ? Il semble en effet qu'il est ce qui permet de percevoir le champ de tension entre *x* et *non x*, entre ce qui est et ce qui devrait être. Pourtant, « l'ironie, écrivent Bernard Gendrel et Patrick Moran, comme le fait remarquer Genette, n'appartient pas exclusivement à la sphère comique : s'il est toujours polémique, il n'est pas nécessairement plaisant ; il n'est tout au plus qu'un outil auquel peut avoir recours le comique²¹⁶ ». Si le premier argument semble incontestable, la seconde proposition, en revanche, peut être contredite en ce qui concerne les pièces adamoviennes dans lesquelles ce serait plutôt le comique qui serait un outil auquel aurait recours l'ironie, la polémique. Le lien entre ironie et distanciation apparaît alors. Alors que la distanciation permet de juger un objet comme s'il était autre, l'objet cible de l'ironie, se présentant dans un premier temps comme autre que ce qu'il est, masqué, se voit révélé, à l'issue du cheminement, dans toute sa vérité. Il semble cependant que dans les trois pièces que sont *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*, l'une soit complémentaire de l'autre, voire qu'elles s'enchâssent l'une dans l'autre. Adamov distancie par le comique : par lui, il fait apparaître anormal le familier, fait « paraître étranger » l'objet connu. Mais l'insertion de l'ironie du dramaturge au sein de la représentation distanciée sur l'action représentée implique un retour critique du spectateur qui peut alors réaliser que ce qu'il voit, ce dont il vient de juger n'est autre qu'une représentation du monde dans lequel il vit. Ainsi le processus d'altération-reconnaissance, induit par la complémentarité de la distanciation par le comique et de l'ironie, conduit-il sans cesse le spectateur à revenir sur ce qui lui a été montré, à interroger l'idéologie représentée à la scène, l'idéologie de sa propre société, sa propre idéologie, pour s'acheminer vers autre chose et peut-être « trouv[er] le remède ».

C'est à ce retour et à ce questionnement que Brecht, par le biais de l'intervention des acteurs à la fin de *L'Exception et la règle*, exhortait le spectateur. Cette attitude est à rapprocher d'une conception bien antérieure à Adamov, bien antérieure à Brecht, celle de l'*εἴρων* antique, représenté par Socrate qui, feignant l'ignorance, faisait ressortir les failles, les lacunes des opinions, des certitudes, de l'idéologie de ses interlocuteurs, et qui, les interrogeant, leur permettait, selon la méthode de la maïeutique, d'« accoucher des idées ».

²¹⁶ Bernard Gendrel, Patrick Moran, « L'Humour : tentative de définition », *op. cit.*

C'est ainsi que procède Adamov à travers ces pièces qui interrogent. Ce faisant, il permet au spectateur de remettre en cause ce qu'il tenait jusque là pour acquis, pour vrai, de se forger une opinion, d'exercer son jugement et, de passif qu'il était de devenir actif, de devenir acteur, d'entrer dans le jeu, d'en modifier les règles. Lorsque Georges Charbonnier lui fait remarquer qu'il appelle « démonstration » une image poétique solide mais qu'en réalité il ne conclut pas, Adamov répond qu'en général il préfère ne pas conclure.

Les grandes pièces, les vraies pièces, enfin qui ont une étendue, une largeur, je ne crois pas qu'elles doivent s'achever par une démonstration. Pour certaines pièces courtes, écrites dans ce but, ça peut me paraître utile à certains moments historiques, dans tel et tel pays donné. En même temps elles peuvent quand même avoir une certaine poésie. Néanmoins pour une très grande pièce, il est évident qu'il ne faut pas qu'il y ait le noir et le blanc et qu'il faut que ce soit le spectateur qui décide et non pas un héros positif qui impressionne le spectateur²¹⁷.

Dans les trois pièces étudiées, aucun héros positif ne vient impressionner le spectateur et ce, nous l'avons vu dans une deuxième partie, pour la simple raison qu'il n'y en a pas. Tous les personnages sont négatifs ou du moins portent en eux du négatif. Au sujet de *Sainte Europe*, Roger Yedid écrit qu'« Adamov établit une distance à travers la présentation d'un spectacle totalement négatif qui rappelle la technique brechtienne, à savoir l'établissement d'une action dramatique qui ne provoque pas l'adhésion du spectateur à un spectacle positif, mais sa désolidarisation d'un spectacle négatif²¹⁸ ». La même remarque peut être faite en ce qui concerne *La Politique des restes* et *M. le Modéré*. Dans chacune de ces pièces, l'opinion du spectateur se construit par rapport à la manière dont ces personnages sont présentés, c'est-à-dire comme des êtres risibles qu'il revient au spectateur seul de juger.

L'ironie adamovienne conduit donc le spectateur à effectuer un double retour critique, retour sur la pièce lui permettant de saisir son caractère dénonciateur, engendrant un retour plus important encore, le retour sur soi, qui lui permet d'accéder à une vérité autre que celle qu'il croyait détenir. A la question « Quelle est cette vérité ? » ; Adamov ne donne pas de réponse réelle, mais précisément suggère, interroge, plaçant son lecteur-spectateur dans cet espace d'incertitude, de non-certitude où « cet homme comprenant soudain qu'il ne comprend pas commencera à comprendre » (*J.I.*, p. 114).

²¹⁷ Arthur Adamov, Georges Charbonnier, *Arthur Adamov : Théâtre radiophonique et entretiens avec Georges Charbonnier*, op. cit., entretien n°2.

²¹⁸ Roger Yedid, *L'Évolution du théâtre d'Arthur Adamov*, op. cit., p. 346.

Ainsi, plutôt que de corriger les mœurs par le rire, s'agit-il pour Adamov de distancier les mœurs, ou plus justement les agissements de la société représentée, par et pour le rire. Si le théâtre selon Adamov se doit de « faire voir [au spectateur] le comique d'une telle situation » (*I.M.*, p. 62), c'est non seulement pour lui permettre d'en juger, mais également, ce faisant, pour la lui présenter comme « curable²¹⁹ » afin peut-être d'œuvrer, de concert avec lui, à la corriger. Sans doute était-ce là ce qu'espérait Adamov, mettant le rire au service de son engagement. La possibilité d'une connivence cependant n'est pas sans limites et les écueils auxquels se sont heurtées les pièces adamoviennes semblent être venus entraver, contredire la communication qu'il avait amorcée.

C – Demi-échec, demi-succès

NELL. - [...] Et nous en rions, nous en rions, de bon cœur, les premiers temps. Mais c'est toujours la même chose. Oui, c'est comme la bonne histoire qu'on nous raconte trop souvent, nous la trouvons toujours bonne, mais nous n'en rions plus²²⁰. »

La fin du dialogue entre Nagg et Nell dans *Fin de partie* témoigne du caractère prérisable du rire, ou plutôt de ce qui fait rire. Les pièces adamoviennes étaient-elles destinées à connaître le même sort que « la bonne histoire qu'on nous raconte trop souvent » ? Quelles sont leurs limites ? Entre ambition et restriction, quelle postérité peut-il y avoir pour Adamov sinon, une fois de plus, par la transposition ?

1°- Les limites de la connivence

Ayant expliqué la répercussion dont a besoin le rire et la connivence qui s'instaure entre les rieurs, Bergson émet une restriction. « [...] cette répercussion, écrit-il, ne doit pas

²¹⁹ « Ce qui m'intéresse, c'est comment montrer dans l'homme ce qui est curable et ce qui est incurable. Ce qui est incurable est de l'ordre de la tragédie. Le désir physique ne dure pas des années, il faut bien le reconnaître. La mort approche, il faut bien le reconnaître. Le temps passe et ça peut aller jusqu'à un effroi très justifié, il faut bien le reconnaître. Mais d'autre part certaines choses sont transformables. Si par exemple on tue aujourd'hui en Afrique du Sud un certain nombre de noirs tous les jours comme des chiens, ou s'ils doivent, pour venir au lieu de leur travail, prendre quatre heures de chariot, de tramway et puis quatre heures pour revenir et qu'ils travaillent dix heures, autrement dit qu'ils ont une journée de vingt heures de travail, tout ceci est absolument curable en renversant cette société. »

Arthur Adamov, Georges Charbonnier, *Arthur Adamov : Théâtre radiophonique et entretiens avec Georges Charbonnier*, op. cit., entretien n°3.

²²⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 31-32.

aller à l'infini. Elle peut cheminer à l'intérieur d'un cercle aussi large qu'on voudra ; le cercle n'en reste pas moins fermé²²¹. » Une idée importante se dégage en filigrane de ces propos, celle que si le rire crée la connivence, s'il inclut, il exclut également. Le cercle des rieurs a ses limites. Quelles sont celles de *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré* ?

Développant son idée, Bergson explique :

Notre rire est toujours le rire d'un groupe. [...] Combien de fois n'a-t-on pas dit que le rire du spectateur, au théâtre, est d'autant plus large que la salle est pleine ? Combien de fois n'a-t-on pas fait remarquer, d'autre part, que beaucoup d'effets comiques sont intraduisibles d'une langue dans une autre, relatifs par conséquent aux mœurs et aux idées d'une société particulière. [...] Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qu'est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale. [...] Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale²²².

Propre d'un groupe, le rire laisse au dehors ceux qui n'en sont pas. La connivence qui, au théâtre, doit s'installer entre l'auteur et les spectateurs nécessite des références communes. Le dramaturge, puisque c'est lui qui écrit sa pièce, est le garant de cette connivence. C'est lui qui crée le groupe et qui par conséquent doit s'assurer que les références soient saisies. De celles-ci peuvent dépendre le succès, l'échec ou le succès d'un temps d'une œuvre. Des pièces au contexte indéterminé de ses débuts, Adamov en est venu à des pièces datées historiquement et situées spatialement et socialement à des fins dénonciatrices. La satire que propose le dramaturge est la satire d'une société donnée à une époque donnée. A partir de ce postulat, il serait possible de penser que cette satire est limitée dans le temps et que par conséquent le rire qui en résulte l'est également.

Nous avons vu que ce dont nous sommes aujourd'hui capables de rire pouvait ne pas provoquer cette réaction à l'époque où les pièces ont été écrites. Retournons à présent la question. Ce qui faisait rire le spectateur des années 1960 est-il encore capable de faire rire le spectateur de nos jours ? Si les références médiévales de *Sainte Europe* telles que Charlemagne, Roland ou Tristan et Yseult ont traversé les siècles, il n'en va pas de même pour toutes, et nombreuses sont celles qui, ancrées dans la société contemporaine des trois pièces et suscitant le rire des spectateurs de l'époque sont inconnues ou difficiles à saisir pour nous qui les lisons en 2012. Ceci se vérifie particulièrement dans *M. le Modéré* où ces références, supposées se traduire sur scène, abondent dans la note préliminaire de l'auteur. « Que par un certain côté, écrit-il à propos de Mado, elle fasse penser à Marie-Chantal,

²²¹ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 389.

²²² *Ibid.*, p. 390.

mais par un certain côté seulement. » (*M.M.*, p. 12) La question se pose évidemment pour les lecteurs de 2012, étudiants qui plus est, que nous sommes et se posera vraisemblablement pour les générations futures : qui est Marie-Chantal ? Que signifie « faire penser à Marie-Chantal » ? Comment pouvons-nous distinguer le côté par lequel Mado y fait penser ? Aussi, ce que l'on pense directement perceptible sur scène et risible pour le spectateur des années 1960 pourrait-il passer aujourd'hui inaperçu auprès d'un public contemporain, trop jeune pour avoir connu cette époque. De même, Adamov précise au sujet de M. Havas : « M. Havas est un vrai monsieur. Il aurait dû s'entretenir avec Hammarskjöld, du temps où ce dernier était encore en vie. Aujourd'hui, il pourrait très bien rappeler à l'ordre M. Thant. » (*M.M.*, p. 12). Les noms de Hammarskjöld et M. Thant, s'ils étaient sans doute fort connus des spectateurs de l'époque voient leur souvenir s'estomper et nous nous trouvons à présent incapables de saisir les nuances du jeu des comédiens se rapportant à ces indications. Le rire ne sera donc plus provoqué par les mêmes éléments, ou alors nécessitera de la part du lecteur ou du spectateur une documentation qui lui ôtera sa spontanéité.

Une autre difficulté se pose alors. Les pièces d'Adamov étaient-elles jouables ? Nous savons combien elles furent peu montées. *Sainte Europe* ne vit même jamais le jour sur une scène. Dans un documentaire de 1977, Jacques Mauclair se souvient : « [Arthur Adamov] était un écrivain qui avait une grande réputation et qui n'arrivait pas à faire jouer ses pièces. On lui disait : "Votre pièce est très belle, mais on ne peut pas la monter."²²³ » L'ambition d'Adamov eut raison de *Sainte Europe*. Le métatexte prouve qu'il en avait conscience. En introduction au volume *Théâtre III*, il écrit :

Les rêves de la nuit et les scènes de la vie éveillée se rejoignent-ils trop, se ressemblent-ils trop ? Me fallait-il trouver une technique plus subtile pour les départager davantage ? Peut-être. Au metteur en scène courageux qui osera le premier monter cette pièce difficile, je laisse le soin de trouver cette technique « unitaire » et séparatrice à la fois. J'essaierai de l'aider, cela va de soi. (*Th. III*, p. 9)

Conscient de la difficulté d'une représentation qui correspondrait à ses attentes, il l'est aussi de l'importance des moyens demandés. Lors de la *dramatis personnae*, il fait ce commentaire : « Quelques personnages qui, heureusement, pourront être doublés : deux vilains, deux chevaliers, deux supérieurs de couvent, deux serviteurs, deux enfants. » (*S.E.*, p. 189) Foisonnement des personnages, nombreux changements de lieux, mais peut-être aussi écrasante présence auctoriale, importante autorité didascalique ont fait qu'aucun

²²³ Jacques Mauclair, *Découvertes : Quand naissait le théâtre d'aujourd'hui à Paris*, op. cit.

« metteur en scène courageux » ne s'est encore trouvé pour monter cette pièce. Interrogeons-nous sur ce dernier point qu'est l'autorité didascalique non seulement dans *Sainte Europe* mais également dans *La Politique des restes* et *M. le Modéré*. Les indications de l'auteur sont-elles problématiques ? Il y a, dans la didascalie adamovienne, une certaine ambiguïté. Dans sa communication « Principe de la didascalie adamovienne : autorité, crise du langage, névrose », Benoît Barut explique :

Malgré une forte présence auctoriale, Adamov parvient à désamorcer la concurrence qui existe ordinairement entre l'auteur du texte et l'auteur du spectacle en proposant une collaboration scénique dans laquelle il se réserve la plus petite place. Dans ce duo de créateurs, le metteur en scène est le *trouveur* et l'auteur n'est que son assistant²²⁴.

Prenant à l'appui l'adresse au « metteur en scène courageux » sus-citée, Benoît Barut précise qu' « Adamov fait bien d'insister dans le paratexte sur cette position subalterne car, à la lecture des didascalies, il semble au contraire se poser en patron²²⁵ ».

C'est peut-être précisément cette volonté de collaboration entrant en contradiction avec l'autorité du dramaturge qui peut devenir une source d'embarras pour le metteur en scène et desservir la transmission et la réception de l'œuvre. « La didascalie, écrit Benoît Barut, en dit trop ou trop peu²²⁶ » et les questions peuvent bien souvent se poser : comment mettre en scène et comment jouer sans faire encourir de pertes aux pièces, *a fortiori* en ce qui concerne comique, humour et ironie. Nous avons vu que les didascalies et indications scéniques constituaient pour Adamov, dans *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*, un lieu privilégié pour exprimer sa position. Mais comment le spectateur peut-il la comprendre si Adamov s'en tient à ses incisives didascaliques ? Il semble difficile, voire impossible de porter à la scène les abondants modalisateurs et autres nombreux indices de l'ironie qui jouent pourtant un rôle non négligeable en ce qui concerne l'intérêt et la compréhension des pièces. Une mise en scène pourrait conduire à les négliger.

Mais plus encore que les subtilités de la position de l'auteur, il semble que plusieurs effets comiques amenés par les didascalies soient laissés-pour-compte, et ce jusqu'au ton même des pièces. Benoît Barut cite l'exemple de *Sainte Europe* où l'on assiste selon lui à « une véritable clownerie didascalique²²⁷ ». Le problème est là : la clownerie est – n'est que – didascalique et non scénique. Ainsi la clause de la *dramatis personae* : « Et, enfin,

²²⁴ Benoît Barut, « Principes de la didascalie adamovienne : autorité, crise du langage, névrose », in *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*, op. cit., p. 52.

²²⁵ *Ibid.*, p. 52.

²²⁶ *Ibid.*, p. 53.

²²⁷ *Ibid.*, p. 59.

un chat rapporté des Croisades. Les chats en Europe – ne pas l'oublier – nous viennent de cette heureuse entreprise. » (*S.E.*, p. 189) « Coq-à-l'âne, nous dit Benoît Barut, ironie par antiphrase, intrusion burlesque d'un personnage qui n'en est pas un, le ton bouffon est donné par ce *nota bene* fantaisiste et perdure tout au long de la pièce²²⁸. » Mais cette intrusion, cette ironie, ce ton ne sont absolument pas transposables sur scène. Ils ne concernent en rien le jeu. Une indication du même ordre se trouve dans la note préliminaire à *M. Le Modéré* : « Dieu existe, et ses opinions, on le devine, coïncident avec celles de M. Havas. » (*M.M.*, p. 12) A aucun moment le spectateur ne pourra y avoir accès. Le seul à rire sera donc le lecteur. Il en va de même pour des indications concernant les personnages telles que celles que nous avons citées au sujet de *M. le Modéré*. Le spectateur peut-il déceler dans le jeu des comédiens que M. Havas « aurait dû s'entretenir avec Hammarskjöld » et « pourrait très bien rappeler à l'ordre M. Thant » (*M.M.*, p. 12). « Il est pro-américain, agent américain, même, ajoute Adamov ; tout en lui, drolatiquement le décèle. » (*M.M.*, p. 12) Cette indication amorce un stéréotype mais ne le mène pas à son terme contrairement à *La Politique des restes* où le dramaturge codifiait les « procès américains ». Comment faire en sorte que se décèle dans l'attitude le côté pro-américain du personnage ? Adamov a beau user du terme « drolatiquement », il n'est pas certain qu'il apparaisse aux yeux du spectateur qui n'a pas été disposé à le voir comme l'a été le lecteur. Comment enfin peuvent être portés à la scène des indications gestuelles telles que dans *La Politique des restes*, « [...] qui, pas plus que l'Avocat général et la Défense, ne souhaite – comme on l'a déjà remarqué – que Johnnie délire plus longtemps, qui trouve même qu'il a déjà déliré un peu trop longtemps » (*P.R.*, p. 178), « Joan Brown a un geste qui signifie : *Calme-toi, mon pauvre ami, c'était fatal.* » (*P.R.*, p. 178), ou encore « Il a un geste de compréhension : Johnnie est un peu bizarre, bien sûr, mais que faire ? » (*P.R.*, p. 181). De telles didascalies prennent la forme de répliques et pourtant restent imperceptibles. L'effet comique ne résulte que de la lecture. Il n'y aurait en effet rien de comique si Joan disait simplement à James « Calme-toi, mon pauvre ami, c'était fatal. ». Les gestes que pourraient faire les comédiens n'auraient en eux-mêmes rien de risibles. Les voir écrits, en revanche peut susciter le rire et ce à cause du décalage entre la précision de l'image donnée par Adamov, évocatrice pour un lecteur, et l'approximation qu'engendrerait une tentative de matérialisation. Nous pouvons donc constater que certaines didascalies créent en elles-mêmes, et non pas par leur représentation, des effets comiques.

²²⁸ *Ibid.*, p. 59.

Ce constat laisse à penser que pour nos trois pièces, la lecture est d'une importance au moins aussi grande que celle de la représentation scénique. La position d'Adamov au sujet de la lecture d'une pièce de théâtre est assez partagée. Dans un entretien avec Georges Charbonnier, à la question de savoir si la lecture donne un partiel ou un total de ses pièces, le dramaturge ne semble pas véritablement trancher lorsqu'il répond :

Ecoutez, cela dépend pour qui. Pour certains êtres qui ont le sens du théâtre et l'imagination du théâtre, cela donne parfois plus que la représentation. Pour d'autres êtres, ils ne peuvent tout simplement pas la lire parce qu'il y a une technique du théâtre qui leur est trop étrangère et ils ne peuvent aimer la pièce qu'une fois qu'ils l'auront vue jouée²²⁹.

Mais malgré ces propos, il semble, dans les pièces étudiées, favoriser la complicité avec le lecteur plus qu'avec le spectateur. La question peut alors se poser : pourquoi ce risque ? Car c'est bien d'un risque qu'il s'agit, celui de limiter la portée de ses pièces, à moins que spectacle et lecture ne soient en réalité complémentaires. Peut-être la lecture constitue-t-elle une étape de plus dans le cheminement instauré par le dramaturge, qui peut alors se décrire de la sorte : le spectateur ayant vu sur la scène une représentation satirique effectue un premier retour critique lui permettant de réaliser que ce dont il vient de rire n'est autre que la société de son époque sur laquelle il est conduit à effectuer un nouveau retour, exerçant son jugement critique à la lumière de ce qui vient de lui être montré, à questionner ce qu'il vient de voir, à le voir autrement, à se le re-présenter de nouveau, le texte à l'appui.

Ainsi est-il possible de noter plusieurs degrés de complicité selon les références dont dispose le destinataire des pièces, selon qu'il s'agisse du seul lecteur, du seul spectateur ou du lecteur-spectateur. Ce qui peut apparaître comme des limites à la connivence résulte, semble-t-il, d'une volonté d'Adamov de cibler son propos, de cibler son public et par conséquent de cibler le rire et la portée de ses pièces. Mais le dramaturge ne court-il pas alors un risque d'enfermement et d'oubli ?

2°- Entre engagement et enfermement : quelle postérité possible ?

Les pièces adamoviennes, à partir de 1954, et celles qui nous intéressent en particulier ne sont-elles pas trop contextualisées pour ne pas s'emprisonner dans une

²²⁹ Arthur Adamov, Georges Charbonnier, *Arthur Adamov : Théâtre radiophonique et entretiens avec Georges Charbonnier*, op. cit., entretien n°3.

époque, dans un engagement, pour ne pas emprisonner le rire ? Adamov a-t-il eu tort de refléter son engagement dans son théâtre ? Aurait-il tué son œuvre comme il s'est tué lui-même, ne parvenant pas à la sauver, à se sauver, même par l'éclat de rire ?

Adamov voulait « un nouveau répertoire et un nouveau public » (*I.M.*, p. 230). Il s'explique dans *Ici et maintenant* :

Pour finir, cette fois, définitivement, je voudrais dire quelques mots sur un problème concret, celui du public, d'un public *neuf*. Car enfin, qu'il s'agisse de pièces, en un sens psychologiques, ou pas psychologiques du tout, ou un peu sociales, ou tout à fait politiques, il est bien évident que pour toutes ces pièces il faut appeler un autre public que celui qui lit *Le Figaro* ou même à la fois *L'Express* et *Le Figaro*. Si ce public neuf n'est pas « convoqué » au théâtre, aucune pièce *neuve* ne pourra être créée. Car il ne faut pas seulement que les auteurs aient le courage de braver la censure (qui, pour l'instant, en France, n'ose pas – pas encore ? – se montrer à visage découvert), il faut qu'ils aient aussi celui de ne pas laisser l'auto-censure s'installer en eux. (Aux organisations syndicales et ouvrières de les y aider, et d'une manière plus méthodique qu'elles ne l'ont fait jusqu'à présent. Il est grand temps qu'elles comprennent *pour de bon* l'importance du théâtre *en tant que moyen d'éducation politique*. (*I.M.*, p. 231)

L'engagement est donc devenu, pour lui qui le refusait à ses débuts, inévitable et ce au risque même d'encourir le reproche de propagande. A Georges Charbonnier qui l'interroge à ce sujet, il répond en effet que « ça [lui] est égal » car « un théâtre qui ne se veut absolument pas politique et délibérément refuse toute politique, c'est finalement un théâtre de propagande anti-communiste, [...] anti-révolutionnaire²³⁰. » Adamov met ouvertement son écriture au service du Parti Communiste. Le public désormais devient ciblé. Il n'y a par conséquent plus lieu de parler du rire et du spectateur, mais d'un rire et d'un spectateur. Ainsi cite-t-il en exemple, dans *Ici et maintenant*, la réaction du public devant *Paolo Paoli* qui « différa beaucoup selon le public précis qui y assistait tel ou tel soir » (*I.M.*, p. 232) :

Les étudiants communistes [...] rirent énormément aux projections et au petit marché sinistre du tableau XI, où l'abbé Saulnier et l'ancien libéral Hulot-Vasseur se réconcilient (à la veille de la guerre impérialiste) sur le dos de l'ouvrier Marpeaux. Et ils rirent aussi beaucoup aux évocations de cette « chère guerre des Balkans », répétition générale (comme on sait) de la « Grande », de la « der des ders », où tour à tour les Bulgares furent « les Français des Balkans » (quand ils s'approvisionnaient chez Schneider) et des « Bulgares qui n'avaient plus rien des Bulgares d'autrefois » (quand ils s'approvisionnaient chez Krupp).

Or, la jeunesse communiste, conviée, *elle aussi*, à la représentation [...] rit – et très fort – par exemple au moment où Paolo, le marchand de papillons, fait honte à son ancien « chasseur », l'ouvrier Marpeaux de n'avoir pas tenu tête à son patron [...] Hulot-Vasseur, d'avoir cédé devant lui, de n'avoir pas été jusqu'au bout de la grève revendicative dont il avait été, pourtant, l'un des promoteurs. « Tandis que moi », ajoutait Paolo, « j'ai tenu tête à M. Hulot-Vasseur, je ne lui ai pas vendu mon Charaxes... »

Qu'un patron ose se placer sur un pied d'égalité avec un ouvrier (en lui faisant des reproches, cela va de soi) suffit pour que la petite salle du Vieux-Colombier, pleine de jeunes ouvriers, ou futurs ouvriers, croulât sous les rires. (*I.M.*, p. 232-233)

²³⁰ *Ibid.*, entretien n°2.

Il y a, dans la description que le dramaturge fait des différents publics, un terme qui ne varie pas : « communiste ». Adamov donne l'impression de ne s'adresser qu'à un public communiste et que lui seul peut rire face à sa pièce. Il a beau préciser en note, au sujet de « la jeunesse communiste, conviée, *elle aussi* », « Elle aussi. Mais pas uniquement comme le prétendait *Le Figaro*, espérant ainsi faire interdire la pièce. » (*I.M.*, p. 232), dans cette précision, il fustige à nouveau *Le Figaro* et par là ses lecteurs. Il semble de ce fait restreindre le cercle de ses spectateurs, ne vouloir éduquer politiquement que ceux qui sont déjà disposés à être éduqués dans le sens qu'il souhaite, et non pas, comme nous pensions que le rire aurait pu le permettre, conduire un public non acquis à une prise de conscience.

« Il était inscrit dans un champ, il s'est enfermé dans un camp²³¹. » C'est ainsi que Jeanyves Guérin résume le ralliement d'Adamov « à la vulgate communiste ». Adamov a fait ce que le parti attendait de lui. D'aucuns affirment que le dramaturge, de novateur, d'avant-gardiste qu'il était à ses débuts, est devenu conventionnel, cruellement conventionnel, serait-on tenté d'écrire si l'on suppose que c'est là ce qui l'a perdu. Jeanyves Guérin écrit :

Les nombreux livres qui traitent des intellectuels communistes ignorent jusqu'au nom d'Adamov. [...] L'idéologie a aveuglé l'intellectuel ; elle a piégé l'écrivain et compliqué sa tâche. Elle a accru sa dépendance à l'égard de ses modèles, Brecht s'ajoutant à Kafka et Strindberg. [...] Il était en passe d'être consacré. Le Parti ne lui a procuré aucune plus-value, bien au contraire. Il a plié son imaginaire comme son esthétique à la *doxa*. C'est alors ce qui importait. Il a payé au prix fort son choix du politiquement correct. Que n'a-t-il écouté Eugène Ionesco, Jacques Lemarchand ou Jean Duvignaud ?

A en croire le professeur, l'écrivain engagé a tué l'avant-gardiste, l'a réduit au rang de disciple trop vite oublié. « [...] il ne sera jamais le Brecht français », écrit-il, s'empressant d'ajouter que « c'est à un admirateur plus qu'à un épigone que Bernard Dort, Emile Copfermann et Renée Saurel ne mesurent pas leur soutien²³² ». Adamov n'a pas connu la postérité de Brecht, car alors le novateur était bien le dramaturge allemand et non plus lui.

Un imitateur aveuglé par l'admiration servant les intérêts d'un parti au détriment de son imaginaire, serait-ce là ce qu'est devenu Adamov ? Florence Bernard, dans sa communication consacrée à la satire de la religion parle en ces termes des conséquences de l'engagement du dramaturge sur cet aspect de son œuvre :

²³¹ Jeanyves Guérin, « Adamov, dramaturge marxiste et intellectuel communiste », in *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov, op. cit.*, p. 123.

²³² *Ibid.*, p. 127.

[...] C'est [...] à partir du milieu des années cinquante, écrit-elle que l'auteur transforme son théâtre en tribune, sur le modèle brechtien. [...] A compter de cette période, il s'agit pour le dramaturge de servir la cause du parti communiste : la religion et ses représentants vont dès lors constituer une de ses cibles de prédilection, sur un mode qui [...] est particulièrement conventionnel²³³.

Elle va même jusqu'à écrire qu' « au nom de son engagement politique, un artiste novateur tel qu'Adamov encombre son théâtre de *topoi* au point de lui faire perdre une part de sa pertinence²³⁴ ». Dépasant le strict cadre religieux, nous pouvons constater que la « convention » est perceptible dans la grande majorité des procédés comiques usés par Adamov que nous avons étudiés dans une première partie. Leur forme relève en effet de modèles classiques et ses sujets sont attendus, par rapport au comique en général d'une part et par rapport à l'engagement d'Adamov d'autre part. La satire est doublement topique ; elle attaque la politique – de droite –, la société – capitaliste –, et la religion qui lui est associée. Adamov pour certains serait tombé dans les sentiers battus de la satire, dans les sentiers battus de l'époque, dans les sentiers battus de l'engagement communiste, poussant à l'extrême son enfermement. Ainsi Florence Bernard écrit-elle :

Bien que le dramaturge français ait pris en compte, bon gré mal gré, les critiques polies mais embarrassées que les intellectuels de son bord lui ont adressées dès 1957, il s'est sans doute fermé durablement les portes du succès critique et populaire qu'il espérait : le manichéisme de plus en plus accusé de son discours ne pouvait que heurter la droite et décevoir les spectateurs qui avaient apprécié l'originalité dont faisaient montre ses premières pièces²³⁵.

Adamov aurait-il dû s'en tenir à l'humour de ses débuts ? Il a fait, dans nos trois pièces, le choix de la polémique, de l'ironie, de la dénonciation. Or, nous savons que pour Jankélévitch, par exemple, l'humour constitue l'accomplissement, la forme supérieure de l'ironie. Bernard Gendrel et Patrick Moran expliquent :

Jankélévitch emprunte aux *Pensées* de Pascal la dialectique de l'habile et du semi-habile : face au pouvoir politique, qui veut se faire passer pour une grandeur naturelle, le semi-habile est celui qui se rend compte de la fiction sur laquelle repose l'Etat et qui la dénonce. L'habile, enfin, s'est lui aussi rendu compte de la vérité, mais il sait plus encore quelles sont les vertus de la tranquillité et de la stabilité : ainsi se comporte-t-il exactement comme le naïf, mais avec « l'idée de derrière » qui fait toute la différence. *Mutatis mutandis*, Jankélévitch met l'ironie du côté du semi-habile et l'humour du côté de l'habile. L'ironie consiste à critiquer et à montrer les insuffisances et les contradictions du monde et des hommes ; l'humour consiste à aller jusqu'au

²³³ Florence Bernard, « La satire de la religion dans l'œuvre d'Arthur Adamov », art. cit., p. 137.

²³⁴ *Ibid.*, p. 137.

²³⁵ *Ibid.*, p. 148.

bout de cette logique en acceptant ces contradictions et en les assumant : l'humoriste après tout, n'est pas en dehors de l'humanité²³⁶.

Il serait possible de penser qu'Adamov, à ses débuts, se trouvait du côté de l'humour et qu'il a basculé, au fil de son engagement, dans l'ironie. Il y a cependant, dans cette ironie, une forme d'espoir. L'ironie d'Adamov semble appeler le changement, s'attacher à ce qui est « curable ». Mais ne peut-on pas penser que l'idéal réside dans l'alliance de l'humour et de l'ironie ? Adamov y a-t-il réussi ou a-t-il clivé son œuvre ?

Une notion revient souvent dans le discours critique sur Adamov, celle de manichéisme. Outre la communication de Florence Bernard, elle apparaît également chez Jeanyves Guérin qui déclare que « notre auteur a fait un choix global et manichéen²³⁷ ». Bernard Dort lui-même l'écrit : « Adamov demeure méconnu. Il est victime de son propre manichéisme : d'un côté le prophète de l'avant-garde, de l'autre un épigone de Brecht, on ne sort pas de là²³⁸. » Homme de la séparation, Adamov est devenu l'écrivain du manichéisme. Il semble que ce soit ce dernier qui l'ait perdu plus que son engagement. Nombreux sont en effet les écrivains qui se sont engagés eux aussi et que la posérité a retenus, Brecht en tête ; et si nous sortons du théâtre, nous pouvons bien sûr penser à Aragon. Mais Adamov s'est renié, n'a cessé de revenir sur ce qu'il avait écrit. Les nombreuses préfaces correctives en sont la preuve. « J'ai écrit cette préface en 1943 et, déjà, elle ne reflète plus ma pensée » (*J.I.*, p. 24). Cette note ajoutée à l'introduction de *L'Aveu* peut résumer la position de l'auteur tout au long de sa carrière. Ces propos, issus d'un entretien avec Georges Charbonnier au sujet du théâtre comme tribune sont significatifs. Alors, il déclare que la scène « peut et même qu'elle doit être une tribune ». Mais lorsque Georges Charbonnier lui demande s'il a toujours considéré la scène comme telle, il répond : « Non, au contraire. Enfin au début je croyais que le théâtre était même le contraire d'une tribune²³⁹. » Adamov semble être passé d'un extrême à l'autre : d'un refus obstiné de tout « camp » au rêve de s'appuyer sur « un terrain solide » qui serait « le marxisme-léninisme²⁴⁰ ». Les critiques se sont hâtés de s'emparer de cette dualité. Ainsi écrit Bernard Dort :

Pouvoir enfermer une œuvre dans une formule, voilà qui rassure. Ne convient-il pas d'assigner sur-le-champ à tout auteur sa place – une place limitée – dans les manuels, précis et fiches de

²³⁶ Bernard Gendrel, Patrick Moran, « L'Humour : tentative de définition », *op. cit.*

²³⁷ Jeanyves Guérin, « Adamov, dramaturge marxiste et intellectuel communiste », art. cit., p. 134.

²³⁸ Bernard Dort, *Théâtre réel. Essais de critique, 1967-1970*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 221.

²³⁹ Arthur Adamov, Georges Charbonnier, *Arthur Adamov : Théâtre radiophonique et entretiens avec Georges Charbonnier*, *op. cit.*, entretien n°2.

²⁴⁰ *Ibid.*, entretien n°2.

littérature contemporaine qui, les exigences de la consommation aidant, vont se multipliant ? Aussi s'est-on hâté de saisir la perche que nous avait tendue, un peu imprudemment, Arthur Adamov, et de faire un partage dans son théâtre : d'un côté, il y avait le dramaturge « d'avant-garde », le membre de la trilogie Beckett-Ionesco-Adamov, et de l'autre, il y avait l'écrivain engagé, l'épigone de Brecht, d'un côté un univers « absurde » régi par le destin, la terreur ou l'aliénation, de l'autre, un monde réduit à ne plus signifier qu'une conception de l'Histoire... A chacun de nous de choisir *son* Adamov : le premier ou le second. Le tour était joué : Adamov catalogué, jaugé et presque annulé²⁴¹.

Le critique le dit, Adamov nous a « tendu la perche » en reniant son premier théâtre et ce jusque dans ses pièces. Arrêtons-nous sur ces mots de M. Henderson à l'Agha dans *Sainte Europe* : « [...] Le monde n'est pas absurde, comme le disent plusieurs de nos intellectuels que, du reste, nous autres, hommes d'Etat, ne contredisons pas, car, d'une manière générale, leur thèse nous arrange plutôt. Le seul ennui, c'est qu'elle est fausse. » (*S.E.*, p. 276-277) Le propos est à double entente. En même temps qu'il révèle les raisonnements fallacieux et l'imposture des dirigeants, il peut se comprendre du point de vue du théâtre d'Adamov dans son ensemble et de l'évolution de la conception du dramaturge. « En effet, écrit Roger Yedid, l'auteur résume ici son attitude par rapport à ses pièces de la première manière qu'il a abandonnées et explique en même temps sa nouvelle orientation qui aboutit à un théâtre qu'il veut engagé et ouvert²⁴². » En outre, il semble que nous ayons affaire ici à l'humour du dramaturge, humour qui est également à double entente. Dans la bouche de M. Henderson, Adamov décrit l'imposture avec une indifférence qui laisse penser que c'est bien là ce qui devrait être, que tout est normal. Mais il décrit également le caractère fallacieux de la conception du monde et du théâtre qu'il avait à ses débuts, que certains ont encore et qu'il dénigre à présent comme si le fait qu'elle soit fausse n'avait aucune importance.

Peut-on affirmer qu'Adamov opère un reniement par le rire ? Il semble du moins certain qu'il effectue un retour jusque dans le rire. Qu'est-ce que *M. le Modéré* sinon un perpétuel retour ? Ce retour, c'est celui, étudié dans une première partie comme un effet comique, du protagoniste sur ses propres pensées, ses propres phrases, ses propres mots, mais c'est aussi un retour du dramaturge sur lui-même. La manière de s'exprimer de Maurice ainsi que, par des aspects similaires, celle de Karl et de Johnnie, peut, dans la forme, rappeler un texte tel que :

Je relis ce livre et je m'effraye. Un peu parce que je me dis que certaines idées y reviennent trop souvent, et dans un ordre par trop anarchique. Mais surtout parce que je ne suis pas

²⁴¹ Bernard Dort, *Théâtre réel. Essais de critique, 1967-1970*, op. cit., p. 195.

²⁴² Roger Yedid, *L'Evolution du théâtre d'Arthur Adamov*, op. cit., p. 359.

véritablement parvenu à exprimer ce que je voulais exprimer, *ce que je veux exprimer*. Je m'explique : Il faut absolument, si déjà le monde continue – et je crois qu'il continuera (mais oui, malgré...) et si le théâtre aussi continue (et il continuera lui aussi...) que celui-ci se trouve *contraint* de se situer toujours aux confins de la vie dite individuelle, et de la vie dite collective. Tout ce qui ne relie pas l'homme à ses propres fantômes, mais aussi, mais encore à d'autres hommes, et partant, à leurs fantômes, et cela dans une époque donnée et, elle, non fantômatique, n'a pas le moindre intérêt, ni philosophique, ni artistique. (*I.M.*, p. 240)

Ce texte n'est autre que la postface d'*Ici et maintenant*. Adamov s'exprime ici en son nom et c'est en son nom et non pas en celui d'un personnage qu'il a recours à l'épanorthose « ce que je voulais exprimer, *ce que je veux exprimer* », « mais aussi, mais encore ». Les aposiopèses telles que « mais oui malgré... », les parenthèses, les expressions comme « et partant » sont siennes et non pas celles de Johnnie, Karl ou Maurice. C'est le dramaturge lui-même, pour lui-même qui éprouve le besoin de toujours se réexpliquer de revenir sur ses textes précédents et ainsi, à travers les discours de ces personnages, ces discours qui provoquent le rire, c'est ce même besoin qui s'exprime inlassablement.

Le retour critique sur la société auquel Adamov conduit le spectateur dans ses pièces se double donc d'un retour critique sur son propre théâtre et d'une volonté de toujours trouver « autre chose ». A l'image de son œuvre, le rire que suscitent ses pièces est peut-être une perpétuelle oscillation. Le terme semble mieux convenir que celui de manichéisme. S'il peut apparaître difficile de comprendre Adamov et de monter ses pièces, au point de le condamner à l'oubli, de l'enfermer, c'est peut-être parce que son œuvre est une constante recherche, recherche d'une pièce « totale », d'une pièce « qui dure parce qu'elle est large²⁴³ », recherche trop tôt interrompue le 15 mars 1970.

3°- « "Transposer" toujours et donc rire toujours »

« Je crois qu'une chose qui est très intéressante en telle année, déclare Adamov à Georges Charbonnier, l'est beaucoup moins plus tard, que tout ça est à réadapter, à revoir selon le mouvement de l'histoire²⁴⁴. » De tels propos semblent expliquer les nombreuses oscillations du dramaturge. Adamov n'aurait cessé de réadapter. La question est de savoir ce qu'il a réadapté. Ne s'agit-il pas toujours d'une même chose et est-elle encore réadaptable ?

²⁴³ Arthur Adamov, Georges Charbonnier, *Arthur Adamov : Théâtre radiophonique et entretiens avec Georges Charbonnier*, op. cit., entretien n°5.

²⁴⁴ *Ibid.*, entretien n°4.

« "Transposer" toujours et donc rire toujours. » A nouveau nous en revenons à cette phrase car c'est peut-être là que réside la postérité de l'œuvre adamovienne, par-delà toute contradiction. Nous avons vu le lien entre transposer et travestir. Il en existe un autre, entre transposer et traverser, où se retrouve en préfixe la préposition latine *trans*. Traverser, c'est aller à travers, aller au-delà. Mais à travers quoi, au-delà de quoi Adamov doit-il aller ? La réponse s'impose, induite par l'adverbe « toujours » : il s'agit du temps. Pour pouvoir durer et pour pouvoir rire par-delà le temps, le dramaturge se doit de transposer ; car si le rire, « le propre de l'homme », traverse les âges, ce qui fait rire en revanche, semble varier « selon le mouvement de l'histoire », selon l'évolution des cultures. « Transposer », voilà ce que n'a cessé de faire Adamov tout au long de son œuvre. Dans cette œuvre, que la grande majorité des critiques jugent divisée, Bernard Dort, lui, voit une unité, une « scandaleuse unité²⁴⁵ », écrit-il. Pourquoi ces divergences ? Peut-être parce que l'unité se trouve précisément dans cette apparente division. Nous avons parlé, dans une étude sur la mutilation et l'altérité chez le dramaturge, d'une unité dans la séparation, d'une unité dans l'altérité. Il serait peut-être plus juste de parler d'une unité dans la transposition.

Adamov a beau être passé de l'avant-garde à l'engagement, ce sont les mêmes thèmes qui traversent ses pièces, de *La Parodie* à *Si l'été revenait*. Dans son introduction au volume *Théâtre III*, il écrit, « J'ai voulu, avec *La Politique des restes* et *Sainte Europe*, comme l'ont remarqué quelques amis, retrouver mon ancien théâtre dit « d'avant-garde » et que j'ai, il est vrai, beaucoup décrié » (*Th. III*, p. 9) C'est sans doute la raison pour laquelle Roger Yedid situe ces deux pièces dans la troisième période de l'écriture adamovienne, que d'autres font commencer à *M. le Modéré*, période de la tentative de conciliation de ses deux modes d'écriture antérieurs. Or, si cette conciliation peut se faire, c'est que ces deux théâtres ne sont pas incompatibles. Paradoxalement, c'est dans les propos même d'Adamov expliquant « [sa] métamorphose » (*I.M.*, p. 142) que nous nous apercevons que celle-ci n'est qu'apparente. « Quant à moi, écrit-il, je m'aperçois que je n'avais pas tort en croyant naïvement, vers 1947, que ma très imparfaite *Parodie* résumait à elle seule toute la condition humaine ; je regrette simplement de n'avoir pas compris plus tôt qu'en effet le théâtre pouvait traiter de questions moins vastes et plus sérieuses que la "condition humaine". » (*I.M.*, p. 143) La « condition humaine » est certes une très vaste question, mais les questions « moins vastes et plus sérieuses » dont il traita par la suite dans son théâtre « situé » (*I.M.*, p. 142), n'appartiennent-elles pas précisément à la « condition humaine » ?

Quel que soit son théâtre, quelle que soit la « situation » de ce dernier, Adamov

²⁴⁵ Bernard Dort, *Théâtre réel. Essais de critique, 1967-1970, op. cit.*, p. 195.

reste le même. « Je crois qu'il est très important de montrer aux gens les choses qui les intéressent, déclare-t-il. Et ce qui les intéresse, c'est le désir physique, c'est la lutte de classes, c'est la peur de la mort, c'est un certain nombre de thèmes²⁴⁶. » Ce sont ces thèmes qui se retrouvent tout au long de son œuvre, par delà les clivages. La lutte de classes n'est pas incompatible avec la peur de la mort ni avec le désir physique. Preuve en est, *Sainte Europe*, à travers laquelle Adamov souhaite montrer « la coexistence et l'antagonisme des classes dont l'une est toujours opprimée par l'autre ou les autres » (*J.M.*, p. 31), mais dans laquelle Karl a « peur de la mort » (*S.E.*, p. 188), mort qui est d'ailleurs représentée au cinquième tableau ainsi qu'à l'épilogue. Le désir physique est également présent avec des personnages tels que Møeller et Francesca. Il en va de même dans *M. le Modéré*, où l'on trouve suggérée cette oppression d'une classe par une autre, alliée à la déchéance physique et aux fantasmes érotiques. En ce qui concerne *La Politique des restes*, la pièce mêle racisme et névrose. Ainsi des thèmes chers à ce qui est considéré comme le premier théâtre d'Adamov se trouvent-ils associés à ceux qu'il affectionne à partir du « tournant » de 1954. Mais inversement, des thèmes plus politiques se trouvaient déjà dans ses premières pièces. La lutte de classes, l'oppression, la persécution apparaissaient dans *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous*, qui dénonçait aussi les politiques raciales. Adamov qui déclarait à Georges Charbonnier croire « qu'une pièce qui ne serait que la peur de la mort ou qui ne serait que tel ou tel fantasme érotique, ce serait également faux²⁴⁷ » toucherait-il à son idéal de totalité ?

Les thèmes ne changent pas, ils sont simplement transposés selon l'actualité de l'époque. « Seul l'angle de vue diffère » (*P.*, p. 13), pourrait-on écrire pour reprendre une citation de *La Parodie*. Cela, inévitablement, entraîne une répercussion sur le rire. Adamov montre aux gens ce qui les intéresse et cela, semble-t-il, est intemporel. Or, de quoi rions-nous, sinon précisément de ces mêmes thèmes qui nous intéressent ? Ce dont nous rions serait donc *in fine* également intemporel. La survivance de formes comiques classiques en est la preuve. Elles survivent même d'ailleurs dans le théâtre d'Adamov. Par de nombreux procédés que nous avons étudiés, Adamov réexploite la longue tradition comique d'un théâtre populaire. Que le dramaturge soit avant-gardiste ou conservateur, là n'est plus la question puisque de tels procédés traversent son théâtre de *La Parodie* à *Si l'été revenait*. Nous retrouvons, dans *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*, de

²⁴⁶ Arthur Adamov, Georges Charbonnier, *Arthur Adamov : Théâtre radiophonique et entretiens avec Georges Charbonnier*, op. cit., entretien n°2.

²⁴⁷ *Ibid.*, entretien n°2.

nombreuses similitudes avec ce qui suscitait le rire dans les pièces de ses débuts. Par le comique, Adamov renoue avec son premier théâtre. Pensons par exemple au comique de gestes. Des scènes muettes telles que celles que nous avons citées au sujet de nos trois pièces peuvent rappeler celles de *La Parodie* où elles foisonnaient, se doublant parfois de quiproquos gestuels comme au troisième tableau « Le Directeur envoie des baisers à la femme assise à la table voisine. Le Journaliste invite la femme à danser. Elle refuse d'un signe de tête. Le Journaliste va se rasseoir tandis que Lili se lève comme si c'était elle qu'il avait invitée. » (*P.*, p. 24), ou par des contretemps comme par exemple au onzième tableau « Le Journaliste se dirige vers la femme du second couple, mais elle s'est déjà levée pour sortir, il s'incline alors devant sa chaise vide. » (*P.*, p. 50). De tels jeux scéniques, qui deviendront ceux de *Johnnie et la Défense*, de *Karl*, de *Maurice* et de *Clo* s'apparentent bien sûr fort à ceux des clowns. Nous pouvons également y voir une parenté avec certaines scènes du cinéma muet, de Charlie Chaplin ou de Buster Keaton, rapprochant Adamov de Beckett qui ne nie pas l'inspiration qu'il doit à Buster Keaton pour qui il écrit même un scénario de film²⁴⁸. Ses pièces ne sont d'ailleurs pas sans rappeler cette source. L'exemple montre qu'il n'y a pas, entre les « différents Adamov », rupture, mais continuité, transposition de mêmes procédés mis au service de différents propos, réadaptés « selon le mouvement de l'histoire » et de la pensée, fils conducteurs des œuvres et condition peut-être d'une certaine pérennité.

Adamov réadapte les antiques formes, mais réadapte également les anciens thèmes, ou plutôt les thèmes éternels. Florence Bernard lui reproche d'être « conventionnel », d'« encombre[r] son théâtre de *topoi*²⁴⁹ ». Mais n'est-ce pas pléonastique lorsque sont affirmées les intentions satiriques de l'auteur ? La satire adamovienne est topique, certes, mais toutes les satires ne le sont-elles pas ? C'est peut-être même là ce qui peut leur permettre de durer par-delà la contextualisation. Certes, les références se perdent, mais les institutions persistent et c'est à elles que s'en prend la satire depuis ses origines. Politique, religion, société n'ont jamais été épargnées. Nul besoin pour cela qu'un auteur adhère au Parti Communiste. La mort d'un texte aux accents satiriques n'est pas supposée subvenir avec la fin de l'époque dans laquelle il s'inscrit. Les pièces adamoviennes seraient-elles anachroniques dans notre monde actuel ? Les thèmes abordés nous sont-ils devenus étrangers ? En ces temps où racisme et discriminations de toutes sortes sont des préoccupations importantes, *La Politique des restes* semblerait tout à fait

²⁴⁸ *Film*, réalisé en 1965 par Alan Schneider.

²⁴⁹ Florence Bernard, « La satire de la religion dans l'œuvre d'Arthur Adamov », art. cit., p. 137.

d'actualité. Que dire de *Sainte Europe* ? La pièce ne jurerait pas en cette période si « européenne », en cette période de crise économique, en cette période où la question d'interventions militaires à l'étranger ne cesse de se poser. Les mêmes arguments valent pour les passages « politiques » de *M. le Modéré*, les passages de pure « clownerie » étant, nous l'avons vu, intemporels. La forte contextualisation serait même peut-être, aujourd'hui un élément favorable. Elle permettrait en effet cette distance si importante, si nécessaire au rire et au jugement critique. Riant de l'époque contemporaine des pièces, jugeant de cette époque, un retour critique sur notre époque serait tout à fait possible. En outre, l'engagement politique d'Adamov n'engendrerait plus aujourd'hui les divisions, les clivages qu'il provoqua en son temps et le cloisonnement de l'œuvre du dramaturge.

Demandons-nous alors si le « demi-échec » est celui d'Adamov seul ou si la « faute » ne revient pas également à ceux par qui s'est faite la transmission de ses pièces, à savoir les metteurs en scène et critiques. A en croire Bernard Dort, cela ne fait aucun doute. Ainsi témoigne-t-il dans l'ouvrage de Pierre Mélése :

Il faudrait aussi parler de l'humour d'Adamov. Un humour qui n'était ni anglais ni français – slave alors ? Mais qu'est-ce que l'humour slave ? Ne craignons pas le pléonasme : c'était un humour adamovien. Le signe d'une complicité, le goût des mots de passe, de formules à double entente et des clichés familiers. C'est tout cela que la plupart des metteurs en scène qui ont monté ses pièces ont laissé perdre. Ils les ont interprétées dans le sens de l'absurde ou dans celui de la critique sociale. Ils ont rarement réussi à restituer l'espèce de tendresse tâtonnante qui est celle de ses personnages. En fait ils n'ont pas résolu ce qui est un peu la quadrature du cercle adamovienne : la coexistence entre le fonctionnement de la mécanique dramatique élaborée avec une précision maniaque [...], et la réalité – il faudrait peut-être dire la matérialité – concrète, immédiate des personnages qu'Adamov traite, *tous*, avec sympathie (même le Karl de *Sainte Europe*), la vérité aussi de leur langage que sous-tend toujours une volonté de s'exprimer, suspendue (ah ! les points de suspension qui terminent presque chacune des répliques) et obstinée²⁵⁰.

Cette « tendresse » tâtonnante dont parle Bernard Dort et qui aurait été perdue est pourtant perceptible à la lecture des pièces. Nous avons vu que *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré* ne mettaient pas en scène de personnages positifs. Pour autant, peut-on affirmer que les protagonistes de ces trois pièces ne sont que des personnages négatifs ? De même que pour la dualité tragi-comique, il est tout à fait possible de voir chez eux une dualité positif-négatif. Des indications comme celles concernant Karl dans la *dramatis personae* de *Sainte Europe*, « Ridicule et pourtant parfois touchant » (*S.E.*, p. 188), comme les notes préliminaires de *M. le Modéré* au sujet de Clo, « tout à tour touchante et grotesque » (*M.M.*, p. 11), ou de Mado, « Que par un certain côté elle fasse

²⁵⁰ Pierre Mélése, *Adamov, op. cit.*, p. 159.

penser à Marie-Chantal, mais par un certain côté seulement. Qu'elle soit plus gamine et innocente presque pour de bon. » (*M.M.*, p. 12) sont significatives de cette oscillation et d'un regard bienveillant, tendre, compatissant même peut-être, qu'Adamov porte sur ses personnages. Les protagonistes de *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré* ne sont, malgré tout, pas foncièrement antipathiques. Le rire n'est pas qu'un « rire méchant », les pièces ne sont pas que vindicte, qu'idéologie. Ces dernières concernent la situation politique, mais Adamov allie déjà le collectif et l'individuel, le politique et le psychologique et « l'humoriste n'[étant] pas en dehors de l'humanité²⁵¹ », en ce qui concerne l'humain, la tendresse persiste.

Peut-être est-ce « l'humour slave » qui transparait, peut-être est-ce déjà l'influence tchékhovienne qui se fait entendre, mais peut-être est-ce simplement « l'humour adamovien » qui persiste derrière les modèles qu'il s'est lui-même et qu'on lui a assignés, cet humour qui traverse son œuvre, originalité qu'il transpose de pièce en pièce, qu'il allie aux thèmes éternels et qu'il est temps, la distance aidant, de redécouvrir.

Les difficultés rencontrées par les pièces adamoviennes auront-elles le dessus sur l'indéniable volonté de communiquer que le dramaturge, par le comique, l'humour, l'ironie et, finalement, par le rire, semble vouloir porter à son paroxysme ? Rire, rire ensemble d'une même chose, combattre par cette arme acerbe et douce à la fois, l'humour venant amortir les traits d'une ironie mordante, cela ne confère-t-il pas aux pièces d'Adamov la largeur qu'il recherchait pour qu'elles puissent durer ? Une largeur dans le rire, plaisant ou désespéré, tendre ou vindicatif, « absurde » ou engagé, une unité dans la communication – car c'est bien pour pouvoir communiquer encore que le dramaturge transpose – , peut-être est-ce là ce qu'a trouvé Adamov et qu'il nous faut transposer à nouveau.

²⁵¹ Bernard Gendrel, Patrick Moran, « L'Humour : tentative de définition », *op. cit.*

Conclusion

Comique, humour et ironie se révèlent, dans *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*, d'une nécessaire complémentarité. Par l'utilisation de procédés comiques intemporels, Adamov introduit un rire franc, plaisant, au sein de pièces où rien, dans la situation qui en constitue le fond, ne semble s'y prêter. La tonalité comique qui pourrait sembler paradoxale est pourtant indéniable dans ces trois textes à la vocation satirique affirmée par ces propos du dramaturge : « Je crois très sincèrement qu'une pièce pensée, écrite ici dans "notre" *Western World*, et qui ne serait pas comique, serait une pièce, pour le moins médiocre. Les contradictions criardes appellent le rire, et même le rire jusqu'au hoquet. » (*Th. III*, p. 8). C'est effectivement sur les contradictions que repose le comique de *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*. Ces contradictions qui suscitent le rire en cachent cependant d'autres qui pourraient bien plutôt susciter l'indignation, la peur, la pitié ou la tristesse, changer le rire premier en désespoir. La contradiction entre l'être et le paraître, qu'Adamov traitait sur le mode de la mascarade et du renversement burlesque du noble en vulgaire, révèle une contradiction entre l'être et le devoir être sur laquelle se fonde l'ironie du dramaturge. Elle lui permet de mettre au jour l'imposture de la société représentée, et derrière, la société de l'époque, et tout ce que les discours grandioses cachent de condamnable. L'idée selon laquelle l'ironie n'est pas nécessairement plaisante se voit alors confirmée. Derrière les contradictions internes des personnages, pantins au sein de cette mascarade, apparaissent les contradictions de l'homme aux prises avec la société dans laquelle il est piégé, et plus précisément celles d'Adamov lui-même, véritable personnage de ses pièces. L'humour néanmoins, ou, plus précisément, l'attitude humoristique, permet d'empêcher le désespoir, offre le détachement nécessaire pour voir et faire voir les contradictions sous un aspect comique, rendant, par le rire qu'il permet, le drame supportable et la dénonciation plus aisée, atténuant, pour le spectateur, l'agressivité de la polémique.

Ainsi se présente chez Adamov la trinité constituée par le comique, l'humour et l'ironie. Ces deux derniers peuvent être mis sur le même plan. Etats d'esprit, modes de pensée à l'origine, ils se traduisent en modes d'énonciation, énonciation de l'auteur à travers ses pièces, sur ce qu'il représente, s'adressant au spectateur et lui donnant comme indice de la posture qu'il adopte le comique fictionnel. Chez Adamov, le comique devient le moyen. Créé par le dramaturge, c'est lui qui dévoile l'« énormité » du signifié, l'aspect « criard »

des contradictions. Celles-ci ne sont pas en elles-mêmes comiques. C'est bien cet aspect « criard » qui les fait apparaître comme telles. C'est lui qui suscite le rire et confère par conséquent, dans nos trois pièces, à l'humour et l'ironie, leur caractère plaisant, nécessaire face aux situations désespérées et désespérantes auxquelles ils sont liés. Humour et ironie se distinguent cependant. Le lien qui les unit ne semble valoir que pour le cas de la polémique, à laquelle l'humour, contrairement à l'ironie, n'est pas nécessairement lié. Mais même dans ce cas, la différence dans la manière dont se présente, pour chacun d'eux, la contradiction entre être et devoir être sur laquelle ils se fondent est significative des aspects curables et incurables chers au dramaturge et auxquels se rattachent, dans ses pièces, les deux phénomènes. L'ironie, présentant ce qui devrait être comme si c'était bien ce qui est, met l'accent sur le devoir être, sur un idéal qu'elle concrétise verbalement. L'humour, exposant ce qui est comme si c'était là ce qui devrait être, se focalise sur la réalité de la situation, constate le désespérant sans montrer ce qu'il pourrait y avoir de mieux, peut-être parce qu'aucun changement n'est possible. Ainsi peut-on voir l'humour adamovien se tourner vers l'incurable quand l'ironie porte plutôt sur ce qui est curable. Tous deux sont défi, mais de manière différente. L'ironie défie par une dénonciation qui invoque le changement, l'humour en feignant non seulement d'accepter le drame mais en affectant également l'insensibilité. Celui qui serait dans l'acceptation véritable s'élèverait au rang de sage. Mais il s'agit bien ici de feinte, une feinte qui se fait tentative de supporter l'insupportable. Aussi, si l'humour adamovien est la forme supérieure de l'ironie, c'est parce qu'il se présente comme un dernier recours face à ce qui ne peut plus être changé.

Contradictoire, le rire né de *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré* l'est à plusieurs niveaux. Paradoxal, il survient contre l'attente commune, contre l'« horizon d'attente du rire ». Au départ, il y a dans ces trois pièces une situation dramatique, post-tragique, pourrait-on écrire : le procès, révélateur d'une société raciste et corrompue, d'un meurtrier en proie à une sévère névrose conditionnée par cette société, un monde qui s'effondre, gouverné par des imposteurs incompetents, l'ascension politique, puis la déchéance d'un « clown » ridicule. Au départ, il y a le drame de l'homme, piégé dans le drame de la société dans laquelle il vit. Au départ, il y a le drame d'Adamov lui-même. Ces situations propres à engendrer le désespoir, il convient de les dénoncer au spectateur. C'est ce que l'ironie permet à Adamov. Mode de questionnement laissant le spectateur juger librement, elle lui donne les clés pour un possible changement, le rend acteur, servi par le rire. Faire rire d'une situation politique ou sociale, c'est lutter contre

cette dernière en montrant les dysfonctionnements, conduire à une prise de conscience, en particulier quand, comme dans les trois pièces étudiées, le microcosme montré à la scène n'est autre que la représentation de la société dans laquelle vit le spectateur. Le rire se fait donc moyen de lutte. Contradictoire en ce qu'il se positionne contre, il devient combatif. Mais faire rire, c'est aussi rendre supportable ce qui est montré, minimiser le désespoir en le rendant dérisoire et permettre ainsi de s'élever. C'est en cela qu'il est indispensable à l'humour. L'humour adamovien se rit du désespoir et par là le combat. Riant ensemble, auteur et spectateur luttent ensemble contre une même chose et réalisent, *in fine*, une œuvre commune. Communication, combat, telle est enfin la contradiction intrinsèque au rire qui inclut autant qu'il exclut, l'aspect combatif venant poser les limites de la communication.

Si, comme l'écrivait Adamov, le drame naît de ce que la majorité ne voit pas le comique de la situation dans laquelle elle se trouve, il est enfantin de déduire que le drame meurt lorsque le comique est montré. Mais au-delà de l'évidence pléonastique apparaît tout le processus d'éradication du dramatique par la transposition qui permet de « rire toujours ». Les contradictions adamoviennes tendent en réalité vers la transposition à travers laquelle elles se résolvent, preuve qu'elles ne sont pas irréductibles. Principe fondateur du rire adamovien, la contradiction, se faisant transposition, permet son propre dépassement. Une véritable mise en abyme de la transposition apparaît au sein des pièces. Procédé comique, elle gouverne en même temps humour et ironie qui peuvent être considérés comme transposant ce qui est en ce qui devrait être et ce qui devrait être en ce qui est. Ce sont ces transpositions particulières qui permettent de parvenir à celle, plus générale, du dramatique en comique régissant nos trois pièces, elles-mêmes transposition de thèmes, de procédés, d'œuvres précédentes, adaptées à la pensée de l'époque, à la pensée de l'auteur. Permettant de surmonter les contradictions, la transposition, menant à l'éclosion du rire, vient renforcer, au sein de nos trois pièces, le lien entre comique, humour et ironie. Mais elle est peut-être aussi et surtout ce qui fait l'unité et l'originalité de l'œuvre d'Adamov. Transposer pour rire, transposer par le rire, transposer l'ancien, transposer ses textes, se transposer lui-même, ainsi s'instaure une continuité, par-delà les divergences, les apparentes contradictions, dans l'évolution de l'écriture adamovienne.

L'éclat de rire ou le suicide ? Le second a fini par avoir raison du premier. Le 15 mars 1970 est-il venu sceller l'échec du combat de l'homme et de l'écrivain, la vanité de sa tentative, anéantir définitivement le rire adamovien ? Terrassé par l'incurable, Adamov n'a

pas modifié le curable et son œuvre, peu à peu, s'est trouvée délaissée. Telle est l'ultime contradiction qu'il nous revient à présent de dépasser. « 1908, 2008. Si loin... si proche...²⁵² », le titre de la communication de Marie-Claude Hubert est significatif. Contextualisées à l'extrême, *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré* seraient pourtant parfaitement transposables dans notre monde. Si elles ne sont toujours pas jouées, les pièces adamoviennes semblent trouver un écho, conscient ou non, dans le théâtre contemporain. Pensons, par exemple à la pièce *Occident*²⁵³, de Rémi De Vos, datant de 2005, dont le personnage masculin n'est pas sans présenter, dans l'extrémisme, dans l'outrance de ses propos, des traits de Johnnie Brown. Acerbe, terrible comédie faisant surgir un rire effrayant, elle se situe « aux confins de la vie dite individuelle et de la vie dite collective » (*I.M.*, p. 440). C'est ainsi qu'Adamov souhaitait que le théâtre continue, et c'est ainsi qu'il continue, même en dehors de nos frontières. En 2013 sera montée au Théâtre de la Colline une pièce du dramaturge allemand Philipp Löhle, *Dénonné Gospodin*²⁵⁴, qui avait été présentée en lecture à Avignon en 2010, interrogation sur notre monde capitaliste à travers un personnage marginal oscillant entre folie et sagesse, à nouveau roi de ses pensées et bouffon pour les autres, ses amis, sa mère, sa femme, qui deviennent bientôt ses persécuteurs. Avec un humour à la fois polémique, absurde et tendre, Philipp Löhle questionne le spectateur sur la possibilité d'une autre manière de vivre, d'appréhender le monde, d'envisager la société. Telle est peut-être la transposition actuelle des pièces adamoviennes, la répercussion du rire qui en émane, la continuation de la lutte, la confirmation de la place du dramaturge à la recherche d'un théâtre total dans la totalité d'un théâtre.

²⁵² Marie Claude Hubert, « 1908, 2008. Si loin... si proche... », art. cit., p. 7.

²⁵³ Remi De Vos, *Alpenstock suivi de Occident*, Arles, Actes Sud Papiers, 2006, 96 p.

²⁵⁴ Philipp Löhle, *Dénonné Gospodin*, traduit de l'allemand par Ruth Orthmann, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2012, 151 p.

Bibliographie

I- ŒUVRES D'ARTHUR ADAMOV

- **Corpus principal**

Théâtre III : Paolo Paoli, La Politique des restes, Sainte Europe, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1966, 289 p., *La Politique des restes*, p. 143-185.

Théâtre III : Paolo Paoli, La Politique des restes, Sainte Europe, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1966, 289 p., *Sainte Europe*, p. 187-289.

Théâtre IV : M. le Modéré, Le Printemps 71, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1968, 275 p., *M. le Modéré*, p. 7-84.

- **Autres œuvres théâtrales**

Théâtre I : La Parodie, L'Invasion, La grande et la petite manœuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre tous, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1953, 237 p.

Théâtre II : Le Sens de la marche, Les Retrouvailles, Le Ping-Pong, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1955, 181 p.

Théâtre III : Paolo Paoli, La Politique des restes, Sainte Europe, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1966, 289 p.

Théâtre IV : M. le Modéré, Le Printemps 71, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1968, 275 p.

Off Limits, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin, Théâtre français et du monde entier », 1969, 179 p.

Si l'été revenait, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin, Théâtre français et du monde entier », 1970, 79 p.

- **Œuvres autobiographiques**

L'Homme et l'enfant, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1968, 252 p.

Je... Ils..., Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1969, 236 p.

- **Œuvre critique**

Ici et maintenant, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1964, 264 p.

- **Théâtre radiophonique et entretiens**

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

Entretien avec A. Delcamp, in *Cahiers Théâtre Louvain*, n°9, septembre 1969 .

II- AUTRES PIECES CITEES

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, 124 p.

BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, 110 p.

BRECHT, Bertolt, *Théâtre complet I*, Paris, L'Arche, 1960, 211 p. *L'Exception et la règle*, traduit de l'allemand par Geneviève Serreau et Benno Besson, p. 210-211.

BUCHNER, Georg, *Woyzeck*, Arles, Actes Sud, 1988, 45 p.

DE VOS, Remi, *Alpenstock suivi de Occident*, Arles, Actes Sud Papiers, 2006, 96 p.

LOHLE, Philipp, *Dénonmé Gospodin*, traduit de l'allemand par Ruth Orthmann, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2012, 151 p.

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Londres, University tutorial press, 1962, 155 p.

III- ETUDES SUR LE COMIQUE, L'HUMOUR ET L'IRONIE

- **Ouvrages**

ALBERES, René Marill, *Le Comique et l'ironie*, Paris, Hachette, 1973, 110 p.

BEHLER, Ernst, *Ironie et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1996, 389 p.

BERGSON, Henri, *Œuvres*, seconde édition, Paris, Flammarion, 1964, 1602 p., *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, p. 381-485.

DEFAYS, Jean-Marc, *Le Comique. Principes, procédés, processus*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Corpus. Lettres », 1996, 94 p.

DUVAL, Sophie, MARTINEZ, Marc, *La Satire : littératures française et anglaise*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres U », 2000, 272 p.

EMELINA, Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996, 190 p.

FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, traduit de l'allemand par M. Bonaparte et M. Nathan, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1930, 377 p.²⁵⁵

²⁵⁵ Cette édition n'est utilisée que pour l'appendice « L'Humour ». Les autres références sont tirées de l'édition de 1988.

FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, traduit de l'allemand par Denis Messier, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1988, 448 p.

GENETTE, Gérard, *Figures V*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 2002, 255 p., *Morts de rire*, p. 134-135.

HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, coll « Recherches littéraires », 1996, 159 p.

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Essais », 1964, 186 p.

LAFFAY, Albert, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Paris, Masson et Cie, 1970, 160 p.

MERCIER-LECA, Florence, *L'Ironie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Ancrages », 2003, 127 p.

PERRIN, Laurent, *L'Ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et tropiques*, Paris, Editions Kimé, 1996, 236 p.

SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points. Essais », 2001, 347 p.

- **Articles de périodiques**

ALLEMAN, Beda, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, n°36, 1978, p. 385-398.

Groupe μ , « Ironique et iconique », *Poétique*, n°36, 1978, p. 427-442.

MUECKE, Douglas Colin, « Analyses de l'ironie », *Poétique*, n°36, 1978, p. 478-495

SPERBER, Dan, WILSON, Deirde, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n°36, 1978, p. 399-412.

VOSSIUS, Jean-Gérard, « Rhétorique de l'ironie », *Poétique*, n°36, 1978, p. 495-508.

- **Documents électroniques**

Bernard Gendrel, Patrick Moran, « L'Humour : tentative de définition », in Renet Audet, Béranger Boulay, Vincent Debaene [et al.], *Fabula : la recherche en littérature*, [en ligne], Montréal, Agence universitaire de la Francophonie, 1999, [consulté le 02/05/2012], disponible sur Internet, <http://www.fabula.org/atelier.php?Humour>.

IV- THEORIE LITTERAIRE

ARISTOTE, *Poétique*, traduit du grec par J. Hardy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, 163 p.

V- OUVRAGES GENERAUX SUR LE THEATRE

HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, nouvelle présentation, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2007. 190 p.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *Le Théâtre*, sous la direction de Marc Escola, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus. Lettres », 2007. 256 p.

MARCANDIER-COLARD, Christine, « Le théâtre », in Bordas Eric, Barel Marie-Claire, Bonnet Gilles [et al.], *L'Analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2006, p. 185-197.

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.

VI- OUVRAGES SUR LE THEATRE MODERNE ET CONTEMPORAIN

DORT, Bernard, *Théâtre Réel. Essais de critique, 1967-1970*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1971, 301 p.

ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'Absurde*, traduit de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre, Fance Frank et Françoise Vernan, Paris, Buchet / Chastel, 1971, 456 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.

VII- THEORIES DES DRAMATURGES

BRECHT, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre II*, édition nouvelle complétée, traduit de l'allemand par Jean Tailleur et Edith Winkler, Paris, L'Arche, 1979, 622 p., *Petit organon pour le théâtre*, p. 9-53.

IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Pratiques du théâtre », 1962, 248 p.

PIRANDELLO, Luigi, *Ecrits sur le théâtre et la littérature. L'Humour tragique de la vie*, Paris, Denoël / Gonthier, 1968, 194 p.

VIII- ETUDES SUR ARTHUR ADAMOV

● Ouvrages critiques

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.

GAUDY, René, *Arthur Adamov*, Paris, Stock, coll « Théâtre ouvert » 1971, 193 p.

JACQUART, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998, 311 p.

MELESE, Pierre, *Adamov*, Paris, Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », 1973, 192 p.

● 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.

LE DIUZET, Nolwenn, *De l'homme soumis à l'œuvre révoltée : esthétique du paradoxe dans l'œuvre théâtrale d'Arthur Adamov, de Fernando Arrabal et de Roland Dubillard*, thèse de doctorat, arts du spectacle, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 2010, 388 p.

SEBBAN, Jean-Paul, *L'Humour dans l'anti-théâtre français : Ionesco, Beckett, Adamov*, mémoire de maîtrise, littérature française, Aix-en-Provence, IEP Aix-Marseille 3, 1989, 171 p.

YEDID, Roger, *L'Evolution du théâtre d'Arthur Adamov*, thèse de doctorat, littérature française, Londres, University Microfilms International, 1981, 429 p.

- **Colloques**

COLLOQUE INTERNATIONAL (1981 ; Würzburg), *Lectures d'Adamov*, édité 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 électroniques**

CHU, Hung-Chou, « La modernité du comique selon Adamov », [en ligne], [s.l], [s.n.], [consulté le 10/05/2012], disponible sur Internet, http://ir.cmu.edu.tw/ir/bitstream/310903500/42664/1/AA-G000_20111002152023.pdf

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>

IX- OUTILS

- **Dictionnaires**

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^{ème} siècle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2005, 736 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, coll. « Lettres Sup. », 1996, 447 p.

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

- **Linguistique**

ARRIVE, Michel, GADET, Françoise, GALMICHE, Michel, *La Grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986, 720 p.

- **Stylistique**

FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, deuxième édition, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 128 p.

- **Analyse littéraire**

BORDAS, Eric, BAREL-MOISAN, Claire, BONNET, Gilles [et al.], *L'Analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2006, 232 p.

X- AUTRES TEXTES CITES

CHU, Hung-Chou, *Une étude psychopolitique du théâtre d'Arthur Adamov ou la peur de l'homme moderne*, thèse de doctorat, littérature française du XX^{ème} siècle, [s.l], [s.n], 2004, 552 p.

JANVIER, Ludovic, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minit, 1973, 285 p.

LEMARCHAND, Jacques, *Le Figaro littéraire*, 18 novembre 1950.

ROUSSET, Jean, *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre du XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1968, 277 p.

VERNOIS, Paul, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Klincksieck, 1972, 308 p.

Commentaires bibliographiques

Pour les citations se référant aux ouvrages commentés, les pages auxquelles elles renvoient seront indiquées entre parenthèses à la suite desdites citations. En ce qui concerne les citations extraites des œuvres d'Adamov, les références seront indiquées selon le même système que pour le texte du mémoire.

ETUDES SUR LE COMIQUE, L'HUMOUR ET L'IRONIE

- **Ouvrages**

ALBERES, René Marrill, *Le Comique et l'ironie*, Paris, Hachette, 1973, 110 p.

René Marill Albérès n'a pas pour ambition d'établir une théorie ou une définition du comique et de l'ironie. Il tente plutôt une classification des formes du comique parmi lesquelles se trouve, selon lui, l'ironie, qu'il considère comme appartenant au comique « fin ». Nos lectures et réflexions ultérieures nous permettront de confirmer ou d'infirmier cette hypothèse.

A la classification de l'introduction succède une approche historique de l'évolution des formes littéraires du comique. A cette fin, l'auteur s'appuie sur des exemples de textes de Charles d'Orléans, Marguerite de Navarre, Rabelais, Saint-Amant, Pascal, Scarron, Boileau, Molière, Furetière, Lesage, Montesquieu, Marivaux, Voltaire, Musset, Hugo, Gide, Anatole France, Proust, Jules Romains, Apollinaire, Giraudoux, Cocteau, Anouilh, Blondin, Ionesco et Brassens.

Cette approche permet de tenter de situer le comique adamovien par rapport à ces évolutions, formellement et thématiquement, de voir ce qu'il reprend, ou au contraire ce dont il s'éloigne, ou encore ce qu'il modifie et en quoi consistent ses modifications.

BEHLER, Ernst, *Ironie et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1996, 389 p.

A travers son étude, Ernst Behler, spécialiste de l'ironie romantique, développe l'idée d'une relation entre l'ironie et la conscience de la modernité littéraire. Il s'attache à définir l'importante transformation qui a affecté la conception de l'ironie dans la littérature et la critique européennes depuis la fin du XVIII^{ème} siècle qui a vu le passage d'une conception de l'ironie comme figure de rhétorique destinée à faire entendre le contraire de

ce qui est dit à un concept nouveau dans lequel la dissimulation de l'ironie est désormais considérée d'un point de vue littéraire et dont les traits véritables sont le rapport de l'auteur à son œuvre, sa « sortie » des structures poétiques de la fiction et son mouvement qui lui fait transpercer et transcender la création littéraire.

L'approche diachronique du concept d'ironie que propose Ernst Behler ne se restreint pas au seul champ de la littérature, mais montre au contraire que l'ironie efficiente en littérature ne peut être dissociée de son pendant philosophique et que toutes deux se définissent l'une l'autre. Il examine d'abord la théorie de l'ironie de Friedrich Schlegel, partant du principe de l'ironie de la philosophie transcendente, philosophie de la philosophie, afin de projeter, par analogie, une ironie de la poésie transcendente, poésie de la poésie. Puis il étudie l'opposition de Hegel à Schlegel, les conceptions de l'ironie de Marx, comme renversement et révolution, et de Kierkegaard, transition entre la conception philosophique transcendente et la conception existentialiste, passage de la définition de l'ironie dans le rapport du fini et de l'infini vers l'ironie considérée comme une dissimulation dans le domaine des modes d'existence. Il s'attache également à l'étude de phénomènes comme le *Witz* – dont le terme le plus proche serait, selon lui, « spirituel », dans son acception non religieuse –, l'humour, l'ironie mélancolique, l'ironie tragique et l'« ironie générale du monde » de Hegel, reprise par Heine et Nietzsche. Ce dernier, explique-t-il, se fondant sur l'idée de la « mort de Dieu », a fait ressortir la condition de nécessité de l'ironie. Ernst Behler explique les formes principales de l'ironie nietzschéenne que constituent le caractère rhétorique des textes du philosophe, son utilisation des masques et la mise au point d'un *ars uiuendi*, et montre que celles-ci résultent des réflexions critiques de Nietzsche sur un classique obligatoire et un langage ayant le caractère d'une obligation universelle. Il termine son étude en analysant le passage, au XX^{ème} siècle, d'une ironie moderne à une ironie postmoderne, une ironie qui, quittant ses formes forgées par la philosophie transcendente et par l'analyse de l'existence, s'oriente vers une conception structuraliste ou, pour reprendre le terme de Derrida, déconstructive.

Cette analyse de l'évolution de l'ironie depuis les classiques grecs jusqu'aux modernes et aux postmodernes et des liens qui unissent sa conception littéraire et sa conception philosophique nous permet d'en élargir notre vision dans une perspective interdisciplinaire. Eclairés par cette lecture, nous pouvons analyser l'ironie adamovienne à la lumière des courants de pensée qui ont précédé le travail du dramaturge. Les chapitres qui ont le plus particulièrement retenu notre attention sont « L'ironie chez Marx et Kierkegaard », « Ironie tragique et ironie générale du monde », « Nietzsche et le jeu des masques », « De l'ironie moderne à l'ironie postmoderne », notamment en ce qui concerne l'ouverture sur l'humour « pendant parmi les anti-concepts et les concepts de remplacement de l'ironie » (p. 376), s'inscrivant dans notre réflexion sur les liens qu'entretiennent ironie et humour, réflexion qui pouvait déjà être nourrie par le chapitre sur le *Witz*, l'humour et la mélancolie.

BERGSON, Henri, *Œuvres*, seconde édition, Paris, Flammarion, 1964, 1602 p., *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, p. 381-485.

L'essai de Bergson se compose de trois articles sur le rire spécialement provoqué par le comique, qu'il étudie selon une méthode qui consiste à déterminer les procédés de fabrication du comique, la seule, selon l'auteur, qui comporte une précision et une rigueur scientifiques.

Dans son premier article, Bergson s'intéresse au comique en général, au comique des formes et des mouvements et à la force d'expansion du comique. Constatant qu'il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain, il précise que le rire s'accompagne d'ordinaire d'insensibilité et n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. Le comique exige selon lui un détachement, une sorte d'anesthésie momentanée du cœur, et s'adresse à l'intelligence pure. Cette idée nourrit notre réflexion quant aux liens possibles qu'il peut exister, dans les pièces adamoviennes, entre comique et distanciation. Une autre précision nous conduit à étudier l'effet d'inclusion et d'exclusion du rire. Il s'agit de celle selon laquelle le rire est toujours celui d'un groupe : « le comique naîtra, semble-t-il, quand des hommes réunis en groupe dirigeront tous leur attention sur un d'entre eux, faisant taire leur sensibilité, exerçant leur seule intelligence. » (p. 390) Mais l'élément central de la réflexion, celui qui régit la suite de son étude, tant en ce qui concerne le comique des formes, des mouvements, que le comique de situation et le comique de mots, auxquels est consacré le deuxième article, ou encore le comique de caractère qui fait l'objet du troisième article, est l'idée selon laquelle le comique naît de l'impression « du mécanique plaqué sur du vivant ».

Le point central de l'étude de Bergson peut également être pris comme point de départ de notre analyse du comique des pièces d'Adamov. Qu'il s'agisse de *La Politique des Restes*, de *Sainte Europe* ou de *M. le Modéré*, mots, gestes, caractères, situations, société même, semblent comporter cette raideur mécanique où se trouve, selon Bergson, la source du comique. Des idées telles que celle de mascarade sociale, de la forme voulant primer sur le fond, de la contradiction de sentiments irréductibles et raides, d'un personnage jouet entre les mains d'un autre qui s'en amuse, de circularité, d'interférence des séries, de personnages types, ou encore d'absurdité et d'obsessions comiques de même nature que celles des rêves se retrouvent dans les trois pièces qui nous intéressent.

DEFAYS, Jean-Marc, *Le Comique. Principes, procédés, processus*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Corpus. Lettres », 1996, 94 p.

Jean-Marc Defays, dans sa brève monographie, ne nous livre pas une étude approfondie du comique, mais plutôt une synthèse des différentes approches possibles de ce dernier et des pistes pour son analyse. *Le Comique. Principes, procédés, processus* peut donc être considéré comme un ouvrage d'introduction devant être suivi et nourri de lectures vers lesquelles l'auteur nous oriente à la fin du livre.

Après avoir défini, en introduction, les conditions et les principes de l'analyse du comique, l'auteur nous donne, dans une première partie, un aperçu des diverses approches du phénomène, qu'elles soient philosophiques, éthimologiques, anthropologiques, sociologiques, neurophysiologiques, psychologiques, psychanalytiques, historiques, esthétiques ou littéraires. Il s'intéresse ensuite au comique comme interférence, comme intertextualité, comme interaction, et enfin, comme entr(e-) acte.

Ainsi cet ouvrage introductif initie-t-il aux théories du comique, permettant une première approche des éléments et questions que ce dernier met en jeu et qu'il convient, après ce préambule, d'approfondir.

EMELINA, Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996, 190 p.

L'essai de Jean Emelina se présente comme une tentative d'appréhension et d'explication globales du comique que l'auteur se propose d'étudier dans son ensemble et dans ses expressions innombrables, sans se limiter à un secteur particulier. Attachant une importance primordiale à considérer le comique comme un effet – le rire étant une émotion –, l'auteur souhaite démontrer que tout ce qui le concerne peut s'expliquer à partir de ce qu'il nomme la « trinité comique » (p. 11), constituée des notions d'anomalie, de distance et d'innocuité.

Après avoir rappelé les difficultés auxquelles se sont heurtées les nombreuses études sur la question, exposé les problèmes de définition et les divergences des approches du comique, Jean Emelina explique quelles sont selon lui les conditions de son existence. Il s'agit de cette « trinité comique » mentionnée précédemment. « Un phénomène considéré comme *anormal*, écrit-il, une position de *distance*, *l'absence de conséquences* ou l'absence de prise en considération de ses conséquences éventuelles : telle est *la triple condition qui permet de produire l'effet comique*. » (p. 71) La vérification de ces conditions au moyen de plusieurs exemples le conduit à mettre en avant la notion de perception de l'anormalité et à définir le comique comme naissant « du spectacle d'un changement des êtres, de la société, des valeurs, des idées, du langage, du monde ou de soi-même, à la condition expresse que cette modification [...] soit, dans tous les cas, perçue pour de multiples raisons individuelles ou collectives comme anormale, et que cette anomalie n'affecte point ce spectateur, quelles qu'en soient les conséquences éventuelles. » (p. 81) Une fois cette définition établie, il s'attache à analyser les conduites, procédures et procédés comiques, examinant les principaux types de déformations subies, les grandes poussées qui régissent la multitude des phénomènes comiques. Il s'intéresse, à cette fin, au principe de coprésence impliqué par le comique, qu'il lie à l'intertextualité et à l'interréalité, puis aux jeux de l'anomalie et de la norme, aux rapports entre comique et répétition, entre comique et poésie, à la question de l'humour, aux rapports de celui-ci avec la poésie, et enfin, à l'absurde, au monde inversé, à l'irrationnel.

Il n'y a pas, entre le comique et le tragique, contradiction, mais complémentarité, et le mal à vivre peut emprunter tour à tour ou simultanément plusieurs visages comme l'ennui, la cruauté, la frénésie, le désespoir ou l'humour, lit-on dans la conclusion. Comment s'organisent, chez Adamov, ces différents visages ? Comment se manifeste le comique dans les pièces du dramaturge ? Et si comme le dit Jean Emelina « on commettrait une grave erreur en pensant que le comique n'est que l'envers du tragique » (p. 166), quels sont les liens qui les unissent dans l'œuvre de celui qui affirmait que « toute pièce qui ne serait pas tragi-comique [lui] paraîtrait déplacée, voire dangereuse » (*I.M.*, p. 61) ? Autant de questions auxquelles nous pouvons tenter d'apporter des réponses à la lumière de cet essai, dont l'approche générale peut servir de préambule aux études se limitant à, selon Jean Emelina, approfondissant, selon nous, un secteur particulier.

HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, coll « Recherches littéraires », 1996, 159 p.

Dans son essai, Philippe Hamon se propose d'établir une synthèse des principales questions concernant l'étude de l'ironie d'un point de vue strictement littéraire, point de vue qui aurait été, pour ainsi dire, exclu par les réflexions philosophiques, psychologiques ou encore linguistiques sur le thème.

L'ironie « littéraire » est une ironie écrite, s'exerçant en communication différée sous la forme d'œuvres sémiotiquement hétérogènes. Son énonciation étant en réalité une posture d'énonciation construite en énoncé ne saurait être unique et univoque, mais se trouve être au contraire plurielle et « multivalente ». C'est à partir de ces précisions, qu'il est nécessaire d'avoir à l'esprit, que Philippe Hamon traite des problèmes fondamentaux posés par l'ironie en littérature : la question de son rapport au langage, celle de savoir si elle est liée à des thèmes privilégiés, si elle est un fait de conjoncture, de structure, le fruit d'un montage rhétorique interne, d'une construction sémiotique autonome et de signaux à identifier plus que de signes à comprendre, la question du sens, et enfin, celle de la construction d'une « aire de jeu » propre à l'ironie, pour reprendre l'expression de Beda Alleman, impliquant l'idée de « mise en scène », de théâtralisation de la scène où va se jouer la communication ironique. Il s'agit là de questions qui ne peuvent être dissociées de l'étude de l'ironie dans les trois pièces dont nous traitons.

Ces problèmes constituent le fil conducteur de l'essai dans lequel l'auteur s'attache d'abord à définir l'ironie comme communication complexe fondée sur un « champ de tension », conformément, à nouveau, à l'idée de Beda Alleman, et non dénuée de risques. Il tente ensuite d'établir une typologie de l'ironie à partir du postulat d'un champ très général, celui du comique, articulé autour d'un certain nombre de degrés qui constituent les diverses espèces d'ironies, s'échelonnant entre deux pôles, le rire et le sourire. Après avoir traité, dans un troisième temps, des signaux de l'ironie et avant de clore son ouvrage par l'étude des ironies dix-neuviémistes, il s'intéresse, mettant l'accent sur les métaphores spatiales employées par les critiques pour désigner le phénomène, à ce qu'il appelle les topographies de l'ironie à son aspect double et à ses rapports avec le théâtre, « art social par excellence et par excellence art de l'espace double d'un espace à coulisses, à décors et à masques. » (p. 111) Il est donc intéressant de voir, à partir de ces considérations, de quelle manière Adamov met en rapport espace scénique et espace ironique dans les trois pièces de notre étude qui semblent, en outre, reposer sur un jeu des apparences, un jeu de masques.

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Essais », 1964, 186 p.

Définir l'ironie, ses formes mais également ses pièges, tel est le dessein de Jankélévitch. Son approche philosophique ne l'empêche pas de traiter de l'ironie en tant que mode de discours. Néanmoins, pour lui, l'ironie est avant tout conscience, et cette idée constitue le fil directeur de sa pensée.

Après un rapide historique de l'évolution de la notion depuis Socrate jusqu'à Solger, le philosophe, s'intéressant dans un premier temps à ce qu'il appelle le mouvement de conscience ironique, aborde la question de l'ironie sur les choses et sur soi-même, expliquant que la conscience est le propre sujet de l'ironie tout en voulant être son objet. Il semble selon lui que l'on arrive à être ironiste d'une part par économie et d'autre part par diplomatie. Il s'interroge ensuite sur la « différence spécifique » (p. 41) de l'ironie, se demandant, étant entendu que l'ironie est conscience, d'où vient que cette conscience soit précisément de qualité ironique et comment faire pour distinguer la réflexion moqueuse ou cinglante de la réflexion sérieuse. Sur le même plan que le *λόγος* et supposant un interlocuteur actuel ou virtuel dont elle se cache à moitié, l'ironie, pour Jankélévitch, pourrait s'appeler « une *allégorie*, ou mieux une *ψευδολογία*, car elle pense une chose et, à sa manière, en dit une autre » (p. 42). C'est à cette pseudologie ironique qu'il s'attache dans un second temps, avant d'en venir aux pièges de l'ironie. Ces derniers, qu'il nomme

confusion, vertige, ennui et probablisme, n'empêchent cependant pas le caractère positif voire salvateur de l'ironie que le philosophe lie aux jeux de l'amour et de l'humour, considérant que « l'humour n'est pas sans l'amour, ni l'ironie sans la joie » (p. 185).

La lecture de cet essai nous invite à envisager l'ironie du point de vue de l'homme, de la pensée, et comme attitude face au monde et à nous-mêmes. Les liens que Jankélévitch établit entre humour et ironie, présentant l'humour non pas comme opposé à l'ironie mais comme son accomplissement, sa forme supérieure, alimentent notre réflexion sur la question de ces liens dans l'œuvre adamovienne et nous conduisent à nous demander dans quelle mesure l'ironie chez le dramaturge peut être considérée comme salvatrice.

MERCIER-LECA, Florence, *L'Ironie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Ancrages », 2003, 127 p.

Considérant son ouvrage comme un manuel, Florence Mercier-Leca se propose d'établir une synthèse des différentes théories existantes sur l'ironie. Son objectif est triple. Il s'agit tout d'abord de donner au lecteur des outils pour comprendre les sous-entendus ironiques. Elle souhaite également offrir une source de documentation pour des exercices de dissertation ou la préparation de concours, ne se contentant pas d'envisager l'ironie du seul point de vue linguistique, mais abordant également ses dimensions philosophiques, psychologiques, sociologiques et littéraires, approche qui nous intéresse plus particulièrement, tout comme son objectif de fournir des pistes d'analyse pour aborder la notion d'ironie en littérature.

A cette fin, elle commence par une approche historique d'une part, de l'Antiquité à la pensée postmoderne, et d'autre part définitionnelle de la notion d'ironie. Elle étudie ensuite les moyens de l'ironie, ses indices verbaux, sa rhétorique, mais également ses rapports avec l'implicite, avant d'en venir à son rôle dans les échanges conversationnels ainsi qu'aux avantages et risques de l'ambiguïté ironique. Elle termine son étude en s'intéressant à l'ironie dans l'art, traitant pour ce faire de l'ironie de situation, de l'ironie littéraire et enfin des genres ironiques.

Ce manuel synthétique, mettant l'ironie à la portée d'étudiants novices en la matière, constitue une première approche de la notion et des questions qu'elle soulève, offrant déjà plusieurs pistes de réflexion pour notre étude à venir et permettant de cerner les éléments qu'il sera nécessaire d'approfondir.

PERRIN, Laurent, *L'Ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et tropiques*, Paris, Editions Kimé, 1996, 236 p.

Constatant la double finalité de l'ironie de Socrate, subversive et pédagogique, Laurent Perrin se demande comment il est possible d'expliquer que l'ironie permette à Socrate à la fois d'instruire et de confondre, comment s'articulent ces deux finalités. C'est à cette interrogation qu'il souhaite répondre à travers son ouvrage dont l'objectif est de situer la question des tropes et de l'ironie sur le plan des stratégies discursives du locuteur, plutôt que sur celui des règles qui président à la construction des phrases de la langue. Les rhétoriciens, selon lui, ont eu tort de distinguer l'ironie comme trope et l'ironie socratique assimilée à une figure de pensée et non de mots. En effet, s'il considère comme légitime de

rapprocher l'ironie de la métaphore et surtout de l'hyperbole – et non simplement de l'antiphrase –, c'est parce que pour lui, les tropes ne sont pas autre chose que ce que les Anciens ont défini comme des figures de pensée.

Laurent Perrin s'attache à défendre une conception pragmatique des énoncés tropiques en général et ironiques en particulier afin de dégager, d'une part, ce qui les rapproche et les oppose ensemble aux énoncés ordinaires, et de faire ressortir, d'autre part, ce qui fait de l'ironie un cas à part parmi les tropes. Aussi, dans la première partie de son ouvrage consacrée aux tropes, commence-t-il par esquisser une théorie de ceux-ci avant de s'intéresser plus précisément à l'expression et à l'information dans l'hyperbole, dont l'ironie est à rapprocher. C'est elle, d'ailleurs, qui fait l'objet de la seconde partie de l'étude. L'auteur y aborde en premier lieu les questions de la raillerie et de l'antiphrase, puis il étudie la conception de l'ironie que proposent Sperber et Wilson en tant que mention interprétée comme l'écho d'un énoncé et prenant précisément pour cible des personnes ou états d'esprits réels ou imaginaires auxquels elle fait écho. Cela lui permet de considérer l'ironie comme emploi prétendu, la fausse adhésion étant constitutive de l'ironie qui tient à la prise en charge prétendue du point de vue ou du propos dont elle est l'écho. Il en vient ensuite à l'étude de la contrevérité et de l'exagération dans l'ironie avant de clore son ouvrage en s'attachant à sa dimension argumentative.

Ainsi cette étude permet-elle non seulement de dépasser la contradiction et les difficultés impliquées par l'opposition entre l'ironie trope et l'ironie figure de pensée, mais également de comprendre en quoi l'écriture adamovienne peut être qualifiée d'ironique, en particulier dans *La Politique des Restes* où la mise en scène d'un procès offre un terrain de jeu à « l'ironie mise en trope ».

SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points. Essais », 2001, 347 p.

Constatant la multiplicité et la diversité des approches ponctuelles de l'ironie, Pierre Schoentjes se refuse à envisager une définition ultime de l'ironie en littérature. L'entreprise n'est selon lui, même pas souhaitable en ce qu'il considère que la figer reviendrait à la tuer définitivement dans la mesure où depuis les débuts du romantisme, c'est de la nature protéenne de l'ironie que découle son activité toujours renouvelée. Il ne s'agit donc pas pour l'auteur de définir l'ironie, mais plutôt de faire connaître les traditions de pensée auxquelles elle est redevable et les principaux phénomènes que le mot a été conduit à désigner au fil des siècles.

Après une présentation de l'ironie en tant que « chose » et une analyse des définitions données par des dictionnaires de langue française, anglaise et allemande à l'issue de laquelle il dégage quatre sens dominants du mot que constituent l'ironie socratique, l'ironie dans les mots, l'ironie dans les choses ou « ironie du sort » et l'ironie romantique, Pierre Schoentjes nous livre un panorama des principaux textes et réflexions recouvrant ces quatre sens qu'il commente et explique. Dans un deuxième temps, il s'attache davantage au fait ironique, à ses pratiques, à ses indices, en une analyse qui peut déjà constituer pour nous un point d'appui pour l'étude des pièces adamoviennes. La description qu'il donne ensuite de l'ironie comme mise en scène nous intéresse particulièrement en ce que la métaphore théâtrale nous permet de voir l'art dramatique comme l'art de l'ironie par excellence et d'analyser les pièces d'Adamov comme un jeu sur les enchâssements de rôles et de mise en scène, et de nous interroger sur la manière dont se présente la mise en scène ironique au sein de l'action dramatique. Sa deuxième partie se

clôt sur une réflexion au sujet des frontières de l'ironie qui est l'occasion de nous interroger sur celles-ci dans l'œuvre adamovienne. Où se situe, chez le dramaturge, la frontière entre ironie et satire, entre ironie et parodie ? Comment parvient-il à mêler ces différents phénomènes ? Des éléments de réponse peuvent être esquissés à la lecture de la troisième partie de l'ouvrage, consacrée aux ironies modernes et postmodernes, reconsidérant et réactualisant la notion.

Ainsi l'étude de Pierre Schoentjes offre-t-elle un aperçu de l'évolution du concept d'ironie et des éléments essentiels qu'il met en jeu, aperçu nécessaire pour des novices en la matière, suscitant les premiers questionnements qui orienteront notre réflexion sur la pratique adamovienne de l'ironie.

- **Articles de périodiques**

ALLEMAN, Beda, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, n°36, 1978, p. 385-398.

L'article de Beda Alleman traite de l'ironie en tant que mode de discours et par là, comme l'indique le titre, en tant que phénomène spécifiquement littéraire. Posant la question de savoir comment nous pouvons comprendre correctement un texte ironique sans l'avoir déjà compris de prime abord comme ironique, il montre que le problème de l'ironie littéraire est d'autant plus complexe que le mode de discours ironique est essentiellement hostile aux signaux. Le texte ironique idéal serait, selon lui, un texte dont l'ironie pourrait être présumée en l'absence complète de tout signal. Ses réflexions le conduisent à fixer le contraste spécifiquement ironique comme une « dissimulation transparente » (p. 396) et, se détachant des « exemples scolaires de la rhétorique » (p. 396) qui considèrent cette dissimulation comme une façon de dire le contraire de ce qu'on veut vraiment dire, à « remplacer la notion d'opposition ironique par celle d'un champ de tension ou d'une aire de jeu ironique » (p. 396) aux lois de structure solidement agencées. Pour lui, l'ironie occupe donc un espace qu'il voit comme une « cage de verre dans laquelle allusions et mises en relations spirituelles courent ici et là sans obstacles, comme des rayons lumineux, et qui apparaît aussi, corrélativement à l'extrême mobilité des renvois qui sont possibles à l'intérieur de ses limites, comme d'une extrême fixité pour ce qui touche aux conditions de sa propre structuration. » (p. 397)

Groupe μ , « Ironique et iconique », *Poétique*, n°36, 1978, p. 427-442.

Bien que le propos de l'article soit d'examiner dans quelle mesure un message iconique peut produire un effet de sens ironique, certaines considérations se rattachant à l'ironie verbale nous intéressent néanmoins. Nous pouvons notamment retenir les références aux travaux de Catherine Kerbrat-Oreccioni et la reconsidération de ceux-ci, ainsi que cette proposition d'une définition générale de l'ironie. « Comme *éthos* (ou effet figural), l'ironie est une catégorie affective qui s'inscrit dans la série des valeurs de dérision – du sarcasme à l'humour noir ou rose – ; comme *structure* (ou métabole vide) elle se confond avec l'antiphrase, cas particulier de suppression-adjonction portant sur la valeur logique de l'énoncé. » (p. 429) Ce double aspect selon les auteurs, doit être maintenu, c'est pourquoi ils entendent l'ironie à la fois comme figure et comme effet de figure. Ainsi

définissent-ils l'ironie comme « l'interaction d'une structure antiphrastique et d'un *éthos* moqueur » (p. 429) L'autre idée à laquelle nous pouvons nous intéresser est celle du caractère socialement discriminant de la perception de l'ironie, la connaissance des conventions et des contextes dans lesquels elle se manifeste étant, dans notre société, inégalement partagée, idée qui pose, en ce qui concerne notre sujet, le problème de la réception des trois pièces d'Adamov que nous étudions.

MUECKE, Douglas Colin, « Analyses de l'ironie », *Poétique*, n°36, 1978, p. 478-495

Douglas Colin Muecke se propose de commenter quatre tentatives de clarifier la nature de l'ironie. Il analyse d'abord l'article de Catherine Kerbrat-Oreccioni, « Problèmes de l'ironie », qui est « une tentative purement linguistique de constituer une sorte de *grammaire* des énoncés ironiques » (p. 479). Il s'intéresse dans un second temps à l'ouvrage de Wayne C. Booth, *Une Rhétorique de l'ironie*, qui pose la question de savoir comment nous décidons qu'un énoncé est ou non un acte ironique ainsi que de savoir comment et avec quels instruments nous reconstruisons son sens exact et validons notre reconstruction. Selon Douglas Colin Muecke, un des points essentiels de l'ouvrage est de montrer que l'on a trop insisté sur l'aspect agressif de l'ironie et pas assez sur son aspect communicatif et même communautaire. Il s'attache ensuite à l'article « Ironie » du dictionnaire d'Henri Morier, qui considère l'ironie comme un « jeu euphorisant et stimulant dans lequel on met en pratique des techniques intellectuelles et dans lequel l'ironiste et son public partagent un système de valeurs morales et sociales » (p. 485) et met l'accent sur le côté oppositionnel de l'ironie. Il commente enfin les articles « Ironie » et « Sur la classification des ironies » de Norman D. Knox, qui propose quatre paramètres de variation, le degré de conflit, le champ d'observation, les rôles et l'aspect philosophique-émotionnel, pour classer les divers genres d'ironie qui sont la comique, la tragique, la nihiliste et la paradoxale. Douglas Colin Muecke conclut son article par une synthèse de ses analyses en esquissant, s'inspirant des travaux de Freud sur le rêve et le mot d'esprit, la rhétorique et l'herméneutique de l'ironie.

SPERBER, Dan, WILSON, Deirde, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n°36, 1978, p. 399-412.

Dans leur article, Dan Sperber et Deirde Wilson remettent en question la caractérisation de l'ironie verbale comme figure produite lorsqu'un énoncé possède un sens figuré à l'opposé de son sens littéral et de rendre compte des faits d'ironie sans faire appel à la notion de sens figuré. Il convient pour eux de ne pas prendre l'ironie comme objet d'étude en se fondant sur ses illustrations typiques, mais de considérer qu'il y a des ironies, c'est-à-dire des « effets particuliers produits par des énoncés particuliers et des parentés perçues entre ces effets » (p. 400). L'idée principale de leur article est que « toutes les ironies typiques, mais aussi bien nombre d'ironies a-typiques du point de vue classique peuvent être décrites comme des mentions (généralement implicites) de propositions » (p. 409) et que ces mentions sont à interpréter comme « l'écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence » (p. 409). C'est à partir de cette conception des ironies comme mentions que les auteurs reconsidèrent, décrivent et éclairent plusieurs aspects des phénomènes ironiques d'une manière qui n'aurait pas été possible en suivant la conception classique.

VOSSIUS, Jean-Gérard, « Rhétorique de l'ironie », *Poétique*, n°36, 1978, p. 495-508.

Aux divers articles sur l'ironie présentés font suite des extraits de textes de l'historien et philologue hollandais du XVII^{ème} siècle Jean-Gérard Vossius, auteur de plusieurs ouvrages portant sur la rhétorique. Ce document, éclairé de nombreuses notes, permet d'aborder un certain nombre de questions qui se retrouvent dans la plupart des débats menés sur l'ironie. L'ironie est-elle un trope ou une figure de pensée ? Est-elle un trope fondamental ou un trope dérivé ? Possède-t-elle des marques spécifiques et singularisantes, une rhétorique observable, ou ne relève-t-elle que de l'illocutionnaire ? Est-elle toujours liée à une contradiction ou à un contraire sémantique ? Faut-il placer la contradiction entre le posé et le présupposé, entre un sens premier et un sens second, entre les mots et la réalité ? Où situer l'ironie au sein d'une typologie des discours ? A quoi l'opposer ? Quels sont les textes qui ne peuvent être ironiques ? Comment distinguer, si tant est qu'il faille le faire, entre ironie verbale et ironie de situation ? Autant de questions qui semblent traverser les différentes théories de l'ironie, ne serait-ce que dans les articles de cette revue, et qu'annonçaient déjà les analyses de Vossius.

OUVRAGES GENERAUX SUR LE THEATRE

HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, nouvelle présentation, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2007. 190 p.

« 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^{ème} 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 ses débuts 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 comprendre la place occupée par le « Nouveau Théâtre » au sein de l'histoire d'un genre dont Marie-Claude Hubert nous explique les mécanismes et les évolutions, et plus particulièrement, en ce qui concerne notre étude, de percevoir les différences entre ce théâtre et celui vers lequel Adamov s'orienta par la suite.

Par là-même, il donne l'occasion de nous interroger sur les raisons de l'évolution qui le conduisit à condamner ses premières pièces, mais également sur l'influence malgré tout, de celles-ci, de l'avant-garde des années 1950 dans les trois pièces que sont *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *Le Théâtre*, sous la direction de Marc Escola, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus. Lettres », 2007. 256 p.

Partant du constat qu'en ce début de XXI^{ème} 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^e 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, « Le théâtre », in Bordas Eric, Barel Marie-Claire, Bonnet Gilles [et al.], *L'Analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2006, p. 185-197.

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 » (p. 7), 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. » (p. 7)

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 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 posées²⁵⁶. » , 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.

²⁵⁶ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique : Sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 10.

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 THEATRE MODERNE ET CONTEMPORAIN

DORT, Bernard, *Théâtre Réel. Essais de critique, 1967-1970*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1971, 301 p.

Les écrits réunis dans ce volume se rassemblent tous autour d'une question qui, selon Bernard Dort, hante le théâtre à l'époque où il rédige ces « essais de critique », à savoir la fin des années 1960 : « celle de son aptitude à représenter la réalité contemporaine, à mettre sur scène le monde dans lequel nous vivons » (p. 7). Selon lui, il importe de savoir comment, en évocant ce monde, « le théâtre est en mesure de proposer à ses spectateurs des images de notre vie sociale assez fortes pour qu'elles puissent sinon concurrencer celles que leur fournissent sans relâche les magazines, le cinéma et surtout la télévision, du moins leur donner un plaisir et susciter une réflexion tout autres » (p. 7-8).

A partir de ces interrogations du théâtre sur lui-même et sur son rapport à la réalité, Bernard Dort développe des réflexions qui le conduisent à étudier et questionner la critique, la réalité scénique, les certitudes et incertitudes brechtiennes, à définir l'écriture dramatique des années 1950-1960 comme « une écriture décentrée » (p. 171) et à considérer enfin la réalité théâtrale de l'époque. L'étude de l'écriture adamovienne trouve naturellement sa place au sein de ces développements. L'évolution du théâtre d'Adamov, s'éloignant de l'absurde de ses débuts pour s'orienter vers un théâtre ancré dans une réalité sociale et historique s'inscrit parfaitement dans cette problématique du rapport au réel. Bernard Dort s'attache à invalider l'hypothèse selon laquelle les différentes orientations de la dramaturgie adamovienne la sépareraient en deux parties distinctes, voire contradictoires, démontrant au contraire que celle-ci relève d'une « scandaleuse unité » (p. 195), que « l'intérêt de son théâtre, c'est précisément de nous proposer un jeu subtil et dangereux entre l'avant-garde et Brecht, entre une dramaturgie de constat et une dramaturgie de critique historique » (p. 221). Le théâtre d'Adamov est selon lui, dans son rapport au réel, à double voire à triple fond, ce qui expliquerait un certain malaise du spectateur face à ses pièces, les difficultés auxquelles se heurtent ses metteurs en scène et la méconnaissance du dramaturge.

Ainsi, tout en nous permettant d'inscrire l'œuvre d'Adamov dans les problématiques contemporaines de son écriture, tout en nous offrant une vision du contexte, des réflexions et de la situation dramatiques des années 1960, Bernard Dort

laisse-t-il entrevoir des éléments de réponses à nos interrogations sur la dramaturgie adamovienne et sa réception.

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 œuvres 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.

L'intérêt majeur que présente, pour notre étude, l'essai de Martin Esslin, est d'expliquer l'évolution de la dramaturgie adamovienne d'un théâtre métaphysique, de l'absurde – bien que les écrivains de l'époque aient rejeté le terme – vers un théâtre ancré dans la réalité sociale. Il est nécessaire de comprendre cette évolution pour s'attacher à ce second théâtre qui, quoique résultant d'un rejet du premier, semble se construire par rapport à celui-ci.

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 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. Du théâtre métaphysique de ses débuts à ses pièces politiques, elle nous présente l'ensemble de la dramaturgie adamovienne et les différentes périodes du parcours de l'écrivain, s'inscrivant dans les thèmes et problématiques liés à ce « Nouveau Théâtre », dans cette époque de création nouvelle. C'est vers la douloureuse condition humaine que se tournent ce théâtre, ces auteurs dont les œuvres constituent un apport majeur à l'histoire de la dramaturgie.

Ainsi cet ouvrage nous offre-t-il un aperçu précis de cette période féconde pour la création dramatique. Ce faisant, il permet de contextualiser l'œuvre d'Arthur Adamov et de l'ancrer véritablement dans son époque, dans laquelle trouvent leurs origines les grandes thématiques qui la traversent.

JACQUART, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998, 311 p.

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 » (p. 23), un théâtre qui « recherche le transhistorique, l'archétype, l'intemporel, l'universel » (p. 23), 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 comprendre les raisons qui ont poussé Adamov à s'en éloigner, tout en tentant de voir ce qui persiste de son orientation première dans la suite de son œuvre, notamment dans nos trois pièces.

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 qui ont traversé le théâtre au cours des deux premiers tiers du XX^{ème} 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 XX^{ème} 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. » (p. 2)

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 » 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 » (p. 2).

THEORIES DES DRAMATURGES

BRECHT, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre II*, édition nouvelle complétée, traduit de l'allemand par Jean Tailleur et Edith Winkler, Paris, L'Arche, 1979, 622 p., *Petit organon pour le théâtre*, p. 9-53.

A travers ce texte, Brecht se donne pour ambition de rechercher à quoi ressemblerait une esthétique tirée d'une manière déterminée de faire du théâtre qui, en 1948, époque où il écrit, se développe depuis quelques dizaines d'années. Afin de servir son projet, il se propose de traiter du théâtre comme un lieu de divertissement et d'examiner quel genre de divertissement peut convenir à son époque.

Le dramaturge prône un théâtre adoptant et permettant d'adopter une attitude critique afin de conduire à la révolution sociale. A cette fin, il convient selon lui d'en finir avec le théâtre aristotélicien, avec un théâtre où règne l'illusion, un théâtre qui happe et endort le spectateur. Le théâtre se doit au contraire de laisser liberté et mobilité à l'esprit qui observe. C'est ainsi qu'il expose ce sur quoi repose le mode de jeu qui permet de telles reproductions : l'effet de distanciation, *Verfremdungseffekt*, qui fait reconnaître l'objet représenté en même temps qu'il le fait paraître étranger, conduisant le public à s'étonner, à interroger ce qui lui est donné à voir, toujours en vue de mener à une transformation de la société.

L'étude de la théorie de Brecht apparaît comme essentielle pour aborder le théâtre politique d'Adamov pour qui le dramaturge allemand est un véritable modèle et dont l'influence se ressent particulièrement dans *La Politique des restes* qui doit beaucoup à *L'Exception et la règle*. Il est intéressant d'étudier ce qu'il advient des procédés brechtiens dans la dramaturgie adamovienne, de s'interroger sur les rapports qu'ils peuvent entretenir, chez notre auteur, avec le comique, l'humour et l'ironie.

IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Pratiques du théâtre », 1962, 248 p.

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 [...]. » (p. VIII)

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, Adamov, dont le nom est mentionné comme celui d'un de ces « auteurs passionnants » (p. 37) qui constituent « les points de départ d'un développement possible d'un théâtre vivant et libre. » (p. 37), lorsqu'il écrit *La Politique des restes, Sainte Europe* et *M. le Modéré*, s'est éloigné de Ionesco auquel la critique l'associait à ses débuts, mais ces *Notes et contre-notes* permettent de voir en quoi les conceptions des deux dramaturges qui se recoupaient ont fini par diverger, par s'opposer, et quelle était la position d'Adamov par rapport à ses contemporains.

PIRANDELLO, Luigi, *Ecrits sur le théâtre et la littérature. L'Humour tragique de la vie*, Paris, Denoël / Gonthier, 1968, 194 p.

Dans les *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, de Pirandello, un chapitre en particulier a retenu notre attention. Il s'agit de celui consacré à l'humorisme, « Essence, caractères et matière de l'humorisme », dans lequel l'écrivain s'attache à définir le processus dont résulte la représentation humoristique. Il développe l'idée selon laquelle, à la différence du comique qui est une « constatation du contraire », l'humoristique résulte d'un « sentiment du contraire ». Ce dernier naît de l'activité particulière qu'assure la réflexion dans la conception des œuvres d'art humoristiques, réflexion qui, par cette activité particulière, trouble, interrompt le mouvement spontané qui organise idées et images en une forme harmonieuse. C'est le sentiment du contraire qui, selon lui, distingue l'humoriste, qui révèle combien les apparences sont profondément différentes de l'essence intime de la conscience chez les membres d'une société, de l'auteur comique, ironique ou satirique chez qui il ne naît jamais.

ETUDES SUR ARTHUR ADAMOV

- **Ouvrages critiques**

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 » (p. 21), « à côté de mythologies purement dénonciatrices et qui tombent parfois dans le poncif de gauche » (p. 21). 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 » (p. 738), 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 » (p. 37), 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 » (p. 740) 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. » (p. 740) Ainsi met-il en lumière cet aspect essentiel de la dramaturgie d'Adamov, celui du rapport entre intérieur et extérieur, entre son langage dramatique et le monde.

GAUDY, René, *Arthur Adamov*, Paris, Stock, coll « Théâtre ouvert » 1971, 193 p.

La monographie de René Gaudy, publiée moins d'un an après la mort d'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'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'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'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'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.

MELESE, Pierre, *Adamov*, Paris, Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », 1973, 192 p.

En 1973, lorsque cette monographie est publiée, 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'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. » (p. 5) 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 » (p. 5).

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'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 Lermnier, qui nous donnent un aperçu du regard porté sur l'homme et son œuvre par ses contemporains, dévoilant les paradoxes qui caractérisent 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'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**

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'œuvre d'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'Adamov. En effet, l'approche proposée par cette étude prétend effectuer un parallèle entre la vie et l'œuvre d'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'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 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'œuvre d'Adamov, faisant apparaître ce que l'objectivité comporte de subjectivité, la subjectivité d'objectivité et met en lumière cette continuité qui persiste dans l'œuvre adamovienne, malgré les différentes orientations prises par le dramaturge.

LE DIUZET, Nolwenn, *De l'homme soumis à l'œuvre révoltée : esthétique du paradoxe dans l'œuvre théâtrale d'Arthur Adamov, de Fernando Arrabal et de Roland Dubillard*, thèse de doctorat, arts du spectacle, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 2010, 388 p.

La thèse de doctorat de Nolwenn Le Diuzet a beau ne couvrir que la première partie de la dramaturgie adamovienne, considérant, à la suite de plusieurs critiques, qu'Adamov a écrit deux œuvres radicalement différentes, son approche générale du paradoxe nous intéresse néanmoins pour notre étude. Sa description comme « chemin de détour » (p. 26), son principe de « voilement qui dévoile²⁵⁷ » (p. 27), sa fonction de questionnement se rapprochent en effet du phénomène de l'ironie. La notion de paradoxe nous semble donc être fortement liée à l'ensemble de l'œuvre d'Adamov, au point peut-être de lui conférer son unité.

²⁵⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*. Paris, Circé, 2002, p. 19.

SEBBAN, Jean-Paul, *L'Humour dans l'anti-théâtre français : Ionesco, Beckett, Adamov*, mémoire de maîtrise, littérature française, Aix-en-Provence, IEP Aix-Marseille 3, 1989, 171 p.

A travers son mémoire de maîtrise, Jean-Paul Sebban entend « mettre en évidence "le rire spécifique de l'anti-théâtre" » (p. 169) Pour Beckett, Ionesco et Adamov, ces trois dramaturges qui, dans leurs œuvres, traitent de *topoi* tels que l'incommunicabilité, la faillite du langage, l'absurdité de l'organisation sociale et du comportement humain, ou encore le drame de l'homme perdu entre les deux infinis, l'humour constitue, selon Jean-Paul Sebban, « un moyen essentiel de création car il permet d'extraire la matière théâtrale de la tragi-comédie quotidienne dans laquelle nous vivons » (p. 3). « Tragi-comique » était en effet un des termes employé par Adamov pour qualifier ce que devaient être les pièces de théâtre de l'époque, et notamment les siennes dont, en outre, Jacques Lemarchand décrivait certains passages comme « horriblement drôles²⁵⁸ ».

Deux parties du travail de Jean-Paul Sebban sont consacrées à l'humour-jeu. La première concerne les mots et montre comment les trois écrivains remettent en cause le langage, le plus souvent sous une forme ludique. La seconde concerne les effets théâtraux, les décors, l'apparence physique des personnages et les jeux de scène. Dans un troisième temps, il s'agit de faire apparaître l'humour-satire, cet humour qui s'attaque aux valeurs fondamentales de la société comme la philosophie, la science, les idéologies politiques et la religion. L'humour est enfin présenté comme catharsis au sens freudien en ce qu'il libère l'homme de l'angoisse, le protège du désarroi lorsqu'il se retrouve privé de l'aide des autres, privé du secours de Dieu, privé de lui-même, sans essence.

Le corpus de cette étude se limite essentiellement aux pièces datant des années 1950, années durant lesquelles la critique n'eut de cesse d'associer les trois dramaturges. Mais, bien que notre travail porte sur trois pièces d'Adamov datant des années 1960, époque où l'écrivain s'est éloigné de Beckett et Ionesco, le mémoire de Jean-Paul Sebban nous conduit néanmoins à nous poser la question de savoir si ce deuxième théâtre d'Adamov ne pourrait être considéré comme la matérialisation, l'ancrage social du premier, d'autant que le présent ouvrage comporte tout de même des références aux pièces qui nous intéressent : *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*. Ainsi nous permet-il de nous interroger sur la « scandaleuse unité²⁵⁹ » de l'œuvre adamovienne dont parlait Bernard Dort. Sa conclusion, selon laquelle si l'humour-jeu a su remplir son rôle de divertissement, l'humour-catharsis aurait, lui, manqué de puissance, les auteurs ayant échoué à se libérer – comme le prouveraient le suicide d'Adamov, le retour à la foi de Ionesco et le silence de Beckett –, nous conduit à tenter d'envisager la question de cette forme d'humour dans une perspective plus large, avec le recul que nous permet le temps, celle de son apport à la dramaturgie contemporaine, de son devenir chez les auteurs postérieurs.

YEDID, Roger, *L'Evolution du théâtre d'Arthur Adamov*, thèse de doctorat, littérature française, Londres, University Microfilms International, 1981, 429 p.

²⁵⁸ Jacques Lemarchand, *Le Figaro littéraire*, 18 novembre 1950, cité dans Marie-Claude Hubert, *Le nouveau théâtre : 1950-1968*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 312.

²⁵⁹ Bernard Dort, *Théâtre réel. Essais de critique, 1967-1970*, op. cit., p. 195.

Comme l'indique le titre de sa thèse de doctorat, *L'Evolution du théâtre d'Arthur Adamov*, Roger Yedid, à travers celle-ci, se propose d'examiner l'itinéraire dramatique de l'écrivain, qui le conduit de la tradition de l'absurde à une dramaturgie engagée. Selon lui, cette dernière ne représente pas une rupture complète avec les premières pièces datant des années 1950. Se plaçant dans la lignée de Bernard Dort et de son idée de « scandaleuse unité²⁶⁰ », Roger Yedid, retraçant le chemin suivi par Adamov dans son théâtre depuis 1950 à sa mort, s'attache à faire ressortir ce qu'il nomme l'unité complexe de l'œuvre adamovienne en mettant au jour les liens entre la vie du dramaturge et son théâtre, dans une étude permettant de « mettre en relief l'évolution de la vision de l'auteur, de ses considérations esthétiques et surtout de ses diverses tentatives entreprises à la recherche des moyens les plus efficaces de mettre en rapport forme et contenu » (p. 1-2), et menant à « l'élucidation des moyens à travers lesquels l'auteur s'efforce de transformer les données de la vie privée en œuvre d'art » (p. 2).

A cette fin, Roger Yedid adopte un point de vue diachronique et un plan suivant tout simplement la chronologie de l'œuvre dramatique d'Adamov. Il commence en effet par traiter du théâtre des premiers temps, dans lequel, s'accordant avec ce que nous avons pu lire jusqu'à présent, il inclut *La Parodie*, *L'Invasion*, *La grande et la petite manœuvre*, *Le Professeur Taranne*, *Le Sens de la marche*, *Tous contre tous*, *Comme nous avons été* et *Les Retrouvailles*. Puis, constatant l'impasse dans laquelle se trouvait le dramaturge du fait des limites imposées par l'aspect non-situé du théâtre de l'absurde qui le condamnait à se répéter, il en vient à étudier sa deuxième période d'écriture qui fait suite à un examen sévère, voire à une condamnation par Adamov de ses premières pièces. Ce second temps commence en 1955 avec *Le Ping-Pong*, pièce de transition lui laissant voir la possibilité d'une dramaturgie consacrée à découvrir l'imposture d'une société, et s'affirme en 1956 avec *Paolo Paoli*, pièce démontant les rouages de la grande machine sociale. Après l'étude du *Printemps 71*, où l'insertion dans le réel atteint, selon lui, son paroxysme, Roger Yedid s'attache à ce qu'il considère comme la dernière partie de l'œuvre d'Adamov, où ce dernier tente de parvenir à un théâtre total qui cherche à saisir la complexité de la vie privée dans le contexte de la vie collective. Outre les deux dernières pièces, *Off limits* et *Si l'été revenait*, l'auteur de la thèse inclut dans cette troisième période les trois pièces qui nous intéressent pour notre étude, *La Politique des restes*, *Sainte Europe* et *M. le Modéré*, différant en cela de certains critiques qui les considèrent comme appartenant à la deuxième période, mais davantage en accord, semble-t-il, avec la pensée du dramaturge qui affirmait avoir voulu retrouver son ancien théâtre dit d'« avant-garde ». Ainsi montre-t-il que l'itinéraire suivi dans les pièces d'Adamov correspond à la direction des tentatives entreprises dans sa propre vie, le lien entre les deux donnant à toute l'œuvre son unité profonde. Il n'y a pas, pour lui, de discontinuité dans la dramaturgie adamovienne, mais plutôt une série de tentatives en évolution, à la recherche du moyen le plus efficace de concrétiser sur la scène la vision du monde et de l'être intérieur de l'écrivain, le conduisant à expérimenter de nouvelles formes théâtrales qui dirigeraient le spectateur vers un état de conscience approfondi du monde et de sa situation dans le monde.

L'intérêt que revêt pour nous cette thèse est double. Non seulement elle permet de mieux saisir les liens qui unissent les différentes périodes de l'écriture adamovienne, de mieux comprendre en quoi consiste l'unité de cette œuvre et de percevoir la logique de son évolution, mais en outre, les analyses que nous livre Roger Yedid, en particulier sur les trois pièces qui concernent notre étude, peuvent s'inscrire dans notre réflexion sur le comique, l'humour et l'ironie. L'importance qu'il attache à mettre l'accent sur un jeu des apparences qui se dévoilerait progressivement au spectateur rappelle en effet la révélation ironique d'un énoncé latent derrière l'énoncé apparent. L'influence de Brecht et de ses

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 195.

procédés de distanciation auxquels l'auteur fait allusion à plusieurs reprises enrichissent également notre réflexion quant au rôle que peuvent jouer, par rapport à cette distanciation, les procédés comiques utilisés. Enfin, l'opposition entre un espoir présent dans *La Politique des restes* et *Sainte Europe* et le pessimisme qui marque *M. le Modéré*, pourtant qualifiée de clownerie, oriente nos interrogations vers la notion de paradoxe, vers les liens possibles entre humour et désespoir présents dans des expressions telles que « rire aux larmes », « rire jusqu'au hoquet » (*Th. III*, p. 8), pour citer Adamov, ou encore dans cette phrase expliquant les raisons qui l'ont poussé à écrire *M. le Modéré* : « Cerné par le malheur, il fallait que j'éclate de rire ou que je me suicide. » (*M.M.*, p. 11).

- **Colloques**

COLLOQUE INTERNATIONAL (1981 ; Würzburg), *Lectures d'Adamov*, édité 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'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'Adamov, dans ses phases successives, ainsi qu'aux nombreuses adaptations d'œuvres étrangères faites par 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 » (p. 11) qui caractérise l'œuvre du dramaturge, mode qu'il nomme « technique du décentrement » (p. 11). 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 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 » (p. 14). C'est enfin le décentrement de la fable elle-même que démontre l'étude de Michel Corvin.

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 rapport du dramaturge au politique, et enfin les liens qu'entretient son théâtre avec ses écrits autobiographiques.

➤ Modernité de la dramaturgie :

- HUBERT, Marie-Claude, « Une dramaturgie d'Europe du Nord ».

Selon Marie-Claude Hubert, les innovations qu'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 unité²⁶¹ », 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 » (p. 41), 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 Adamov, 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

²⁶¹ *Ibid.*, p. 195.

didascalique adamovien apparaît enfin comme révélateur de névroses profondes et notamment d'une hantise de la dépossession.

➤ Le rapport au politique :

- GUERIN, Jeanyves, « Adamov, dramaturge marxiste et intellectuel communiste ».

Jeanyves Guérin consacre sa communication à l'engagement d'Adamov. Il cherche à montrer comment, au milieu des années 1950, la révélation de Brecht conduit le dramaturge au marxisme, puis celui-ci au communisme. Cela lui permet de s'interroger sur les relations entretenues par Adamov avec le parti communiste et sur les répercussions qu'a eu ce tournant sur son écriture dramatique et sur la réception de son œuvre.

- BERNARD, Florence, « La satire de la religion dans l'œuvre d'Arthur Adamov ».

Constatant que dès lors qu'Adamov s'attache à servir la cause du parti communiste la religion et ses représentants constituent une de ses cibles de prédilection sur un mode qu'elle juge particulièrement conventionnel, Florence Bernard se propose de montrer comment, au nom de son engagement politique, l'artiste novateur qu'était Adamov a encombré son théâtre de *topoi* au point de lui faire perdre une part de sa pertinence, usant de procédés au caractère manichéen. Se plaçant dans une perspective chronologique afin d'étudier les ressorts que le dramaturge utilise pour parvenir à ses fins, elle étudie successivement *Paolo Paoli*, *Le Printemps 71* et *Sainte Europe*.

- 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'œuvre 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. » (p. 187)

➤ 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 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.

- HUBERT, Bernard, « Adamov et le masochisme ».

Bernard Hubert nous propose une approche psychanalytique de la vie et de l'œuvre d'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'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 futures, 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
Avertissement.....	3
Sommaire.....	4
Introduction.....	5
PARTIE I	
-	
LE COMIQUE DES PIÈCES ADAMOVIENNES.....	17
A – « DU MÉCANIQUE PLAQUÉ SUR DU VIVANT » : LA RAIDEUR VERSUS LA SOUPLESSE.....	17
1°- La raideur mécanique des personnages : inadaptation.....	18
2°- Des discours mécaniques.....	23
3°- Des gestes mécaniques.....	29
B – UNE MASCARADE SOCIO-POLITIQUE.....	33
1°- La transposition.....	33
2°- Le travestissement.....	38
3°- Des « jeux de rôles » : « la forme voulant primer le fond ».....	42
C – LES « CONTRADICTIONS CRIARDES ».....	47
1°- Les failles de la mécanique.....	47
2°- Un reflet dégradé de l'histoire.....	50
3°- Mundus inversus.....	55
PARTIE 2	
-	
« CERNÉ PAR LE MALHEUR, IL FALLAIT QUE J'ÉCLATE DE RIRE OU ME SUICIDE ».....	62
A – RIRE D'UNE SITUATION DRAMATIQUE.....	62
1°- L'ironie d'Adamov : derrière les beaux discours, la réalité sordide.....	63
2°- Mundus peruersus.....	68
3°- L'humour d'Adamov : justifier l'injustifiable.....	72
B – LE TRAGI-COMIQUE ADAMOVIEEN.....	78
1°- « Une pièce qui ne serait pas tragi-comique me paraîtrait déplacée voire dangereuse » : nécessité du comique.....	78
2°- Des personnages tragi-comiques.....	82
3°- Adamov, personnage de ses pièces.....	87
C – LE RIRE ET LE DÉSESPOIR.....	93
1°- La politesse du désespoir ?.....	93
2°- « Rire jusqu'au hoquet ».....	97
3°- Humour libérateur.....	102
PARTIE 3	
-	
LE RIRE ET LE SPECTATEUR.....	107
A - COMPLICITÉ.....	107
1°- Nécessité d'une connivence.....	107
2°- Du naïf au complice.....	111
3°- La parole de l'auteur.....	116
B – CASTIGAT RIDENDO MORES ?.....	123
1°- Echo d'une société : risques.....	123
2°- Nécessité de distancier.....	128
3°- Jugement critique du spectateur.....	131
C – DEMI-ÉCHEC, DEMI-SUCCÈS.....	137
1°- Les limites de la connivence.....	137

2°- Entre engagement et enfermement : quelle postérité possible ?.....	142
3°- « "Transposer" toujours et donc rire toujours ».....	148
Conclusion.....	154
Bibliographie.....	158
Commentaires bibliographiques.....	168
Table des matières.....	194

RÉSUMÉ

L'œuvre dramatique d'Arthur Adamov a, selon la majorité des critiques qui l'ont étudiée, suivi trois orientations. Proche, au début de sa carrière, de ce que l'on nomme le « théâtre de l'absurde », partisan d'un théâtre métaphysique, non situé, Adamov se tourne, au milieu des années 1950, vers un théâtre politique avant de tenter de concilier ses deux modes d'écriture antérieurs dans un théâtre qui cherche à saisir les rapports entre vie individuelle et vie collective. A l'image de la vie de l'auteur, la dramaturgie adamovienne est marquée par la noirceur des thèmes qui la traversent. Cet aspect sombre semble pourtant contrebalancé par le rire qui éclot malgré tout face aux pièces d'Adamov. Le présent mémoire se propose de s'interroger sur ce rire ainsi que sur le comique, l'humour et l'ironie qui lui sont liés, à travers l'étude de *La Politique des restes*, datant de 1962, *Sainte Europe*, publiée en 1966, et *M. le Modéré*, écrite en 1967. Après avoir tenté de distinguer ces trois phénomènes, il s'agit de voir comment le dramaturge, après la dérision passive de ses débuts, les met au service d'une intention dénonciatrice, et, de là, dans quelle mesure le rire qui en résulte se trouve être lié à la contradiction, se faisant révélateur du parcours de l'écrivain, espoir de salut autour duquel s'unifie une œuvre désespérée, à la fois périssable et très actuelle. A cette fin se pose, dans un premier temps, la question de savoir comment Adamov parvient à susciter le rire, conduisant à l'étude des procédés comiques utilisés, reposant essentiellement sur la contradiction. Mais au-delà de ces derniers transparaît une contradiction majeure : ce qui appelle le rire dans ces trois pièces n'a en réalité rien de risible, bien au contraire. Le rire apparaît alors comme un ultime recours face à la situation désespérante représentée, qui n'est autre que la situation socio-politique de l'époque, face à la difficulté pour l'homme de vivre dans cette époque et à la révélation *in fine* des propres maux de l'auteur lui-même. Alliant humour et polémique, le dramaturge dénonce cette situation tout en la rendant supportable pour lui-même et pour le spectateur. C'est sur celui-ci que porte en dernier lieu la réflexion, à travers l'étude de la connivence établie par Adamov qui, se faisant ironiste, le conduit par le rire à s'interroger sur ce qui lui est montré, à remettre en cause une idéologie. Cette étude conduit à un questionnement sur les limites de cette connivence venant contredire le rire adamovien et la postérité de l'œuvre, et qu'une perpétuelle transposition permet peut-être de dépasser.

MOTS CLÉS : Arthur Adamov, *La Politique des restes*, *Sainte Europe*, *M. le Modéré*, théâtre, rire, comique, humour, ironie, contradiction.

Arthur Adamov, *La Politique des restes*, *The Scavengers*, *Sainte Europe*, *M. le Modéré*, theatre, laughter, comedy, humour, irony, contradiction.