

ADAMOV TİYATROSUNA GENEL BİR BAKIŞ

Yrd.Doç.Dr. Şengül KOCAMAN

Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Diyarbakır

senkocaman@hotmail.com

ÖZET

Çalışmamızda uyumsuz tiyatronun önemli yazarlarından Adamov'un yazın serüvenini ana hatlarıyla incelemeyi amaçladık. Adamov, Strindberg ve Artaud gibi yazarların etkisiyle yazarlığının ilk döneminde uyumsuz tiyatro örnekleri vererek insanlık durumunun saçmalığı üzerinde durur. *La Parodie*, *L'Invasion*, *La Grande et La Petite Manœuvre* gibi oyunlar bu amaçla yazılmıştır. 1957 yılında yazdığı *Paolo Paoli* ile Brecht'in "epik tiyatrosuna" yakınlığı görülür. İkinci dönem oyunlarının başlangıcı olarak kabul edilen bu oyunla Birinci Dünya Savaşı'nın çıkış nedenleri ve sonuçları tüm ekonomik, sosyal, politik boyutlarıyla seyirciye sunulur. Bu oyundan sonra yazılan diğer oyunlarda da "Tarih", yazarın ilk dönem oyunlarında sıklıkla yer verdiği kişisel acı ve saplantılarının yerini alır. Nihayet, hem "epik tiyatro" hem de "uyumsuz tiyatro" unsurlarının başarılı bir şekilde birleştirildiği üçüncü dönem oyunları gelir. *Si l'Été revenait* örneğiyle Adamov'un bu dönem oyunlarının genel özelliklerinden söz edeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Adamov, Uyumsuz Tiyatro, Epik Tiyatro Brecht, La Parodie, Le Ping-Pong, Paolo Paoli, Si l'Été revenait

AN OVERVIEW OF ADAMOV THEATRE

ABSTRACT

In our study, we aimed to examine the overall features of the writing adventure of Adamov, who is one of the outstanding writers of the theatre of the absurd. With the influence of such writers as Strindberg and Artaud, he focused on the absurdity of human situation by producing sample plays of the theatre of the absurd in the first years of his writing career. The plays such as *La Parodie*, *L'Invasion*, *La Grande et La Petite Manœuvre* were written with this aim in mind.

With his play "*Paolo Paoli*" that he wrote in 1957, it is seen that Brecht showed a closeness toward "epic theater". Through this play which is accepted as the beginning of his second-period plays, the reasons for the start of World War I and its consequences are shown to the whole world with its economic, social, and politic dimensions. In his plays that he wrote after this one, "History" replaces personal anguish and obsessions that he frequently dealt with in his first-period works. In the end, his third-period works in which "epic theatre" and "the theatre of the absurd" are merged

successfully come to the stage. We will discuss the general features of Adamov's this-period plays through his work *Si l'Été revenait*.

Key Words: Adamov, Absurd Theatre, Epic Theatre, Brecht, La Parodie, Le Ping-Pong, Paolo Paoli, Si l'Été revenait

VUE D'ENSEMBLE DU THÉÂTRE D'ADAMOV

Dans cet article, loin de réaliser une approche analytique, nous allons essayer de préciser les traits généraux du théâtre d'Adamov. On peut distinguer chez lui trois *périodes* ou *manières*. Peu étudié en Turquie, le théâtre d'Adamov nous semble particulièrement représentatif de l'évolution de la scène française entre 1950 et 1960, dans la mesure où il nous permet de bien saisir les principaux courants de l'esthétique théâtrale contemporaine, notamment celle de Artaud et de Brecht, lesquels ont largement contribué à la formation du nouveau théâtre.

Pendant les années 1950, Adamov apparaît comme l'un des précurseurs du théâtre de l'absurde, et avec ses premières pièces, de *La Parodie* (1948) aux *Retrouvailles* (1955) son nom est associé à celui de Ionesco et Beckett. Comme eux et les dramaturges qui ont révolutionné le théâtre à cette époque, Adamov s'est placé sous l'influence d'Antonin Artaud et des leçons du *Théâtre et son double* ainsi que sous celle de Strindberg, reconnu comme modèle :

Dans ma première pièce, La Parodie, je me suis largement inspiré de Strinberg. (Adamov, 1964: 129)

Cette pièce montre combien Adamov est alors fidèle à la ligne du théâtre de l'absurde. Il y manifeste cette esthétique de la subjectivité constitutive de sa première période. Adamov décrit tous les maux qui le hantaient, ses peurs, ses souffrance, le sentiment de la solitude, autant d'angoisses et de répulsions que le théâtre devait exorciser.

La Parodie est une pièce construite sciemment de façon incohérente autour de quatre personnages, N., l'Employé, le Journaliste et le Directeur, à la recherche d'une femme, Lili. Ils se croisent sans cesse sur la scène, la voient apparaître et disparaître sans arriver à établir un contact entre eux ou avec elle, tout en se dégradant physiquement et moralement. Ils ne sont absolument pas caractérisés:

Je regardais le monde à vol d'oiseau, ce qui me permettait de créer des personnages presque interchangeable, toujours pareils à eux-mêmes, en un mot, des marionnettes. (Adamov, 1964: 17-18)

On est en plein absurde, dans un monde où rien ne fait sens, et d'abord le langage, où les mots, dépourvus de signification sont incapables d'établir une

quelconque forme de communication. De même, les notions de temps et de lieu sont annihilées. Il n'y a aucun lien temporel et spatial entre les événements. Une horloge est figurée sur scène, mais sans aiguilles. Le décor du fond est la photographie d'une ville. Mais rien ne permet de l'identifier, c'est un lieu indéfini, hostile et anonyme, constitué d'immeubles identiques où les personnages se perdent. Ainsi se manifeste une esthétique de la subjectivité, apparue quelques années auparavant avec *la Cantatrice chauve* de Ionesco et *En attendant godot* de Beckett. Mais ces affinités entre Adamov et les auteurs du théâtre de l'absurde n'empêchent pas certaines différences, qui iront grandissant, jusqu'au moment de la conversion d'Adamov au communisme. Il suit alors un autre modèle esthétique, celui de Brecht, inséparable de cette idéologie, Strindberg faisant les frais de cette découverte. Ainsi, Adamov reproche aux pièces de Strindberg le manque d'une dimension politico-sociale, comme il le souligne:

Pourquoi je m'en suis éloigné? Comment dire? C'est qu'il y a tout un pan des choses que je ne trouve pas dans Strindberg aujourd'hui. Comprenez-moi bien, je continue de trouver des choses merveilleuses dans La Sonate, mais il y a quand même une vie sociale, pour employer le mot, une vie réelle, dont il faut tenir compte... (Entretien avec Adamov cité par Mélése, 1973: 153-154)

Dimension au centre du théâtre épique de Brecht, dont la découverte a donc été essentielle dans le cheminement d'Adamov, qui ne cache pas son admiration:

Brecht, le plus grand écrivain de théâtre du siècle, mais que j'ai connu à peine, avec qui j'ai passé seulement un après-midi, quand il était déjà alité, malade. Beaucoup parlé de Büchner. (Adamov, 1968: 130)

C'est donc au moment où il découvre Brecht qu'Adamov devient un militant de gauche. Il prend des positions très nettes devant les événements politiques de son temps (la mort de Staline, le début de la guerre d'Algérie, l'arrivée au pouvoir du Général de Gaulle. Sollicité par Aragon, il entre au Bureau du Comité National des Ecrivains et manifeste avec Jean Paul Sartre contre la politique gaulliste. Il n'adhérera cependant jamais au Parti Communiste.) Sur un plan esthétique, à ses yeux, un théâtre qui, comme celui de Brecht, ne serait pas engagé n'aurait aucune valeur; au contraire, il lui donne une mission de critique du système social et politique des sociétés capitalistes. Il doit rendre les spectateurs conscients de leur place dans cette société, ainsi que des mécanismes de l'histoire, et du rôle qu'ils peuvent y jouer :

Si aujourd'hui on est obligé de se référer aux représentations du Berliner, pourquoi ? Simplement parce que, d'un point de vue bêtement impartial, il ya là une somme de travail liée à une somme de réussites très exceptionnelles... Et je crois que quelqu'un qui ne tiendrait pas compte des représentations du Berliner ne pourrait pas faire du bon théâtre aujourd'hui. Ça paraît très bête mais c'est vrai. (Adamov, 1964: 220)

Adamov ne se reconnaît absolument plus dans la proximité avec Beckett et Ionesco, avec qui il prend ses distances :

Mais peu à peu, 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. (Adamov, 1968: 111)

Cette conversion au théâtre socio-politique a d'ailleurs été tournée en dérision, justement par Ionesco, dans sa pièce *L'Impromptu de l'Alma* :

Bartholomeus II : Aristote n'a fait que dire la même chose, avec d'autres mots.

Bartholomeus I : Seulement, depuis, Adamov est bien revenu de son erreur! (1958: 79)

Elle lui fait porter un jugement sans concession sur ses premières pièces : selon lui, *La Parodie* est une pièce métaphysique, *L'Invasion*, au lieu de présenter une nouvelle forme de théâtre, imite les œuvres de Tchekhov et de Vigny même, *La grande et la petite manœuvre* est mal construite et *Le Sens de la Marche* n'est qu'une redite maladroite. Face à ces pièces, Adamov pose *Le Ping-Pong* comme une œuvre réaliste, abordant la réalité sociale et politique, ce qu' a remarqué la critique Marie Claude Hubert :

Le Ping-Pong, écrit en 1954, et Paolo Paoli, terminé en décembre 1955, représentent un tournant dans l'oeuvre et dans la vie d'Adamov. Le dramaturge se sépare de Ionesco et de Beckett remettant en question sa propre conception de l'écriture. (Hubert, 1987: 123)

Cependant, si la pièce est spatialement et temporellement bien définie, avec des personnages dotés d'une personnalité, de caractéristiques propres et traite des problèmes de la société française des années 1950, elle conserve des traits du théâtre de l'absurde, présent à travers un objet (un flipper ou billard électrique) qui aliène les personnages. Comme dans les premières pièces on trouve un univers onirique et obsessionnel. *Le Ping-Pong* est donc une pièce de transition qui amorce le tournant menant à la deuxième période du théâtre d'Adamov.

Des pièces comme *Paolo-Paoli* et *Le Printemps 71* sont particulièrement représentative de cette seconde période, laquelle ne tourne donc plus autour de l'onirisme et de la dimension intime, mais du réalisme et de la dimension historique, réduite chronologiquement à la période moderne (soit, après la Révolution française). Pour mettre en place ces deux nouveaux axes, Adamov pratique une nouvelle méthode de travail. Par exemple, au moment de l'écriture de *Paolo-Paoli*, située à la Belle Époque, ces années qui précèdent la Première Guerre Mondiale, il a rencontré un témoin de cette période et l'a longuement interviewé,

créant son personnage à partir de sa biographie, de sa profession. Il s'est aussi consacré à un véritable travail d'historien, faisant un travail de recherche documentaire pour faire revivre l'époque de manière extrêmement précise. Ainsi, contrairement à ses premières pièces, il installe ses personnages dans l'Histoire.

Dans *Paola-Paoli*, au travers des activités de deux des personnages, il décrit les mécanismes de la société capitaliste, la situation des ouvriers ainsi que les origines de la guerre. La pièce aborde de nombreux problèmes complexes, auxquels ont été confrontés les contemporains de cette époque: le colonialisme, l'organisation du monde ouvrier, les agissements de la bourgeoisie, les tensions religieuses en républicains laïcs et conservateurs catholiques, etc.

Le Printemps 71 confirme l'évolution politique d'Arthur Adamov, la pièce se situant lors de la Commune de Paris de 1871. Adamov y introduit une vision de la société fondée sur la division des classes sociales et révèle l'attitude des différents représentants de la classe ouvrière vis-à-vis de la Commune, leur prise de conscience des événements politiques.

Adamov permet au spectateur, toujours aux prises avec les enjeux historiques de la société capitaliste moderne, de développer un regard critique sur le monde où il vit. Le théâtre n'est plus un moyen de divertissement il est aussi un moyen d'enseignement; tel que le préconise Adamov c'est un "théâtre total" qui ne rend pas seulement compte d'un aspect de la vie mais s'intéresse à tous les aspects des temps modernes. Les personnages adamoviens n'évoluent plus dans un cercle fermé mais sont en contact avec la dimension social et politique.

Ce que j'appelle un théâtre total est un théâtre qui tient compte à la fois de tous les aspects de la vie. (Adamov, 1964: 149)

Son travail d'écriture prend aussi en compte un procédé essentiel de l'esthétique de Brecht, celui de la distanciation. Ainsi, Adamov utilise des pancartes, des tableaux, des photographies, des cartes géographiques, des projections qui créent cet effet. Par exemple, une note préliminaire, de *Paola-Paoli* précise qu'avant chaque tableau, 'quelques phrases éclairant et commentant les événements de l'année seront projetées sur un écran' (Adamov, 1966: 13).

Après cette période d'engagement politique Adamov, de plus en plus miné par ses démons intérieurs, habité par la hantise au suicide, se tourne de nouveau vers le monde mystérieux de la psyché, même si ce retour au domaine intime ne signifie pas un reniement total de la période brechtienne. Ainsi, reste-t-il fidèle à cette volonté de "rendre compte de tous les aspects de la vie". Seulement, la part revenant au domaine de l'intime est la plus importante. C'est la troisième période d'Adamov avec les cinq pièces *La Politiques des restes*, *Sainte Europe*, *Off Limits*, *Le Modéré*, *Si l'Eté revenait*. Ces pièces mettent en valeur les conséquences de la névrose, sur fond d'onirisme sans que l'aspect social de la réalité soit pour autant négligé. Avec *Si l'Eté revenait*, sa dernière pièce, Adamov pensait écrire sur le

socialisme suédois pour “bien montrer les rapports de chacun avec cet Etat idéal et de mettre en évidence la contradiction entre la tranquillité extérieure et le tourment intérieur qui ne cesse de grandir” (Mélèse, 1973: 109). Initialement, la pièce devait exploiter les rapports des différentes classes. Adamov avait alors comme idée le titre *L'Etat Providence*. En bref, cela aurait été une pièce socio-politique rappelant sa seconde manière. Mais *L'Etat Providence* devient *Si l'Été revenait*, où s'expriment toutes les obsessions de l'auteur. Et il est évident que l'onirisme y prédomine.

La pièce se compose de quatre rêves dont les images sont projetées sur un écran. Adamov exprime ses propres fantasmes à travers l'expérience individuelle des dormeurs. Le sentiment de culpabilité, la honte, la peur, l'humiliation, la haine, le remords occupent le centre des rêves des personnages. Tous ces affects ont toujours, d'une manière ou d'une autre, travaillé Adamov.

Malgré l'écart avec l'idée initiale de l'auteur, les aspects sociaux sont tout de même repérables. Le public peut le reconnaître dès le début de la pièce : tandis que des cintres descend une pancarte représentant une fille en maillot de bain, une voix off commente : “*Pourquoi sourit cette jolie fille ? Parce qu'elle habite un pays où l'on ignore le chômage et la faim, où le crime est pratiquement inexistant, où il n'y a ni taudis ni ghettos, où la guerre est inconnue depuis cent cinquante ans*” (Adamov, 1970: 15).

Une autre pièce, *Off Limits*, a été écrite à la suite du voyage d'Adamov à New-York en 1959. L'auteur eut l'occasion d'approfondir ses impressions: “*Il y a vu (...) des happenings; il a rencontré de jeunes drogués; il a lu Au carrefour de la drogue de James Mills, paru en 1967, et c'est sans doute cette lecture qui l'a déterminé à concrétiser ses souvenirs dans une oeuvre dramatique*” (Mélèse, 1973: 100). Adamov veut faire découvrir au spectateur un certain milieu social hétéroclite, à la fois déconcertant et attirant. Ce milieu social dépeint dans *Off Limits* présente les mêmes symptômes névrotiques que ceux dont souffrait Adamov. Le témoignage qu'il a fait de ce séjour montre à quel point il a été marqué par ce qu'il a vu:

J'ai été à la fois fasciné et terrifié par les États-Unis. [...] Terrifié par tout ce que cette société représente de brutalité et en même temps de capacité de récupérer à son avantage n'importe quel élément, et fasciné par une force de la jeunesse révoltée par tout ce qui se passe là-bas, tiraillée entre mille choses. Il y a les tendances que je considère comme les plus fallacieuses, une espèce de retour à un mysticisme tibétain, un attrait pour la drogue [...] ; et, à côté de cela, un sens du sacrifice de soi-même qui peut aller jusqu'à la mort. (Adamov, 1969)

C'est donc de la part d'Adamov une tentative de synthèse du rêve et de la réalité, du subjectivisme de ses premières pièces et de l'objectivisme des secondes, sans revenir totalement à l'approche de la première période, sous le signe de

l'absurde et sans obéir aux préceptes du théâtre épique brechtien. Cette synthèse de deux approches en apparence contradictoires constitue la particularité la plus importante d'Adamov. Pour lui, le théâtre ne doit pas tourner le dos à la réalité et doit avoir une certaine fonction sociale et politique, mais il ne saurait être purement didactique, simple moyen d'enseignement. Pour atteindre à une forme complète, il doit s'intéresser à la fois aux dimensions *personnelle* et *sociale*. Malgré les difficultés que cela pose, le dramaturge doit faire coexister et s'entremêler la subjectivité et l'objectivité :

Il me semble aujourd'hui qu'un théâtre qui ne tiendrait pas compte de l'état politique des choses est un théâtre amputé, de même qu'un théâtre qui ne tiendrait pas compte du côté onirique des choses est également un théâtre amputé. Alors il s'agit de flotter et de trouver une ligne entre ces choses d'apparences très lointaines, qui, en fait, se recourent souvent mais dont, je le répète, je ne vois pas comment on pourrait faire la synthèse, parce qu'elles partent de domaines très différents dans l'être humain. (Entretien avec Adamov, cité par Mélése 1973: 154-155)

On voit bien qu'il y a dans cette tentative une véritable gageure, artistique et humaine. Pour Adamov, le théâtre a une double fonction: il est un moyen personnel qui permet à l'auteur d'exprimer ses angoisses, ses obsessions et ses fantasmes, en bref un moyen d'extérioriser, de communiquer tout ce qui pèse sur lui pour le soulager d'un tel poids. Ainsi il ne faut pas s'étonner que les premières pièces d'Adamov sont toutes centrées sur le « moi » d'Adamov. La découverte de Brecht semble remettre en cause cette approche. Pour permettre à l'homme de se libérer, cette fois non plus de ses propres névroses mais des conditions extérieures d'aliénation, le théâtre doit être engagé, décrire et faire comprendre ces processus d'aliénation pour permettre de les dépasser, dans un mouvement dialectique, bien sûr marxiste.

Mais, après la révélation de Brecht, s'impose l'idée d'un théâtre total, prenant en compte ces deux approches. Adamov ne revient alors pas complètement vers sa première manière, et continue de représenter aussi les problèmes sociaux, politiques et historiques. Le champs du théâtre est ainsi considérablement élargi, qui prend en compte tous les aspects de la vie, subjectifs et objectifs. On a vu que *Si l'été revenait* en constitue un bon exemple. Nous pensons que l'originalité du théâtre d'Adamov réside dans cette tentative de synthèse.

La plupart des critiques présentent son théâtre comme un théâtre de rupture en le divisant en deux périodes, l'une appartenant au théâtre de l'absurde, l'autre au théâtre épique. Il semble bien qu'il faille affiner ce jugement, ne serait-ce qu'en prenant en compte sa tentative de synthèse, constitutive d'une troisième période. De plus, une rupture totale n'a jamais lieu, le théâtre d'Adamov dans son ensemble étant un théâtre en perpétuelle évolution, toujours en recherche de nouveauté. Robert Planchon précise bien cette signification du théâtre d'Adamov :

Les théâtres d'Arthur Adamov c'est le pluriel d'une oeuvre qui s'élabore dans les reniements et les soubresauts. ... Il existe des oeuvres parfaites, sur elle-mêmes, le théâtre de Beckett, par exemple, est d'une apparence plus ronde et parfaite que celui d'Adamov. Mais, j'ai le sentiment que les générations à venir se retourneront vers Adamov plutôt que vers Beckett. Je tiens le pari. La perfection de théâtre de Goethe a moins imprégné la jeunesse allemande que l'oeuvre hésitante et peut-être un peu ratée de Lenz. Adamov aurait pu dire comme Lenz : mes pièces resteront quand bien même des générations marcheraient sur mon pauvre crâne. Je pense qu'Adamov va jouer dans la littérature et dans le théâtre un rôle comparable à celui de Lenz." (Planchon, 1976: 16)

"L'oeuvre d'Adamov déconcerte le lecteur par son hétérogénéité" écrit Marie-Claude Hubert dans sa thèse *Le personnage Dramatique chez Ionesco, Beckett et Adamov* (1984: 415). Hétérogénéité, certes, sauf si l'on considère qu'Adamov n'en a jamais fini avec la dimension intime, personnelle, que l'on retrouve tout le long de son parcours, et dont on peut penser que les démons qui la constituait l'on mené au suicide.

Si l'on doit situer Adamov dans le théâtre français contemporain, on doit le rattacher tant à Artaud qu'à Brecht. La nouveauté et l'originalité du théâtre d'Adamov réside en cela qu'il arrive à concilier deux théâtres différents en créant une oeuvre marquée par les acquisitions les plus intéressantes de deux pratiques théâtrales aussi essentielles que différentes. C'est ce fait qui détermine la place à part d'Adamov dans la dramaturgie contemporaine.

Parallèlement à la société et à la vie qui ne cessent de se transformer, les idées d'Adamov n'ont jamais cessé de se développer. Ainsi nous voyons qu'à chaque étape de son évolution idéologique et personnelle correspond une transformation de son esthétique théâtrale, qui fait de son théâtre un théâtre du mouvement, du déplacement, de la métamorphose.

NOTES

Adamov, Arthur. (1964), *Ici et maintenant*, Gallimard, Paris.

Adamov, Arthur. (1966), *Paolo Paoli, Théâtre III*, Gallimard, Paris.

Adamov, Arthur. (1968), *Homme et Enfant*, Gallimard, Paris.

Adamov, Arthur. (1969), «L'Amérique malade de l'Amérique », entretien, propos recueillis par Nicole Zand *In Le Monde*, 23 janvier.

Adamov, Arthur. (1970), *Si l'Été revenait*, Gallimard, Paris.

Hubert, Marie-Claude. (1984), *Le personnage Dramatique chez Ionesco, Beckett et Adamov*, Doktorat d'Etat, à Aix Marseille I, sous la direction de André Rousseau.

Hubert, Marie-Claude. (1987), *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, José Corti.

Ionesco, Eugène. (1958), *L'Impromptu de l'Alma*, Gallimard, Paris.

Jacquart, Emmanuel. (1974), *Le théâtre de dérision*, Gallimard, Paris.

Mélèse Pierre. (1973), *Adamov*, Seghers, Paris.

Planchon, Robert. (1976), ‘Le sens de la Marche d'Adamov’, in *Les Nouvelles Littéraires*, no: 2563, (23.12)