

# **Artaud et Adamov : du théâtre de la cruauté au théâtre de la séparation**

Hung-Chou Chu \*

## **Résumé**

Antonin Artaud est considéré comme l'un des pionniers du théâtre du XXe siècle, mais sa théorie est beaucoup moins suivie et pratiquée dans son pays natal, la France, qu'à l'étranger. Comment expliquer ce paradoxe ? Cette étude cherche à dévoiler la vraie influence d'Artaud sur le théâtre français. En effet, la conception théâtrale d'Artaud est reprise notamment par l'un des représentants du théâtre de l'absurde, Arthur Adamov. Ce dernier se réclame ouvertement de cet héritage. Néanmoins, l'enjeu de cette recherche ne consiste pas seulement à démontrer l'influence d'Artaud sur le théâtre d'Adamov, mais aussi à déterminer comment Adamov intègre la conception artaudienne de la cruauté et sa nouvelle conception de la théâtralité à son propre théâtre : nous allons montrer surtout le nouvel usage des objets sur la scène, dans les pièces d'Adamov. Si Adamov est indéniablement influencé par la conception du Théâtre de la Cruauté d'Artaud, dans cette étude, nous allons voir comment il dépasse cette influence et comment il fonde son propre théâtre que nous pouvons baptiser le Théâtre de la Séparation.

---

\* Professeur Associé, Centre d'Education Générale, Université de Médecine Chinoise  
(hcchu@mail.cmu.edu.tw)

Received Septembre 21, 2015; accepted Janvier 9, 2017; last revised Mars 31, 2017

**Mot-clé :** Artaud, Adamov, théâtre de l'absurde, cruauté, objet scénique

## Introduction

La théorie théâtrale d'Artaud a acquis une réputation mondiale, mais son retentissement est beaucoup plus tangible dans le théâtre étranger que dans le théâtre français. Comment expliquer ce paradoxe ? Si les études sur Artaud et ses idées sur le théâtre sont abondantes, il semble que cette problématique ne soit pas encore soulevée. En effet, Artaud a fondé sa conception du théâtre en grande partie en s'opposant au théâtre occidental, mais surtout au théâtre français qu'il jugeait trop psychologique. Artaud coupe ses liens avec le théâtre français, à l'exception du théâtre d'Alfred Jarry. Malgré la création du Théâtre Jarry, l'influence d'Artaud en France se limite aux milieux dada et surréaliste. Dans son ouvrage, *Antonin Artaud et le théâtre*, Alain Virmaux a consacré un chapitre à l'analyse des retentissements des conceptions théâtrales d'Artaud. L'auteur se réfère à quelques grands noms du théâtre français de l'époque: Jean-Louis Barrault, Roger Blin, Jean Vila. En ce qui concerne les dramaturges, il mentionne Roger Vitrac, Ghelderode, Tardieu, Vauthier, etc. Mais parmi les auteurs qu'Alain Virmaux met en rapport avec Artaud, ceux qui m'intéressent le plus sont : Ionesco, Beckett, Adamov et Genet. Ils sont tous des représentants du théâtre de l'absurde ou du théâtre d'avant-garde.<sup>1</sup>

La présente étude a pour but de s'interroger sur les dramaturges français qui se nourrissent vraiment de la théorie d'Artaud et qui en ont réalisé les préceptes sur la scène. L'objectif de cette étude ne consiste pas à répondre pourquoi la théorie d'Artaud a plus de retentissement à l'étranger, mais à

---

<sup>1</sup> Dans un article, « Le théâtre français d'avant-garde », Roland Barthes écrit ainsi : « L'esthétique du théâtre d'avant-garde que je décris ici doit beaucoup de sa libération, sinon de ses formules mêmes, à l'œuvre d'Antonin Artaud ; dans *Le Théâtre et son double* (1938), ce grand surréaliste avait « radicalisé » l'expérience théâtrale, lui demandant d'oser une métamorphose complète de toutes nos façons de vivre, au prix de règles nouvelles, qui seront en grande partie celles de l'avant-garde [...] », Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome1 (Paris: Seuil, 1993), 917.

étudier le rapport entre Artaud et le théâtre français, précisément, la théorie d'Artaud et son application dans le théâtre de l'absurde.

Pour éclaircir le rapport entre Artaud et le théâtre de l'absurde en France, il faut souligner d'abord l'importance d'Alfred Jarry pour le théâtre dada et surréaliste<sup>2</sup> avec qui Artaud partage les mêmes idées avant-gardistes sur l'art. On sait que ce dernier a fondé son théâtre nommé Théâtre Alfred Jarry<sup>3</sup>. Ce théâtre montre évidemment une certaine affinité avec celui de Jarry, qui cherche la rupture totale avec le théâtre existant, surtout le théâtre mimétique. Dans son livre, *Les théâtres de l'absurde*, Michel Pruner écrit ainsi : « Avec la geste d'Ubu, Jarry invente un langage dramatique qui sape la vraisemblance, fondement habituel du théâtre, et qui affirme un caractère subversif. La négation radicale de la logique inhérente au spectacle traditionnel préfigure les refus des théâtres de l'absurde. »<sup>4</sup>

Si Jarry a inauguré la révolution théâtrale en France, qu'en est-il d'Artaud ? Qu'a-t-il apporté de plus à cette révolution ? Et surtout quel est son rapport avec le théâtre de l'absurde ? Michel Pruner analyse : « En rupture avec le théâtre réaliste, Artaud aspire à une réalité théâtrale susceptible de rendre compte des contrées secrètes de l'homme et de la pensée : il entend

---

<sup>2</sup> Cf. « Mais il ne faudrait pas se hâter d'en conclure que Jarry est un proto-Dada ou un pré-surréaliste. Son œuvre maîtresse a ouvert la voie en explosant. Il appartenait à d'autres de baliser la route et d'en faire ce qu'elle est devenue aujourd'hui : un lieu commun du théâtre nouveau. Cependant *Ubu roi* reste une œuvre libre, qui brille de toute la liberté de l'enfance. », Henri Béhar, *Le théâtre dada et surréaliste* (Paris: Gallimard, 1979), 74.

<sup>3</sup> Le Théâtre Alfred Jarry est fondé en 1926 par Robert Aron, Antonin Artaud et Roger Vitrac. Premier spectacle (1 et 2 juin 1927) : *Ventre brûlé ou la Mère folle* d'Artaud, *Mystères de l'amour* de Roger Vitrac et *Gigogne* de Robert Aron ; deuxième spectacle (14 janvier 1928) : acte III du *Partage de Midi* de Claudel et projection de *La Mère* de Poudovkine ; troisième spectacle (2 et 9 juin 1928) : *Songe* de Strindberg ; quatrième spectacle (24 et 29 décembre 1928 et 5 janvier 1929) : *Victor ou les Enfants au pouvoir* de Vitrac.

<sup>4</sup> Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde* (Paris: Armand Colin, 2005), 14.

introduire sur scènes l'irrationnel et le refoulé. »<sup>5</sup> L'auteur souligne que plusieurs propositions d'Artaud sont reprises par les auteurs de l'absurde. Il cite notamment Ionesco et Adamov. Léonard C. Pronko analyse la raison de l'influence puissante du fameux ouvrage d'Artaud, *Le théâtre et son double*, sur la naissance du théâtre de l'absurde en ces termes : « A chaque instant, une phrase ou un paragraphe sur la solidification du langage, l'empiètement de l'univers inanimé sur l'homme, l'importance des symboles visuels, la signification des gestes, la fonction métaphysique du théâtre, annonce directement les réalisations de Ionesco, Adamov ou Beckett. »<sup>6</sup>

En ce qui concerne Beckett, même si son théâtre manifeste toutes ces caractéristiques, il est difficile de faire un lien entre l'auteur de *En attendant Godot* et Artaud. Quant à Ionesco, l'influence d'Artaud sur ces pièces semble plutôt problématique. Car non seulement Ionesco ne partage pas les idées d'Artaud sur le théâtre, mais encore il les critique assez sévèrement. Il écrit ainsi : « Si la médiocrité théâtrale continue de sévir-bourgeoise ou anti-bourgeoise, soi-disant réaliste mais, essentiellement, insuffisamment réelle,- c'est aussi parce que Artaud n'a pas été un grand poète de théâtre. Il y avait, par contre, en lui une ambition messianique démesurée (on ne peut que pressentir des voies, non pas donner des solutions), incompatible avec sa puissance intellectuelle. »<sup>7</sup>

A vrai dire, parmi les auteurs du théâtre de l'absurde, c'est seulement Adamov qui admet avoir subi l'influence d'Artaud et qui a appliqué réellement les théories théâtrales de l'auteur des *Cenci* dans ses propres pièces. Mais disons-le tout de suite : il ne s'agit pas, pour Adamov, d'appliquer ces théories à la lettre, mais bien de les personnaliser et de les

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>6</sup> Léonard C. Pronko, *Théâtre d'avant-garde, Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France* (Paris: Denoël, 1963), 29.

<sup>7</sup> Eugène Ionesco, « Ni un dieu, ni un démon », in *Cahiers Renaud Barrault*, « Antonin Artaud » (Paris: Gallimard, 1969), 25.

nourrir de ses propres réflexions sur le théâtre. C'est ce que nous allons démontrer dans cette étude.

### **Artaud et Adamov : amitié et héritage intellectuel**

« Si, seul à notre époque, Antonin Artaud a pu redécouvrir le sens du théâtre, qui reste bien le théâtre de la cruauté, c'est que ce théâtre-là, il fut dans la vie même l'acteur horrifié et sacrifié. La cruauté est le lieu de rencontre entre l'homme et les lois de l'univers. Certains hommes, ceux qu'on a toujours appelés poètes ou prophètes – ennemis toujours de la cité et des églises – vivent un drame personnel situé précisément à ces rares points d'intersection où la personne connaît la loi dans le déchirement. [...] Avec les "Nouvelle Révélation de l'Être", nous accédons à l'esprit prophétique. L'angoisse, conscience pure de la durée, devient ce regard tendu vers les abîmes de l'instant futur.»<sup>8</sup>

Les relations entre Adamov et Artaud sont multiples. Adamov est d'abord admirateur des travaux intellectuels et théâtraux d'Artaud. Ensuite, les deux hommes deviennent amis<sup>9</sup>. Adamov suit attentivement le parcours d'Artaud, jusqu'à la fin de sa vie, et il est l'un de ses amis les plus fidèles. On sait qu'Artaud est interné dans un hôpital psychiatrique à Rodez en 1943<sup>10</sup>. Au

---

<sup>8</sup> Arthur Adamov, « Introduction à Antonin Artaud », in *Juin*, n°18 (juin 1946): 4.

<sup>9</sup> René Gaudy, « Adamov était très lié à Artaud, écrit Jean Vila ; je n'ai jamais vu un écrivain lié de cette façon à un autre écrivain. Il a été d'un dévouement considérable à son égard. », in *Arthur Adamov* (Paris: Stock, 1971), 33.

<sup>10</sup> Le 24 mars 1945, Artaud écrit à Adamov, de Rodez : « ...j'ai un mouvement de haine contre moi en lutte perpétuelle avec mouvement d'amour que ne cessent de me montrer tant d'amis dont vous fûtes toujours, vous A. Adamov, bien sûr, dis-je, cette idée sera aussi taxée de folie de persécution.- Et je ne vous dis pas, A. Adamov, vous jugerez, je dis vous frapperez comme hier soir vendredi 23 mars vers 8 heures tandis que j'écrivais une note en pensant à vous. Je vous ai vu frapper avec votre cœur, et une odeur de cierge Vierge s'est épanchée dans l'air au-dessus de moi. [...]. Car nous tous qui nous aimions sur cette terre au-dessus des vers que

bout de 3 ans, préoccupé par l'état psychique d'Artaud et en répondant à son souhait de retrouver la liberté, c'est Adamov qui, en 1946, « multiplie les contacts pour organiser une vente aux enchères de tableaux et manuscrits au profit d'Artaud »<sup>11</sup>, et qui le fait sortir de l'hôpital<sup>12</sup> pour le mettre à la maison de santé d'Ivry. Ami fidèle, Adamov a aussi beaucoup écrit sur les œuvres d'Artaud, et s'est fait clairement défenseur de sa conception théâtrale<sup>13</sup>. Ce n'est pas exagérer de dire qu'Artaud est pour Adamov un maître en tant que penseur, écrivain et homme de théâtre<sup>14</sup>. Adamov est allé jusqu'à dire qu'Artaud « était la vérité théâtrale » pour lui.

---

nous écrivions nous avons toujours été des hallucinés ensemble, et contrairement aux hallucinés de la haine qui n'ont cessé de nous entourer c'est la justice, l'intégrité, et la Virginité intrinsèque de cœur qui n'ont cessé de nous halluciner. », Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome XI, 63-64.

<sup>11</sup> Artaud, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Evelyne Grossman (Paris: Gallimard, 2004), 1762.

<sup>12</sup> Cf. « Marthe [Robert] et moi décidons d'aller voir Antonin Artaud, oublié de tous, « en traitement » à l'asile de Rodez depuis le début de la guerre. Nous trouvons Artaud affaibli, terrifié. Un jour il laisse tomber devant nous quelques livres appartenant au directeur de l'asile, le docteur Ferdière (auteur : Gérard de Nerval !). Il veut ramasser les livres, n'y parvient pas, tremble de tous ses membres, nous lui venons en aide. Il nous raconte sa vie à Rodez, accuse le docteur Ferdière de le terrifier : « Si vous n'êtes pas sage, monsieur Artaud, on va vous faire encore des électrochocs. » Dans le train du retour, Marthe pleure, nous nous jurons, elle et moi, de sortir Artaud de Rodez. Nous y parvenons moyennant une caution d'un million et quelques. Vente aux enchères, menée par Pierre Brasseur. Donateurs : Braque, Picasso, Giacometti, Sartre, Simone de Beauvoir... Séance au profit d'Antonin Artaud au théâtre Sarah-Bernhardt. Y participent Jovet, Rouleau, Dullin, Cuny, Blin... », Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant. Souvenirs, Journal* (Paris: Gallimard, 1968), 80-82. On peut ajouter encore le témoignage de André Berne-Joffroy qui raconte : « ce sont essentiellement Adamov et Marte Robert qui se sont préoccupés de faire sortir Artaud de l'asile, agitant le monde qu'il fallait, pour que ça réussisse. », « Entretien avec Jean-Claude Fosse », in *Artaud et l'asile 2* (Paris: Séguier, 1996), 284.

<sup>13</sup> Il faut souligner qu'à l'époque, le théâtre d'Artaud suscite plus de critiques que d'approbations.

<sup>14</sup> En 1945, Adamov fonde une revue, *L'Heure Nouvelle*. Il a écrit à Artaud pour solliciter sa

L'influence d'Artaud sur Adamov se manifeste d'abord sur le plan du combat théâtral. Ils partagent les mêmes goûts et les mêmes critiques. Artaud attaque avec rage le théâtre français contemporain, notamment celui de Claudel. Adamov, lui, s'indigne du théâtre de Montherlant, en écrivant : « *Le Maître de Santiago* est du théâtre d'Henri de Montherlant l'œuvre qui en accuse le mieux les faiblesses : recours à des thèmes psychologiques usés, prépondérance du dialogue, prétentions philosophiques. [...] Sans doute, ces faiblesses ne sont même pas les siennes propres, mais celles du théâtre contemporain... »<sup>15</sup> Dans un autre article, *Sur la scène, la révolution est encore à faire*, il critique le théâtre qui « vit sur la littérature et aujourd'hui [...] en meurt ». C'est pourquoi « Une pièce moderne peut parfaitement ne rien perdre à la lecture et ne rien gagner à la représentation. »<sup>16</sup> L'auteur du *Ping-pong* dénonce les auteurs contemporains qui utilisent les thèmes mythiques ou les personnages antiques « pour remédier à « l'aplatissement » de vie moderne que l'on exploite aujourd'hui avec tant de complaisance [...] ». Dans un article en 1950, intitulé « L'avilissement du théâtre », Adamov écrit : « On peut dire qu'aujourd'hui un auteur dramatique est vivant dans la mesure où il voit l'inactualité profonde de la tragédie... Il est triste de constater que le théâtre, pourtant par excellence art de mouvement, de déplacement, de métamorphose, est particulièrement lésé par une sorte d'inertie. Il importe avant tout de chercher l'énigme de cette inertie ». <sup>17</sup>

---

collaboration : « [...] Je vous serais infiniment reconnaissant, si vous vouliez m'envoyer quelques pages pour le premier numéro ? Thomas (Henri) me dit que vous écrivez. Il me parle d'un travail sur l'inconscient, de notations de rêve ... Peu importe si vous n'avez pas de textes « achevés », si vous ne disposez que de notes. Envoyez-moi ces notes, voulez-vous ? Je sais que des notes de vous, quelles qu'elles soient, renseignent davantage sur la vérité que les œuvres les plus parfaites des autres. », in Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome XI, Lettres écrites de Rodez, 1945-1946 (Paris: Gallimard, 1974), 300.

<sup>15</sup> In *Paru*, n°32 (juillet 1947): 43.

<sup>16</sup> In *Combat*, 25 octobre 1947, 2.

<sup>17</sup> Arthur Adamov, « L'avilissement du théâtre », in 84, n°13(1950): 52-53.



Le constat d'Adamov sur l'état moribond du théâtre français semble s'inscrire dans la lignée des critiques d'Artaud, dans les années 1930. On peut citer ici notamment deux études : « Le théâtre et la culture » et « Le théâtre et la peste ». Beaucoup de conceptions théâtrales d'Artaud exprimées dans ces articles sont revendiquées par Adamov : « Lorsque le dialogue supporte seul le poids de la démonstration, on le fait servir à l'élaboration d'un monde de certitude dont on découvre difficilement le modèle quelque part. Lorsqu'on pressentira la synthèse difficile de l'espace et du temps, du mouvement et du verbe retrouvés, on ne pourra plus ni enseigner ni affirmer, mais seulement traduire dans un langage complexe et inconnu, les états les plus aigus et les plus vrais de la vie. »<sup>18</sup>

Cependant, le rapprochement entre Artaud et Adamov n'est pas dû seulement à leur dégoût pour certains auteurs français, mais aussi leur goût commun pour les dramaturges étrangers, par exemple, Strindberg<sup>19</sup> et Büchner. On peut dire que la carrière théâtrale d'Adamov est initiée par Artaud. En effet, Adamov partage beaucoup de ses contestations sur le théâtre français et ses notions essentielles pour créer un nouveau théâtre, mais il a sa propre façon de développer les idées d'Artaud et surtout, par la suite, il élargit la notion de la cruauté avec son propre théâtre. Nous allons commencer par analyser certaines notions théâtrales d'Artaud appliquées dans les pièces d'Adamov, et ensuite, nous nous efforcerons de démontrer le dépassement de ces théories, opéré par Adamov.

Mais qu'est-ce qui inspire vraiment Adamov dans la conception théâtrale d'Artaud ? Comment s'est-il « nourri du *Théâtre et son double* »<sup>20</sup> ? Si,

---

<sup>18</sup> Arthur Adamov, « Sur la scène, la révolution est encore à faire », in *Combat*, 25 octobre 1947, 2.

<sup>19</sup> La première pièce d'Adamov, *La Parodie*, est inspirée directement d'une pièce de Strindberg, *Le Songe*.

<sup>20</sup> Cf. « Nourri du théâtre et son double, écœuré surtout par les pièces dites psychologiques qui encombraient et encombrèrent encore toutes les scènes, je voudrais élever ma protestation. »,

comme le souligne Jerzy Grotowski, les théories théâtrales d'Artaud sont impraticables, comment Adamov a-t-il réussi à les introduire dans son théâtre ? C'est bien la tâche de ce travail qui consiste à relever certaines notions théâtrales d'Artaud chez Adamov et à expliquer comment Adamov les a tout d'abord absorbées, ensuite dépassées, à travers ses pièces. En effet, dans la conception théâtrale d'Artaud, nous pouvons distinguer deux catégories de théorie. L'une est la notion phare de son théâtre : la cruauté, une nécessité intérieure, invisible, transcendante. L'autre concerne la pratique théâtrale : langage, décor, corps, espace. Nous allons voir comment Adamov intègre la notion de la cruauté dans son propre théâtre et comment il utilise le décor comme un « langage chiffré » sur la scène.

### **La cruauté et sa réception chez Adamov**

Le concept inventé par Artaud, le Théâtre de la Cruauté, a suscité de nombreuses interprétations concernant le sens de la cruauté. Patrice Pavis, dans son ouvrage, *Dictionnaire du théâtre*, la définit ainsi : « Expression forgée par Antonin Artaud (1938) pour un projet de représentation faisant subir au spectateur un traitement émotif de choc, de façon à le libérer de l'emprise de pensée discursive et logique pour retrouver un vécu immédiat dans une nouvelle *catharsis* et une expérience esthétique et éthique originale. » Il ajoute : « Le théâtre de la cruauté n'a rien à voir cependant, du moins chez Artaud, avec une violence directement physique imposée à l'acteur ou au spectateur. »<sup>21</sup> La cruauté chez Artaud ne serait-elle pas proche du mal existentiel, au sens que Georges Bataille donne à ce mot ? En parlant du rapport entre la littérature et le mal, il écrit en effet : « La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal – une forme aiguë du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une

---

Arthur Adamov, *Théâtre II*, 9.

<sup>21</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (Paris: Armand Colin, 2002), 368.

« hypermorale ». [...] La littérature n'est pas innocente, et, coupable, elle devait à la fin s'avouer telle. »<sup>22</sup>

En m'appuyant sur les écrits d'Artaud et les multiples interprétations de la signification de la cruauté au théâtre, je voudrais relever quelques niveaux de réflexions. D'abord, pour Artaud, la cruauté est avant tout nécessaire envers le théâtre lui-même. Face à la dégradation du théâtre occidental, aux yeux d'Artaud, la cruauté semble être un mal nécessaire pour défaire et refaire le théâtre. La cruauté théâtrale doit pouvoir produire une sorte d'impact direct et immédiat sur les spectateurs afin d'éveiller leurs sensibilités. C'est ce qu'il exige de la transe comme expérience du spectacle. En ce qui concerne la cruauté sur la scène, cette notion dans l'usage d'Artaud ne signifie pas la souffrance, la froideur extrême, le plaisir morbide, mais contient un sens métaphysique. Elle peut représenter diverses manifestations du Mal en action auxquelles l'homme ne peut pas échapper. C'est seulement par la représentation théâtrale que l'homme peut être purgé au sens cathartique du terme et dénouer les conflits qui l'habitent.

Si la cruauté est par nature violente, c'est une violence spirituelle (force noire) plutôt qu'une violence purement physique. On peut se demander d'où vient la cruauté ? Qui en est l'auteur et qui en est la victime ? Pour Artaud, la cruauté est inhérente à la vie humaine, elle peut être identifiée avec le Mal. Elle vient de l'intérieur de l'homme plus que de l'extérieur. Elle ne consiste pas à montrer les diverses manifestations de persécutions sanglantes entre les hommes, mais à mettre en évidence l'abîme de l'âme le plus profond, le plus obscur, et le plus nu de l'homme. Pour Artaud, le théâtre est comme la peste : un mal nécessaire qui a pour mission d'accomplir un devoir éthique pour acquérir ensuite un aspect esthétique transcendant en cherchant la vérité cosmique.

---

<sup>22</sup> Georges Bataille, *La littérature et le mal* (Paris: Gallimard, 1957), 9-10.

Mais la réalisation de cette cruauté sur la scène est problématique. Les difficultés de la praticabilité de la théorie théâtrale d'Artaud ont suscité de nombreux commentaires. Dans son livre, *Théâtre de l'absurde*, Martin Esslin écrit ainsi : « Vers 1930, Artaud avait formulé la théorie de quelques-unes des tendances fondamentales du théâtre de l'Absurde. Mais il n'eut l'occasion de mettre ses idées en pratique ni comme auteur dramatique, ni comme metteur en scène. Une seule chance lui fut donnée en 1935, quand il trouva des commanditaires pour monter un spectacle dans l'esprit de son Théâtre de la Cruauté. Il décida de faire une adaptation de la terrible histoire des Cenci dont Stendhal tira une nouvelle et Shelley une tragédie. Mais malgré la beauté de certains détails, le spectacle ne fut pas une réussite. Artaud tenait le rôle du comte Cenci. Sa psalmodie rituelle du texte étonna le public mais ne le convainquit pas. »<sup>23</sup> Avis partagé par Leonardo C. Pronko : « Le théâtre ambitieux- et sans doute impossible- envisagé par Artaud ne devient jamais réalité. L'échec de sa pièce Renaissance, *les Cenci*, en 1935, anéantit ses espérances. »<sup>24</sup> Mais s'agit-il réellement ici d'un échec ou d'une incompréhension ? En effet, ayant, comme tout poète, son propre vocabulaire et sa propre syntaxe pour exprimer ses pensées, Artaud n'est pas toujours facile à comprendre ou à interpréter.

Artaud n'a pas seulement écrit et mis en scène *Les Cenci*, il a aussi élaboré des textes autour des *Cenci* pour élucider ses idées. Par exemple, il donne la conception de sa pièce : « En écrivant *Les Cenci*, tragédie, je n'ai pas cherché à imiter Shelly, pas plus que je n'ai copié la nature, mais j'ai imposé à ma tragédie le mouvement de la nature, cette espèce de gravitation qui meut les plantes, et les êtres comme des plantes, et qu'on retrouve fixée dans les bouleversements volcaniques du sol. Toute la mise en scène des *Cenci* est

---

<sup>23</sup> Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde* (Paris: Buchet Chastel, 1971), 364.

<sup>24</sup> Léonard C. Pronko, *Théâtre d'avant-garde, Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, 29.

basée sur ce mouvement de gravitation. »<sup>25</sup> Mais que veut dire cette notion de « gravitation » ? La loi de la nature ? Du cosmos ? Suite à une mauvaise interprétation de ce terme, Artaud répond en détail et conclut que peu de gens ont vu la subtilité de cette loi de gravitation. La pièce d'Artaud serait-elle trop subtile pour être comprise ? Est-ce la raison principale de son échec ?

On ne peut néanmoins pas nier qu'Artaud ait un certain goût de la cruauté "cru", de la violence, de la transgression extrême de la loi<sup>26</sup>. Les thèmes qui l'attirent sont des vengeances, des révoltes, des personnages qui ne respectent ni la loi, ni la morale. Cette cruauté provient souvent d'une passion incontrôlable. Et tout est démesuré chez lui<sup>27</sup>. Artaud est fasciné par les personnages mythiques dont la vie est sanglante, violente (auteurs de tueries, d'incestes) et tragique. Malgré que cette cruauté physique puisse susciter des malentendus, la cruauté d'Artaud est avant tout « une cruauté ontologique, liée à la souffrance d'exister et à la misère du corps humain. »<sup>28</sup> Selon Alain Virmaux : « La cruauté, c'est [...] l'expression du conflit primordial et incessant qui déchire l'homme et le monde. »<sup>29</sup> Le théâtre d'Artaud est une « recherche des contradictions destructrices, par le recours systématique à la dissonance. » En résumant, pour montrer cette cruauté métaphysique et universelle, Artaud a souvent recours à un personnage ou événement mythique ou mystérieux pour qu'une pièce soit « une synthèse de tous les désirs et de toutes les tortures »<sup>30</sup>. Et pour démontrer cette cruauté, la parole est évidemment insuffisante, il faut la participation active du corps<sup>31</sup> sur la scène.

---

<sup>25</sup> Artaud, *Œuvres*, 639.

<sup>26</sup> Pour Adamov, l'œuvre d'Artaud est « le cri d'un être violenté par le néant. », in *Paru*, 1947.

<sup>27</sup> Par exemple, Artaud souligne que « La Tragédie de la vengeance (de Cyril Tourneur ou de Thomas Middleton) est très près de nos affres, de nos révoltes, de nos exaspérations. », Artaud, *Œuvres*, 284. En 1934, il a publié : « Héliogabale ou Anarchiste couronné ».

<sup>28</sup> Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre* (Paris: Seghers, 1970), 73.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Artaud, *Œuvres*, 285.

<sup>31</sup> Cf. « L'accent mis sur la cruauté et les nécessités physiques de la scène, le refus de la

Adamov connaît bien le sens de la cruauté chez Artaud, et il fait exégèse de ce terme: « La cruauté telle que l'entend Artaud n'est pas ce que ressent l'esprit quand il cède au besoin de bestialité qui fait de tout temps les bourreaux. Comme autrefois la cérémonie sacrificatoire, le théâtre de la cruauté veut dominer et diriger les forces obscures inconscientes toujours prêtes à s'étaler dans la vie. »<sup>32</sup> Et il ajoute encore : « Loin d'être primitive, sa haine de toutes les contraintes et lois religieuses, sociales, familiales, etc..., n'était que la conséquence logique de ce refus de consentir à la mutilation de l'être. »<sup>33</sup> Mais comme le remarque Peter Brook : « Appliquer les théories d'Antonin Artaud, c'est le trahir, car ce n'est jamais qu'une partie de sa pensée qu'on exploite. »<sup>34</sup>

Inspiré de la notion de la cruauté d'Artaud, Adamov développe sa propre réflexion sur ce terme en prenant en considération les circonstances politiques de son temps, c'est-à-dire la deuxième guerre mondiale, notamment les camps de concentration créés par les nazis. Avant la création de sa première pièce, Adamov co-écrit avec Marthe Robert en 1946 un article sur la question de la cruauté. Dans ce texte, Adamov essaie de chercher la raison la plus profonde de la cruauté du bourreau nazi. « Sans doute la cruauté s'est-elle exercée dans les camps sous toutes ses formes. Mais nous croyons voir dans la volonté d'humiliation qui animait les bourreaux des camps un signe et un avertissement. Créer à la vie physique des conditions telles que l'esprit se voit contraint de reconnaître sa fragilité, c'est lui faire avouer qu'il est à la merci de ce sur quoi pourtant il règne. C'est non seulement mettre l'Esprit au pied

---

psychologie qui coule sentiments et passions dans un langage trop clair pour être vrai, le déplacement des vaines « analyses de la parole »- tout cela ne répond pas à la nécessité d'un système esthétique, mais au besoin pressant d'un esprit qui revendique ses droits contre tout ce qui le limite, et d'abord contre le langage, qui la plupart du temps élucide et juge, au lieu de faire éclater les mots dans la rage de la vérité. »

<sup>32</sup> Arthur Adamov, « Introduction à Antonin Artaud », in *Paru*, n°29: 9.

<sup>33</sup> *Id.*, Sans titre : Sur Artaud, in *84*, n°5-6 (1948): 138-140.

<sup>34</sup> Peter Brook, *L'espace vide* (Paris: Seuil, 1977), 77.

du mur, mais encore le vouer sans recours à sa propre destruction. [...]. Cette nostalgie des règnes inférieurs, ce désir de se condamner ou de condamner l'autre à la passivité d'un objet est à l'origine de ce qu'il est convenu d'appeler sadisme et masochisme. »<sup>35</sup> Mais selon l'analyse d'Adamov, le sens le plus profond de cette cruauté provient encore de l'inconscience des bourreaux : « la cruauté des camps fut le viol sans désir », dit-il. Il la qualifie d'« humiliation sans amour ». Si, dans ce texte, Adamov essaie de trouver l'origine de cette cruauté humiliante, il s'interroge aussi sur une autre forme de cruauté, la cruauté envers soi : l'humiliation consentie. « L'humiliation la plus haute est celle, librement consentie, de l'homme qui abdique son néant devant la grandeur du principe qui le dépasse »<sup>36</sup>. Ces deux formes de cruauté, Adamov les montre à travers ses pièces, notamment *La Grande et la petite manœuvre*.

## **La cruauté ou la mise en scène de l'inconscience de l'homme**

Il semble qu'en écrivant cette pièce, Adamov se soit inspirée de *Woyzeck* de George Büchner. C'est une pièce qui était au programme du Théâtre de la Cruauté<sup>37</sup>. Artaud voulait la mettre en scène avec Blin et Barrault, mais ce projet n'a pas été réalisé. Comme c'est le cas de la plupart des pièces du théâtre de l'absurde, dans *La Grande et la petite manœuvre* il n'y a pas d'indications explicites concernant le contexte temporel et spatial. C'est un no man's land. Mais on peut très bien comprendre qu'il ne s'agit pas d'un terrain neutre, mais d'un régime totalitaire ou nazi. Le protagoniste est un homme mutilé. Terrorisé par le régime, il vit dans une angoisse permanente. Sa

---

<sup>35</sup> Marthe Robert, Arthur Adamov, « Sur la cruauté », in *L'Heure nouvelle*, n°2(1946): 9.

<sup>36</sup> Arthur Adamov, *je... ils* (Paris: Gallimard, 1969), 144.

<sup>37</sup> Cette pièce est mise au programme dans la première manifestation du théâtre de la cruauté en 1936. Il faudra attendre 1946 pour voir monter *Woyzeck* au Vieux Colombier par André Reybaz. Les œuvres complètes de Büchner sont traduites par Adamov et Marthe Robert, et paraissent en 1953 chez L'Arche.

réception du monde extérieur est pathologique. En effet, durant la pièce, il entend sans cesse une voix anonyme qui lui intime des ordres militaires. Pour sortir de cette vie oppressante, il croit éperdument à un amour pourtant impossible. Son psychisme oscillant entre les angoisses liées à la politique et à un désir d'amour protecteur, il ne peut que devenir un homme à la fois peureux et « altéré », au sens qu'Adamov donne à ce mot : « celui qui a soif, qui désire ». Mais « altéré » désigne aussi celui qui est lésé dans son intégrité, étranger à lui-même. « “Alter” c'est toujours l'autre, celui qui manque. »<sup>38</sup>. Le désir d'amour du Mutilé sert au fond à chasser son angoisse, mais à son insu. C'est pourquoi il se réduit à un être le plus pitoyable possible, sans dignité humaine, et accepte toute sorte de moqueries, voire d'humiliations. En fait, l'inhibition est son seul recours. Il est devenu un homme « inexprimable ». Si le Mutilé est inhibé, c'est parce qu'il est habité par une force obscure : « ils ».

Le Mutilé : Ne fais pas attention, je dis n'importe quoi. Ça doit être la fatigue, l'usine, le travail forcé. Je suis las. (*Sa tête se met à trembler.*)  
Ils vont m'appeler, je le sens, et il faudra que j'y aille, comme toujours. Ils sont maîtres de moi... Je ne peux pas...

*Le tremblement de la tête s'accroît, il se communique au corps tout entier*<sup>39</sup>.

Cette force obscure empêche Le Mutilé de réfléchir ; elle le paralyse même physiquement. S'il existe en lui une pulsion contre cette inhibition, elle est transformée seulement en un langage corporel, de façon involontaire :

Le Mutilé : Mon cas... est un peu spécial. J'ai été victime de mon inattention. (*Pause.*) Il m'arrive parfois d'être absent... de ne plus

---

<sup>38</sup> Arthur Adamov, *je... ils...*, 28.

<sup>39</sup> Arthur Adamov, *Théâtre I*, « La Grande et la petite manœuvre » (Paris: Gallimard, 1953), 107.



savoir du tout où je suis. (*Pause.*) Je pensais à autre chose, mes mains ont été prises dans la machine<sup>40</sup>.

Le discours du Mutilé se caractérise par la discontinuité et l'évasion. C'est un refoulement par l'angoisse. Il essaie de fuir la vraie raison de l'accident qui l'a rendu infirme. Cela est un exercice de camouflage langagier, ou un déni inconscient. Si le Mutilé est conscient de son inattention momentanée, il est incapable de poursuivre la cause la plus profonde de son accident. S'attribuer la faute, à soi, ce n'est pas du courage ou de la lucidité, mais, au contraire, de la lâcheté<sup>41</sup> et de l'inconscient. L'inhibition du Mutilé en fait un être inactif. Il exerce une double soumission envers une force intérieure, obscure et autoritaire, et Erna, son amour. Cet asservissement inconditionnel ne lui procure pas de vraie paix intérieure. Son existence est ainsi réduite littéralement : petit à petit, il est mutilé de tous les membres de son corps. Il va jusqu'à sa destruction.

Si le Mutilé cherche un amour pour calmer son angoisse, paradoxalement, cela lui procure une autre angoisse<sup>42</sup>. Il ignore aussi la vraie nature de cet amour. Car cet amour est, au fond, utilitaire. Il fonctionne comme un abri. Sa soumission à cet amour n'est qu'un substitut de sa soumission à une autre forme d'autorité. Et, en réalité, Erna est effectivement une sorte d'espion au service du régime au pouvoir. Cet amour unilatéral et impossible devient une force destructrice. Le Mutilé est une victime consentante. C'est pourquoi, en apparence, il n'y a pas de conflit en lui ni avec les autres<sup>43</sup>. Mais, au fond, il y

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, 112.

<sup>41</sup> Cf. « ... Il me faut d'abord vaincre la lâcheté au sens double du mot : lâche qui cède à la peur, lâche qui ressemble à l'étoffe dont la trame n'est pas assez serrée. », Arthur Adamov, *Je... ils...*, 158.

<sup>42</sup> Cf. « Il ne peut nous échapper longtemps qu'il y a une relation de l'inhibition à l'angoisse. Bien des inhibitions sont manifestement des renoncements à la fonction, parce que, dans l'exercice de celle-ci, de l'angoisse serait développée. », S. Freud, *Œuvres complètes*, vol. 17, *Inhibition, symptôme et angoisse* (Paris: PUF, 1992), 206.

<sup>43</sup> Cf. « [Dans l'inhibition] le moi renonce à ces fonctions qui lui incombent pour ne pas avoir

a des conflits en lui, mais la source de ces conflits reste obscure. Sa cruauté envers lui-même résulte en grande partie de son inconscient incurable.

Le Mutilé ne fait qu'échanger un bourreau-inhibiteur contre un autre. Ce qu'il demande, c'est un apaisement et une protection. Ce souhait ne peut pas être compris, car son discours est souvent trop confus et trop personnel et en fait presque un personnage kafkaïen:

Le Mutilé, *s'agenouillant avec peine devant Erna* : Erna ! Je t'en supplie ! Laisse-moi croire que je ne te suis pas tout à fait indifférent. Si je perds de nouveau confiance, alors... (*à voix basse, très vite*) ...tout va recommencer. Erna, c'est de ma vie qu'il s'agit. Il faut que tu comprennes. Il me suffit de douter de toi un seul instant pour que je sois obligé d'aller de nouveau chez eux ! Erna, dis-moi que tu n'aimes pas cet homme. Dis-moi que je n'y retournerai pas... (*Sa tête se met à trembler.*) Mais parle... Tu vois bien que je ne peux plus...<sup>44</sup>

Le Mutilé : Oui, on m'appelle. (*Pause, puis très vite.*) Erna ! Ecoute ! J'ai cru en toi. Je me disais que tout dépendait de toi, que grâce à toi... Je te demandais... Mais, maintenant, je ne sais plus rien, et je ne peux plus rien te demander, car je n'ai même plus l'apparence humaine. Tu comprends ?

Erna : Explique-toi mieux.

Le Mutilé : Oui, je vais te parler, je vais tout te dire, tout t'expliquer... Je veux que tu saches, même si ça ne sert à rien... Même s'il est trop tard<sup>45</sup>.

L'exercice le plus cruel pour le Mutilé consiste peut-être à exprimer son mal et à en nommer l'origine, à la fois indéfinissable et indémontrable. S'exprimer devient un acte angoissant. Le mal devient quelque chose qu'il

---

un conflit avec le ça. », *Ibid.*, 208.

<sup>44</sup> Arthur Adamov, *Théâtre I*, « La Grande et la petite manœuvre », 130-131.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 139.

porte en soi et qu'il lui est impossible d'extérioriser. Il est, comme beaucoup d'autres personnages adamoviens, « le prisonnier de son mal particulier ». En ce sens, le discours inachevé permet au Mutilé d'atteindre « une satisfaction atténuée », pour qu'il ne soit pas mutilé complètement, par le biais de l'inhibition. Certes, il y a un certain masochisme en lui qui renverse la nature de la cruauté dans la pièce : la cruauté sans amour du bourreau devient la cruauté consentie de la victime. La cruauté chez Adamov acquiert ainsi à la fois une universalité et une actualité. On peut y voir la continuation de ce thème cher à Artaud mais aussi son dépassement par Adamov.

### **La nouvelle conscience de la théâtralité**

On sait très bien que c'est le langage articulé au théâtre qu'Artaud rendait responsable de la limitation du théâtre. L'auteur des *Cenci* a soulevé la nouvelle conscience de la théâtralité. Sur ce point, Adamov le rejoint entièrement, mais il ne propose pas un théâtre sans langage articulé. Tel n'est d'ailleurs pas non plus le cas Artaud. Pour combattre la vieille habitude de faire reposer une pièce de théâtre uniquement sur le dialogue, Artaud propose, dans la manifestation du théâtre de la cruauté, un « langage nu »<sup>46</sup>, et un « langage chiffré »<sup>47</sup>. Cette réclamation d'une sorte d'émancipation du langage théâtral semble entendue par tous les auteurs du théâtre de l'absurde. En effet, ils ont tous utilisé des objets ordinaires d'une façon insolite sur la

---

<sup>46</sup> Plus précisément, il s'agit du rêve. Pour Artaud, celui-ci représente un « langage non virtuel, mais réel », qui « doit permettre, par l'utilisation du magnétisme nerveux de l'homme, de transgresser les limites ordinaires de l'art et de la parole, [...] », Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (Paris: Gallimard, 1964), 143.

<sup>47</sup> Cf. « En ce qui concerne les objets ordinaires, ou même le corps humain, élevé à la dignité de signes, il est évident que l'on peut s'inspirer des caractères hiéroglyphiques, non seulement pour noter ces signes d'une manière lisible et qui permette de les reproduire à volonté, mais pour composer sur la scène des symboles précis et lisibles directement. », *Ibid.*, 145.

scène. Ces objets dépassent ainsi souvent la limite et la détermination des mots. Ils sont réels et quotidiens mais s'avèrent avoir aussi une force symbolique et suggestive. Cette double nature et fonction de l'objet ordinaire représente justement l'originalité du décor dans le théâtre de l'absurde. En effet, c'est aussi un élément important pour constituer la poétique de la pièce. Pourtant nous allons voir que ce genre d'utilisation de l'objet n'est pas une poétisation de l'objet comme dans un poème. Paradoxalement, c'est la dépoétisation de l'objet qui rend ce théâtre poétique.

### **1. Le décor symbolique et sa fonction de dépoétisation**

Si le décor peut procurer l'effet poétique, c'est qu'avant tout, son contexte habituel a changé. Le changement de son environnement, localisé dans un autre lieu (sur la scène) et la déformation de sa fonction quotidienne peuvent lui donner une autre signification. Dans le théâtre de l'absurde, le décor peut avoir souvent une signification étrange, voire insolite. Et cette étrangeté est un élément important pour susciter l'effet poétique.

D'autre part, dans le théâtre de l'absurde, les décors sont souvent réduits au minimum. Ils semblent ainsi avoir une fonction symbolique, mais souvent difficile à déchiffrer justement à cause de leur simplicité. Le décor conçu comme un codage dépend aussi en partie de la volonté ou de l'obsession de l'auteur<sup>48</sup>. Il est vrai que la confrontation avec cette épaisseur de signes constitue souvent un processus frustrant de décodage pour le public. Néanmoins, si cela peut contribuer à la naissance de l'aspect poétique de la pièce, on doit d'abord remarquer que, pour Adamov, la fonction poétique consiste en ce que : « le poète est celui qui se sert des mots moins pour dévoiler leur sens immédiat que pour les contraindre à livrer ce que cache leur silence »<sup>49</sup>. Cela veut dire que la poétique de l'absurde a pour but de relever des vérités cachées et de ne pas se cacher derrière la beauté des mots. C'est

---

<sup>48</sup> Par exemple, chez Ionesco, la prolifération d'objets est très fréquente.

<sup>49</sup> Arthur Adamov, *je...ils...*, 23.

ainsi que le rôle du décor est significatif en ce qui concerne l'effet poétique dans le théâtre de l'absurde. Pourtant, cela est peut-être paradoxal : en contestant la dégradation du langage, qui devient de plus en plus un instrument ornemental, les décors dans ce théâtre dépassent leur fonction décorative et reprennent ou remplacent la fonction poétique du langage verbal. Il y a donc un renversement de rôles de ces deux éléments théâtraux.

D'ailleurs, si les décors de son théâtre semblent chargés de plus de significations, pour Adamov, cela a aussi pour but d'éveiller notre façon de voir. Car le regard de l'homme « voit » souvent mal. D'après lui, « en général, les échanges entre le monde et lui se réduisent à l'intérêt immédiat d'une excitation qui signale un danger à éviter ou un besoin à satisfaire. Pourtant, il se fait parfois une fissure qui laisse place à un contact plus efficace, bien qu'il ne semble satisfaire à aucun intérêt précis »<sup>50</sup>. D'ailleurs, ajoute-t-il, « [L'homme] classe immédiatement ce qu'il voit dans des catégories toutes faites comme pour s'excuser de voir si mal et s'en débarrasser. Il dit : ceci est une chaise, ceci est un chien. Ainsi, il se dispense de voir »<sup>51</sup>. Ainsi, la question n'est pas dans l'opacité de l'objet, parce qu'en effet, il n'est pas obscur, mais dans sa quotidienneté trop transparente. « J'ai essayé de faire voir tel ou tel objet, sa nouveauté bouleversante, la valeur immense qu'il prend quand il perd son aspect illusoire d'individualité tronquée ? J'ai cherché à susciter les secondes trop rares et fugaces où il me fut permis d'entrevoir ce qu'il n'avait cessé d'être devant mes yeux et que pourtant je n'ai pas vu, qui toujours se dérobaient à moi, masqué par l'opacité quotidienne, la répétition mortuaire des jours »<sup>52</sup>, dit Adamov. Et il ajoute, « Il s'agit de voir, de fixer un objet jusqu'à ce qu'il abandonne son sens usuel, que ses apparences s'évanouissent. »<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, 42.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 41.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 22.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 41.

A la différence de la fonction métaphorique du mot, qui « opère un transfert de sens entre mots ou groupes de mots, fondé sur un rapport d'analogie plus ou moins explicite »<sup>54</sup>, dans le théâtre d'Adamov, la chose (le décor) présente sa propre image sous les yeux du public sans recourir au mot (l'écriture) en tant qu'instrument intermédiaire de communication. Pourtant elle peut se détacher de sa fonction et de sa signification conventionnelle et produire plus de significations. Dans le théâtre de l'absurde, les objets sont à la fois quotidiens et insolites (par rapport à leur contexte). Cette association décalée crée souvent un effet oxymorique. De même que le geste, le décor, détaché de sa fonction réelle, peut créer une autre catégorie de langage poétique. Mais dans l'histoire du théâtre en France, ce nouvel usage de décor n'est pas le premier. En effet, lorsqu'Artaud mettait en scène la pièce de Roger Vitrac en 1928, *Victor ou les enfants au pouvoir*, il a façonné les objets-décors quotidiens d'une manière insolite<sup>55</sup>.

Ce qui est spécial, c'est que souvent au lieu d'employer le décor comme métaphore, le théâtre de l'absurde va, à l'inverse, le démétaphoriser. Cela a pour but de contester l'abus de métaphore stéréotypée surtout dans son usage littéraire<sup>56</sup>. Par exemple, l'usage de l'horloge dans la première pièce d'Adamov, *La Parodie*. Cette pièce met en scène l'arrivée d'un employé dans

---

<sup>54</sup> Daniel Bergez, Jean-Jacques Robrieux, Violaine Géraud, *Vocabulaire de l'analyse littéraire* (Paris: Dunod, 1994), 134.

<sup>55</sup> Cf. « Artaud avait prévu pour *Victor* une mise en scène déconcertante : cadres vides suspendus, gâteau d'anniversaire aux bougies démesurées, gestes et expressions outrés, autant d'éléments susceptibles de provoquer l'étonnement et le malaise du spectateur. Avec ce décor et cette mise en scène, Artaud crée la seule entreprise de théâtre surréaliste qui ait vraiment vu le jour et pose les bases de son théâtre de la Cruauté. Dans le programme du spectacle, on pouvait lire : « On a voulu épuiser ici ce côté tremblant et qui s'effrite, non seulement du sentiment, mais de la pensée humaine. » (Lettre à Ida Mortemart, alias Domenica, décembre 1928). <http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/artaud1.pdf>

<sup>56</sup> D'après Roger Planchon : « Il aimait voir sur scène des objets simples, élémentaires : une machine à écrire, un vélo, un portemanteau de bistrot. Il était allergique à tout esthétisme. », in *Les Lettres françaises*, 25 mars 1970.

une ville anonyme. Apparemment, il se réjouit de cette nouvelle expérience de vie. Il rencontre sur son chemin une fille, Lili, dont il tombe amoureux. Il prétend avoir un rendez-vous avec elle. C'est pourquoi il est préoccupé par la question du temps, afin d'être à l'heure. Sur la scène, on voit « *une horloge municipale faiblement éclairée et dont le cadran ne porte pas d'aiguilles* ». Tout au long de cette pièce, on relève de nombreuses conversations concernant le temps.

L'Employé : ...(*Au Commissionnaire.*) Pardon, Monsieur, quelle heure peut-il être ?

Le Commissionnaire : Vous avez une horloge juste en face.

L'Employé : *regardant l'horloge sans aiguilles* : La nuit est peu obscure. Je ne vois rien. (*A l'homme du couple.*) Auriez-vous l'heure, Monsieur ?

Le Commissionnaire : *comme si c'était à lui que L'Employé s'adressait* : Si on te le demande, tu diras qu'on ne te l'a pas dit<sup>57</sup>.

Une horloge anormale, la question extrêmement quotidienne de L'Employé et les réponses inhabituelles du Commissionnaire assurent un effet comique. L'auteur banalise le sujet universel du temps et a pour but de retrouver son sens primitif, étrange, de nos jours. Adamov ajoute, « tout peut devenir aussi méconnaissable que la face d'un lieu transfiguré par la nuit. Pour l'homme que vient hanter l'ombre de l'inconnu, chaque objet est un creux révélant le mystère de l'intérieur obscur de lui-même »<sup>58</sup>. Ainsi, l'un des procédés, fréquent dans le théâtre de l'absurde, destiné à retrouver le sens voilé et dégradé consiste dans la démétaphorisation de l'objet. Par exemple, l'horloge en question est justement « démétaphorisée » pour mettre en relief, d'un côté, l'indifférence de l'homme au temps, à l'instar du Commissionnaire,

---

<sup>57</sup> Arthur Adamov, *Théâtre I, La Parodie* (Paris: Gallimard, 1981), 12.

<sup>58</sup> Arthur Adamov, *je... ils...*, 42.

de l'autre, pour subvertir l'emploi abusif de cette métaphore universelle dans les œuvres littéraire ou artistiques.

Mais cette horloge sans aiguilles, que signifie-t-elle ? D'abord, pour exprimer la question du temps, Adamov n'a plus besoin d'avoir recours aux objets ou signes comme métaphore du temps. Le temps est représenté par l'horloge, c'est-à-dire, un langage nu. A partir de ce langage nu, Adamov la transforme pour qu'il devienne un réservoir de sens à interpréter. Car une horloge sans aiguilles peut signifier la perte de repères temporels. Un temps sans continuité, sans rythme. C'est un temps fuyant et stagnant à la fois. Le temps devient vide et ne passe pas. Face à cette horloge sans aiguilles, le rapport entre l'homme et le temps est devenu problématique. En effet, il ne signifie pas une sorte d'ouverture et de liberté, mais entraîne un enfermement à la fois temporel et éternel. Le temps acquiert ainsi une sorte d'épaisseur et devient angoissant. L'Employé est usé psychologiquement par le temps, c'est pourquoi il a vieilli tout à coup et ses cheveux sont devenus blancs. Du reste, dans cette pièce, on constate qu'un autre décor, l'arbre, subit le même procédé.

L'Employé : Quelle bonne idée j'ai eue de passer mon congé ici ! Je ne rêve pas. Cette rue ne ressemble à aucune autre, elle ne me rappelle rien. Il y a là un cinéma et des arbres devant. Les arbres sont une promesse de résurrection. (*Il rit*) Ici, au moins, pas de maison pour vous boucher la vue. Si le temps était plus clair, s'il ne faisait pas aussi noir, on verrait certainement la campagne, on verrait très loin, aussi loin qu'on peut voir<sup>59</sup>.

En effet, l'Employé utilise l'arbre comme symbole et comme métaphore. L'arbre symbolise la vie. Mais, au fond, c'est plutôt la vie qui devrait être comme un arbre qui se renouvelle sans cesse. L'emploi d'un vocabulaire religieux (« promesse », « résurrection ») par L'Employé peut transformer

---

<sup>59</sup> Arthur Adamov, *Théâtre I, La Parodie*, 12.



cette métaphore universelle (arbre) en une icône, par quoi elle devient un symbole religieux. L'arbre est comme métaphore, parce qu'il y a un transfert explicite de sens entre l'arbre et la résurrection ou la promesse. L'arbre a ainsi acquis le pouvoir de donner l'espoir à l'Employé. Mais aux yeux du spectateur, la façon dont l'Employé utilise cette métaphore la banalise en même temps. A l'instar de l'autre procédé, la « dé-métaphorisation », l'arbre est « dés-icônisé » dans ce contexte. Il a perdu son caractère mystique et sacré. D'ailleurs, le rire de L'Employé recèle discrètement cette dévalorisation de sa fonction iconique. Le rire crève cette métaphore usée et la fait passer du poétique au comique à la suite du processus du « dés-icônisation ». Dans cette pièce, Adamov utilise ces deux objets réels et concrets- l'horloge et l'arbre- pour exprimer le sens abstrait (métaphysique et psychologique) de la parodie<sup>60</sup>.

## **2. L'objet ou la machine de la production de sens**

C'est dans *Ping-Pong* d'Adamov que l'objet décor, un billard électrique, devient véritablement le centre de la pièce. L'histoire du *Ping-Pong* raconte la fascination de deux jeunes étudiants, Arthur et Victor, pour un billard électrique. Mais c'est surtout Arthur qui est passionné par cet appareil et lui consacre tout son temps jusqu'à abandonner ses études. Engagé dans ce business, il fait tout pour améliorer cet appareil pour qu'il devienne plus attractif. Pourtant ses idées, contestées par le patron, le Vieux, tombent à l'eau. A la fin de la pièce, devenu très vieux, il joue au ping-pong avec Victor qui meurt soudainement d'une crise cardiaque. La particularité de cet objet consiste dans sa productivité langagière. Ce n'est pas par ce qu'il représente un signe à multiples sens à déchiffrer ou qu'il symbolise quelque chose

---

<sup>60</sup> Cf. « La vie est une parodie, parodie de l'optimisme, du désespoir, de l'objectivité et surtout de l'amour. Adamov nous le dit avec la violence mais aussi avec humour, pudeur et tendresse obstinée. », Gérard Vernay, metteur en scène de *La Parodie* en 1983, in *Acteur* n°13 (juin 1983). Ce texte est repris par Marie Claude Hubert dans la nouvelle édition de la pièce (Paris: Gallimard, 2002), 132.

d'abstrait à interpréter, mais bien parce qu'il est capable d'engendrer des idées, des discours autour de lui, à infini. Roland Barthes commente ainsi : « C'est un objet générateur de langage ; comme un élément de catalyse, il envoie sans cesse aux acteurs une amorce de parole, les fait exister dans la prolifération du langage »<sup>61</sup>. A plusieurs reprises, cet appareil exerce la fonction métaphorique, dans le transfert du non humain à l'humain, de l'inanimé à l'animé. Par exemple, liée étroitement avec le capitalisme, cette machine est comparée à un « énergomène ». (Sutter : ... je dois ouvrir le ventre à cet énergomène).

Sutter, à Arthur et Victor, voulant attirer sur lui l'attention d'Annette. :  
Du calme ! Ne jouez pas ainsi avec vos nerfs, maîtrisez-vous ! (A Annette qui s'est mise à rire) Ne riez pas, Mademoiselle. Il n'est de meilleur dompteur que le dompteur de soi-même.

Annette : Ah, vous voyez l'appareil comme un fauve !

Sutter : le plaisir passif, ce n'est pas un plaisir. (Montrant l'appareil)...Avec lui, on agit, on lutte, on participe. Je suis sûr que vous l'aimez autant que je l'aime, le monstre<sup>62</sup> !

Pour attirer les joueurs, Arthur, le protagoniste de la pièce, va jusqu'à poétiser cette machine. Le rapprochement de la poétique du capitalisme, qu'il s'agisse d'un capitalisme poétisé ou d'une poéticité capitalisée, est un phénomène comique. Cette machine à sous est aussi un générateur de comique parce qu'elle inspire des images insensées et puériles. Ce comique fonctionne comme une dé-poétisation voulue par l'auteur.

Arthur : (*il se lève brusquement, comme mû par un ressort et, parodiant Sutter.*) : Vivez dans le présent, nom de Dieu ! Et quel présent ! Les flippers du haut ! (*Pause, puis éclatant de rire.*) Oh, Victor !

Victor, *se levant* : Tu n'es pas fou ?

---

<sup>61</sup> Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Seuil, 1957), 84.

<sup>62</sup> Arthur Adamov, *Théâtre II, Le Ping-Pong*, (Paris: Gallimard, 1983), 104.

Arthur, *riant de plus en plus fort*. Non, non au contraire ! Victor, j'ai une idée. (*Il rit tellement qu'il peut à peine parler.*) Puisqu'il les aime tant, ses flippers du haut, tu sais ce qu'on va faire ? On va les lui supprimer, pour de bon !

Pourtant les idées ne sont jamais suffisantes.

Le Vieux (le patron de la machine à sous) : ...Essayez de réfléchir ! Les temps marchent, les idées se compliquent, les désirs se multiplient ! Et vous voudriez que les joueurs se contentent de l'avance régulière d'une fusée vers un but invariable. Non,...ils veulent du neuf, du bizarre, du multiple...tous les jours, les champs de courses sont envahis par une foule plus nombreuse, et quand je dis les champs de courses, je pense aux affaires, aux femmes, à la guerre, à tout ce qu'on aime, enfin, à tout ce pourquoi on est prêt à mourir. (*D'une voix tonitruante*) Comprenez-vous<sup>63</sup> ?

Evidemment, Arthur ne le comprend pas entièrement. Il est infatigable pour proposer des idées, les unes plus sophistiquées et « poétisées » que les autres. Pourtant ces idées n'entraînent que le rire de plus en plus intense du Vieux. Pour ce dernier, le jeu est transformé en champs de bataille, les affaires et la poursuite de l'amour. Il exploite les bas instincts de l'homme pour réussir, tandis qu'Arthur reste un homme naïf qui cherche la vraie imagination et la poésie à travers cette machine. Les deux discours sont diamétralement opposés.

Arthur : Eh, bien l'essentiel, pour moi, est finalement dans les trous...Il y a dans les trous toutes les possibilités imaginables. Il faut considérer les trous, d'un bout à l'autre de la partie, comme une chance de gagner et un danger de perdre. Il faut, à la fois, en avoir très peur et tout espérer d'eux. On les vise, on les rate, c'est peut-être une chance. On les vise, on les atteint, c'est peut-être encore une chance.

---

<sup>63</sup> Arthur Adamov, *Théâtre II, Le Ping-Pong*, 141.

On ne peut pas savoir. (Pause.) Mais la plus grande chance, la seule indiscutable, c'est ce que j'appelle en anglais, puisqu'il faut parler anglais, le « return-ball ». Pourquoi ce nom ? Parce que la bille tombée dans ce trou-là revient au joueur par la voie souterraine ; c'est désormais une bille gagnée, une bille heureuse<sup>64</sup>.

Si le discours du Vieux ne manque pas d'imagination, il est guidé seulement par le profit commercial. Mais Arthur, qui est plein de fantaisie poétique, n'est que comique, voire ridicule, aux yeux du Vieux. On observe une identification de lui-même avec cette machine. Il est aussi heureux que ce « return-ball ». Ce qui est comique dans le discours d'Arthur provient aussi de la fonction de la réification de la parole. A la différence de son emploi ailleurs, où l'effet poétique peut être suscité par le transfert entre le mot et la chose, dans le cas de cet appareil (qui n'apparaît que dans le premier tableau), la récurrence de son image dans les paroles des personnages est, au contraire, comique. Car elles réifient l'homme au point qu'on peut parler d'une matérialisation de l'homme par le langage<sup>65</sup>.

## Conclusion

« Dans la vie, le Théâtre Jarry s'efforcera de traduire ce que la vie oublie, dissimule, ou est incapable d'exprimer. Tout ce qui provient d'une erreur féconde de l'esprit, d'une illusion des sens, les rencontres des sentiments et des choses qui frappent avant tout par une sorte de densité matérielle, seront présentés sous leur angle inouï, dans leur brutalité pure, dans leurs reliefs, dans leurs relents, et tels qu'ils apparaissent à l'esprit, tels que l'esprit en conserve la mémoire. »<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Arthur Adamov, *Théâtre II, Le Ping-Pong*, 168.

<sup>65</sup> « Dans *Le Ping-Pong*, j'ai voulu montrer l'aliénation, la réification de l'homme captive d'une société où l'appareil à sous brille, règne, et trône », « Théâtre d'aujourd'hui », avec Guy Demur, O.R.T.F., 31 mai 1971.

<sup>66</sup> Artaud, *Œuvres*, 283.

D'après ces analyses, nous pouvons constater que si le pivot de la conception théâtrale d'Artaud est la cruauté comme fond, et la réforme du langage théâtral comme forme, les pièces d'Adamov se sont clairement nourries de cette pensée théâtrale. C'est-à-dire, Adamov a repensé et exploité d'une manière inédite les objets et ainsi inventé un langage chiffré sur la scène. Mais, à travers cette étude, ce que nous avons encore voulu démontrer, c'est le dépassement d'Adamov par rapport à la conception d'Artaud<sup>67</sup>. Ce dépassement se manifeste sur deux niveaux. D'abord, sur le plan de la cruauté, si la nature de ce terme pour Artaud est essentiellement métaphysique et ontologique, pour Adamov, la vraie nature de la cruauté est la séparation. C'est ce qu'il appelle l'humiliation sans amour. Si cette forme de cruauté est possible, c'est à cause de l'inconscient. Ce qui distingue la cruauté d'Artaud de celle d'Adamov consiste aussi dans la question du temps. Artaud préfère utiliser l'histoire ancienne, comme dans *Les Cenci*, pour illustrer l'universalité de la cruauté. Pourtant dans sa conception du théâtre de la cruauté, il souligne l'importance de l'actualité au théâtre<sup>68</sup>. Si Artaud n'a pas réalisé ce point, Adamov, lui, intègre la cruauté à l'actualité, dans la plupart de ses pièces. *La Grande et la petite manœuvre* est un bel exemple, qui traite la condition humaine de son époque, en faisant allusion au nazisme.

Dans sa théorie, Artaud propose l'invention du langage chiffré. Ce qu'Adamov fait avec les objets sur la scène est une belle réalisation de cette

---

<sup>67</sup> La différence profonde entre Artaud et Adamov peut être éclairée par ce témoignage : « La langue d'Artaud est poétique, la langue d'Adamov analytique. » Dans une lettre, Adamov écrit : « Antonin Artaud parle de moi comme si j'étais son double : AA. Mais c'est là justement qu'il se trompe. Je suis un névrosé, et pas un psychotique. Or lui en était un. Il y a encore des frontières dans le monde de l'au-delà de nos frontières » (Août 1969), in « La soirée Adamov du 4 avril 2014 », <http://theatredublog.unblog.fr/2011/04/29/archive-de-la-soiree-adamov-du-4-avril-2011/>

<sup>68</sup> « Mais, dira-t-on, un théâtre si loin de la vie, des faits, des préoccupations actuelles... De l'actualité et des événements, oui ! Des préoccupations, dans ce qu'elles ont de profond et qui est l'apanage de quelques-uns, non. ! », Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 151.

nouvelle conscience de la théâtralité. Chez Adamov il ne s'agit pas de la déformation de l'objet comme dans *Victor ou les enfants au pouvoir*, ni de la prolifération des objets comme chez Ionesco : il a simplement su sortir d'un objet ses possibilités signifiantes et productrices de sens. Ce sont des objets quotidiens transparents mais qui sont chargés d'une épaisseur qui engendre de multiples interprétations.

Inspiré du théâtre de la cruauté d'Artaud, Adamov semble donner à la notion de la cruauté un nouveau sens. On peut l'appeler Théâtre de la Séparation. Car ce qui est cruel pour Adamov est la séparation entre les êtres humains, l'impossibilité de communication. La séparation est omniprésente dans la condition humaine : elle divise l'homme d'avec lui-même et elle l'aliène au niveau du langage. Tout cela montre bien à quel point Adamov est héritier du théâtre de la cruauté. Son théâtre s'efforce de « traduire ce que la vie oublie, dissimule, ou est incapable d'exprimer », mais aussi de montrer comment, inspiré par Artaud, il a su frayer son propre chemin, dans le domaine du théâtre. Le théâtre d'Adamov représente ainsi une vraie continuation des conceptions d'Artaud mais aussi leur dépassement et un apport personnel incontestable.

## Bibliographie

- Adamov, Arthur. *Théâtre I*. Paris: Gallimard, 1981.  
———. *Théâtre II*. Paris: Gallimard, 1983.  
———. *je...ils....*. Paris: Gallimard, 1994.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.  
———. *Œuvres*. Paris: Gallimard, Quarto, 2004.
- Barrault, Jean-Louis. *Souvenir pour demain*. Paris: Seuil, 1972.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- Bataille, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.
- Béhar, Henri. *Le théâtre dada et surréaliste*. Paris: Gallimard, 1979.
- Brook, Peter. *L'espace vide : Écrits sur le théâtre*. Paris: coll. Points/Essais, Paris: Seuil, 1977.
- Cahiers Renaud Barrault. *Antonin Artaud*. Paris: Gallimard, 1969.
- Diaz, Michel. *Bibliographie d'Arthur Adamov (1926-1993) : œuvre d'Adamov textes sur Adamov. Œuvres jouées, suivie de « Hier déjà et encore demain », édition de textes d'Adamov non encore recueillis en volume, présentés et annotés*. Université de Tours, 1994.
- Dort, Bernard. « Artaud ou l'horizon de la représentation ». In *Théâtre en jeu: 1970-1978*, 251-264. Paris: Seuil, 1979.
- Esslin, Martin. *Théâtre de l'absurde*. Paris: Buchet Chastel, 1971.
- Gaudy, René. *Arthur Adamov*. Paris: Stock, 1971.
- Gouhier, Henri. *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*. Paris: Vrin, 1974.
- Grotowski, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, coll. Théâtre vivant, L'Age d'homme, 1971.

- Jomaron de, Jacqueline (sous la direction). *Le théâtre en France*. Gaudy, René. *Arthur Adamov*. Paris: Armand Colin, 1992.
- Pronko, Léonard C.. *Théâtre d'avant-garde, Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*. Paris: Denoël, 1963.
- Pruner, Michel. *Les théâtres de l'absurde*. Paris: Armand Colin, 2005.
- Roubine, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Dunod, 1998.
- Serreau, Geneviève. *Histoire du « nouveau théâtre »*. Paris: Gallimard, 1966.
- Virmaux, Alain. *Antonin Artaud et le théâtre*. Paris: Seghers, 1970.



## 亞陶與阿達莫夫： 從殘酷劇場到分離劇場

朱 鴻 洲\*

### 摘 要

亞陶雖然被公認為二十世紀戲劇理論的先驅之一，但是他的祖國：法國，對他的戲劇理論的追隨與實踐卻遠不及在國外的迴響。這個矛盾現象似乎尚未被提及與研究，這個研究的主要目的便在於探討亞陶對法國戲劇的實際影響。事實上，荒謬劇的代表作家中，阿達莫夫曾公開宣稱受到亞陶的戲劇理念的影響，但是這個研究的旨趣與挑戰並不只是在證明亞陶對阿達莫夫確實的影響，而是要呈現阿達莫夫如何將亞陶的殘酷理念與新的戲劇形式概念融入他的戲劇創作。關於後者，論文主要針對舞台上的道具物件的使用進行研究。如果說阿達莫夫受到亞陶殘酷劇場理念根深蒂固地的影響，本研究更要說明他的作品如何超越這個影響，進而建立屬於自己特色的戲劇，我將之稱為：分離劇場。

**關鍵詞：**亞陶、阿達莫夫、荒謬劇場、殘酷、舞台道具

---

\* 中國醫藥大學通識教育中心副教授

投稿日期：2015.09.21；接受刊登日期：2017.01.09；最後修訂日期：2017.03.31

