

Pas de préface. Ce livre entier étant déjà une suite, malheureuse peut-être, de préfaces. Une remarque toutefois : j'ai décidé de suivre en gros à travers tous mes textes — publiés, inédits — l'ordre chronologique, car l'ordre chronologique est toujours, j'en suis sûr, l'ordre logique. Si je n'en étais pas sûr, ces pages n'auraient pas de raison d'être.

PREMIÈRE PARTIE

Avertissement
à « *La Parodie* » et à « *L'Invasion* »

précédées
d'une lettre d'André Gide et de textes
de Jacques Lemarchand, Jean Vilar, René Char,
Roger Blin, Henri Thomas et Jacques Prévert.

André Gide :

Il y a tant à dire sur *L'Invasion* ! Et d'abord sur le sujet même, si subtil, qui semble se cacher dans les replis du dialogue et reste comme en retrait de l'action... Le difficile est d'emporter l'adhésion du spectateur. Je ne doute point que Jean Vilar y parvienne. Il a tout ce qu'il faut pour cela ; à commencer par l'intelligence...

Jacques Lemarchand :

L'Invasion est l'une des pièces qui m'a le plus véhémentement violé dans mon fauteuil, troublé dans ma paix ruminante de lecteur. Je veux dire que, lisant, je me sentais contraint à devenir metteur en scène. Puis acteur...

Jean Vilar :

Il est, certes, un autre théâtre : celui qui emprunte aux alcools de la foi et du verbe son efficacité. Posons donc la question : Adamov ou Claudel ?

Je réponds : Adamov.

Roger Blin :

La Parodie, d'abord je ne l'ai pas aimée. Puis je l'ai aimée... Il y a la bouffonnerie lucide ; le désespoir et ses très savantes rémissions (pour que la séparation soit plus irrémissible), aussi dirai-je la tendresse obstinée. Et perpétuellement ouvert, le procès du monde absurde...

Édit. Charlot, 1950.

La Parodie et *L'Invasion* ont été écrites pour la scène. On me dira que c'est le cas pour toutes les pièces de théâtre. Mais je crois que celles-ci, si elles ne connaissent d'autre sort que la publication, perdraient plus que d'autres leur raison d'être et leur efficacité.

Je les publie pourtant, et je peux dire faute de mieux, parce que je suis las de me battre. Il est plus facile de supporter les attaques violentes, l'incompréhension de la critique et du public, que les encouragements et les louanges qui n'engagent à rien, qui n'engagent surtout personne à faire le seul geste efficace en l'occurrence : risquer un peu d'argent.

Je publie donc ces pièces et, en attendant qu'elles connaissent leur destin naturel, je suis obligé de revenir sur ce point :

Le théâtre tel que je le conçois est lié entièrement et absolument à la représentation. Je demande qu'on s'efforce de purger ce mot de représentation de tout ce qui s'attache à lui de mondanités, de cabotinage, et surtout d'intellectualité abstraite, pour lui restituer son sens le plus simple.

Je crois que la représentation n'est rien d'autre que la projection dans le monde sensible des états et des images qui en constituent les ressorts cachés. Une pièce de théâtre

doit donc être le lieu où le monde visible et le monde invisible se touchent et se heurtent, autrement dit la mise en évidence, la manifestation du contenu caché, latent, qui recèle les germes du drame.

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

Ainsi par exemple, si le drame d'un homme consiste dans une mutilation quelconque de sa personne, je ne vois pas de meilleur moyen pour rendre dramatiquement la vérité d'une telle mutilation que de la représenter corporellement sur scène.

Je sais bien que cette conception du théâtre sera jugée puérile au regard de ce qu'on attend aujourd'hui d'une pièce : la démonstration plus ou moins probante ou subtile d'une idée ou d'une thèse philosophique. Mais pour moi c'est précisément dans cette puérité que résident toutes les ressources d'un théâtre vivant.

Un théâtre vivant, c'est-à-dire un théâtre où les gestes, les attitudes, la vie propre du corps ont le droit de se libérer de la convention du langage, de passer outre aux conventions psychologiques, en un mot d'aller jusqu'au bout de leur signification profonde.

Dans cette poussée du geste pour son propre compte, dans son irresponsabilité, je vois apparaître une dimension dont le langage seul ne peut rendre compte, mais en revanche, quand le langage est pris dans le rythme du corps devenu autonome, alors les discours les plus ordinaires, les plus quotidiens retrouvent un pouvoir que l'on est libre d'appeler encore poésie, et que je me contenterai de dire efficace.

Il va sans dire que par langage courant je n'entends pas un langage réaliste ni un argot d'une fallacieuse brutalité. J'entends une manière de prendre les mots les plus simples, les plus délavés par l'usage, en apparence les plus

précis, pour leur restituer leur part d'imprécision innée.

Je demande au lecteur un effort que je sais difficile : imaginer la représentation au cours de la lecture. Je voudrais, pour citer un exemple, qu'au second tableau de *La Parodie*, on voie sans cesse à la fois la silhouette agitée de l'employé et le corps de N. étendu. D'une manière générale, il faudrait suivre continuellement le rythme propre à chaque personnage, sans se laisser trop retenir par le décalage parfois trop marqué des paroles et des gestes.

Malgré les apparences, *L'Invasion* se laisse lire encore plus difficilement.

Pour en suivre le déroulement il est nécessaire de ne pas oublier la présence simultanée de tous les personnages, leur promiscuité physique sur une scène de plus en plus encombrée.

Il me reste à m'excuser de la longueur parfois gênante des indications scéniques. Elles ne sont, bien entendu, à mes yeux nullement un élément littéraire, mais l'instrument de travail indispensable du metteur en scène.

Je tiens à remercier André Gide, René Char, Jacques Prévert, Henri Thomas, Jacques Lemarchand, Jean Vilar et Roger Blin, et, d'une manière générale, toutes les personnes qui, ayant lu ces deux pièces, ont tenté et tentent encore de soulever les obstacles qui s'opposent à leur réalisation.

Introduction au « Théâtre II »

Ce n'est pas sans hésiter que j'ai décidé de réunir dans ce second volume *Le Sens de la Marche*, *Les Retrouvailles* et *Le Ping-Pong*; et, la décision prise, je ne me résous toujours pas à voir ces trois pièces, datant d'époques différentes, et que je juge très inégales, publiées côte à côte sans aucun commentaire. *Le Sens de la Marche*, écrit aussitôt après *La Grande et la Petite Manœuvre*, devait normalement trouver sa place dans le premier volume; quant aux *Retrouvailles*, bien qu'elles aient immédiatement précédé *Le Ping-Pong*, elles n'ont avec lui à peu près aucun rapport. Pour parler plus précisément, *Les Retrouvailles* et *Le Sens de la Marche*, non seulement relèvent d'une conception du théâtre dont je crois m'être définitivement détourné, mais, à l'intérieur même de cette conception, et celle-ci fût-elle admissible, m'apparaissent comme des redites.

Je n'ai aucune envie de me livrer à l'opération bien connue qui consiste pour un auteur à dénigrer ses travaux d'autrefois afin de mieux glorifier ceux d'aujourd'hui. Si je tiens à donner au *Ping-Pong* une place à part — et la première — ce n'est pas du tout parce qu'il est, pour reprendre une détestable expression, le « dernier-né », mais parce que je le considère sinon comme une grande pièce, du moins comme une vraie pièce, et qui ouvre les perspectives les plus larges. Du reste, *Le Professeur Taranne* me paraît aujourd'hui infiniment plus réussi, plus riche, que *Le Sens de la Marche*, *Les Retrouvailles*, et même *Tous contre Tous*, que pourtant il a précédés.

Je ne porte sur mes propres pièces un jugement aussi catégorique que parce qu'en écrivant *Le Ping-Pong* j'ai été amené à les réexaminer toutes.

Il y a dix ans que j'ai commencé à écrire pour le théâtre. Les véritables raisons de mon choix, je les connais mal, et je n'éprouve, en tout cas, aucun besoin de les faire connaître. Tout ce que je veux dire, c'est qu'à cette époque je lisais beaucoup Strindberg — notamment *Le Songe*, dont la grande ambition m'avait aussitôt séduit — et que, peut-être en partie grâce à Strindberg, je découvrais, dans les scènes les plus quotidiennes, en particulier celles de la rue, des scènes de théâtre. Ce qui me frappait alors surtout, c'était le défilé des passants, la solitude dans le côtoïement, l'effarante diversité des propos, dont je me plaisais à n'entendre que des bribes, celles-ci me semblant devoir constituer, liées à d'autres bribes, un ensemble dont le caractère fragmentaire garantissait la vérité symbolique.

Tout cela serait peut-être resté prétexte à réflexions vagues si, un jour, je n'avais été témoin d'un incident en apparence très insignifiant, mais dont je me dis aussitôt : « C'est cela le théâtre, c'est cela que je veux faire. » Un aveugle demandait l'aumône; deux jeunes filles passèrent près de lui sans le voir, le bousculèrent par mégarde; elles chantaient : « J'ai fermé les yeux, c'était merveilleux... » L'idée me vint alors de montrer sur la scène, le plus grossièrement et le plus visiblement possible, la solitude humaine, l'absence de communication. Autrement dit, d'un phénomène vrai entre d'autres, je tirais une « métaphysique ». Après trois ans de travail et de multiples versions — dont la première mettait en scène l'aveugle lui-même! — ce fut *La Parodie*.

Relisant aujourd'hui *La Parodie*, et sans même parler de ses défauts de construction, inhérents à toute première pièce, je trouve que je me suis fait la tâche facile. Je regardais le monde à vol d'oiseau, ce qui me permettait de créer des personnages presque interchangeables, toujours pareils

à eux-mêmes, en un mot des marionnettes. Je croyais partir de détails très réels, de conversations familières; je parlais d'une idée générale, et qui, de plus, m'arrangeait : à savoir que toutes les destinées s'équivalent, que le refus de la vie (N.) et son acceptation béate (l'Employé) aboutissent toutes deux, et par les mêmes chemins, à l'échec inévitable, à la destruction totale. Un tel parallélisme, je le sais aujourd'hui, n'est pas vrai et, partant, pas théâtral. L'image frappante n'est pas forcément théâtrale.

Ceci dit, *La Parodie* n'a pas été seulement pour moi une tentative de justification (« j'ai beau être comme N., je ne serai pas plus puni que l'Employé »), mais aussi un acte de rébellion. Nourri du *Théâtre et son Double*, écœuré surtout par les pièces dites psychologiques qui encombraient et encombrèrent encore toutes les scènes, je voulais élever ma protestation. Dans un tout autre domaine, je voulais aussi me venger; Lili me permit cette vengeance. Et en fait, c'est à cause de cette révolte et de cette rancœur naïves qu'il reste quand même dans *La Parodie* quelques phrases émouvantes.

Croyant avoir, avec *La Parodie*, réglé d'un seul coup le destin total de l'humanité, et voulant toujours écrire pour le théâtre, je dus me résoudre à prendre dans *L'Invasion* un sujet particulier. Le cadre ne serait plus le monde, mais une chambre, les personnages ne seraient plus des types, mais des gens. Seulement des gens, placés dans une même chambre, ne peuvent plus soliloquer; je fus donc bien obligé de faire converser Pierre, Agnès, la Mère, le Premier Venu, etc. Mais je n'abandonnais pas pour autant l'idée maîtresse de *La Parodie* : personne n'entend personne. Je trouvais vexant que moi, qui avais si bien démontré l'impossibilité de toute conversation, je fusse obligé d'écrire, tout comme un autre, de simples dialogues. J'eus alors recours à un stratagème : oui, ils parleront, chacun entendra ce que dira l'autre, mais l'autre ne dira pas ce qu'il aura à dire. Afin de réussir la gageure, je cherchai déses-

péremment des phrases-clefs qui, apparemment, se rapporteraient à la vie quotidienne, mais, au fond, signifieraient « toute autre chose ». Il me semblait évident qu'Agnès, réclamant une machine à écrire, réclamait « toute autre chose » qu'une machine à écrire. Je croyais à l'époque avoir non seulement exprimé par là une vérité humaine indiscutable, mais inventé une nouvelle forme de théâtre; or il se trouve que l'œuvre de Tchekhov, pour ne citer que celle-là, abonde en dialogues de ce genre, et que ces dialogues constituent même, pour une grande part, son originalité. Cette découverte aujourd'hui me navre, mais elle n'est pas la seule à me navrer; je m'aperçois que je ne suis sorti des destins parallèles de *La Parodie* que pour retrouver le destin exceptionnel du « héros ». Je m'explique : si Agnès, la Mère, Tradel, etc., ne partagent pas le destin de Pierre — le dépositaire du Message! — c'est que Pierre a un destin exceptionnel, celui du héros. *L'Invasion*, malgré le dépouillement, l'absence complète d'emphase, reste une pièce romantique, moins éloignée de *Chatterton* qu'on ne pourrait le croire.

Il reste que *L'Invasion* n'est pas absolument dépourvue d'efficacité, et que l'on ressent en la voyant — hélas, surtout en la lisant — une réelle impression d'étouffement. Les versions successives que j'en fis, les coupures que j'y effectuai ne sont peut-être pas étrangères à cette raréfaction de l'air qui séduisit certains, et qui, si elle ne me séduit plus, m'étonne encore.

Écrire *L'Invasion* avait été pour moi un pensum; et puis cette pièce, dans laquelle la plupart des critiques virent une « histoire de fous », me semblait, à moi, un drame bourgeois. Je m'étais fait violence en ne m'exprimant pas violemment, je voulais prendre ma revanche. Un rêve que je fis vers la même époque m'en donna l'occasion; je sautai dessus. Le rêve, ou du moins ce qui m'en resta, se réduisait à peu près à ceci : j'étais assis sur un parapet devant la mer, en compagnie de ma sœur, ou plutôt d'une sœur;

je savais que, d'un instant à l'autre, j'allais devoir la quitter pour obéir à un appel; quelque part, des Moniteurs m'attendaient pour m'imposer de terribles séances tenant à la fois de l'entraînement militaire et de la gymnastique, séances au terme desquelles je serais mutilé, puis détruit, je le savais. Ce rêve m'avait fait très peur; je voulus, dans une pièce, *La Grande et la Petite Manœuvre*, communiquer aux autres ma peur : désir parfaitement légitime. Mais, ce qui était moins légitime, je voulus aussi me rassurer et même me justifier, selon le procédé dont j'avais usé dans *La Parodie* : je suis — le Mutilé est — détruit; mais celui qui n'entend pas la voix des Moniteurs, celui qui, au lieu de s'abandonner à l'autorité d'En Haut, lutte contre les autorités d'En Bas, celui-là (le Militant) est détruit aussi. Le processus de justification est aisément discernable : j'ai raison de ne pas faire la révolution parce que tout me porte à croire qu'elle échouera; le Mutilé que je suis sait bien, grâce à ses accointances avec les Puissances, que l'échec de toute action humaine est inscrit « quelque part ». Autrement dit, j'essayais de lier dans *La Grande et la Petite Manœuvre* un sentiment que j'avais éprouvé très intensément et un raisonnement. C'est cette jonction intempesitive qui rend la pièce boiteuse. En effet, pour que les deux drames pussent se côtoyer et se rejoindre tant bien que mal, je me vis obligé de donner à des faits essentiellement relatifs un caractère absolu : au lieu de montrer l'échec d'une révolution, je prétendis montrer l'échec de la Révolution.

La Grande et la Petite Manœuvre est donc fautive dans son principe même, mais, peut-être parce que la peur que je ressentais encore en l'écrivant était très forte, et aussi parce que je trouvais une forme qui force l'adhésion — grossissement des faits, rythme, enchaînement quasi cinématographique des tableaux — je ne peux, malgré tout, me détacher entièrement d'elle. Et puis ceux des personnages qui restent des « types » : Erna, le Mutilé, les Manchots, ont

exactement le langage qui convient à leur degré de réalité.

Après *La Grande et la Petite Manœuvre*, au lieu de me demander si le théâtre ne devait pas être autre chose que la démonstration monotone du « quoi qu'on fasse on est écrasé », je ne me demandai rien du tout et décalquai simplement une nouvelle pièce, *Le Sens de la Marche*, sur *La Grande et la Petite Manœuvre*. Seulement, n'ayant comme point de départ que quelques images très peu frappantes, resta seule l'idée préconçue : dans cette vie dont les données mêmes sont affreuses, où les situations se répètent fatalement, tout ce que nous pouvons faire, c'est d'abattre — et encore, trop tard, — ce que nous prenons abusivement pour l'obstacle réel, le dernier venu de la série maléfique (le meurtre par Henri du masseur Berne, le faux père). Mais la répétition n'est théâtrale que si les phénomènes qui se répètent tirent leur importance de cette répétition même. Or, dans *Le Sens de la Marche*, j'ai voulu fonder le drame sur les réapparitions d'une figure posée d'emblée comme terrifiante, celle du Père. Rien n'eût pourtant été perdu si cette volonté avait correspondu à une obsession réelle, profonde, pour moi, si, à travers la figure du Père et ses diverses métamorphoses, j'avais pu reconnaître un père, mon père, et m'effrayer en le reconnaissant. Mais le Commandant et le Prédicateur sont encore des constructions de l'esprit; et c'est pourquoi Henri ne pouvait être réellement terrorisé ni par conséquent réellement exister; pas plus, du reste, que Lucile, l'Adjoint, etc., nul d'entre eux ne ressentant l'épouvante de l'autorité paternelle. Seule Mathilde, la pauvre fille dont les bas tombent, transportée dans une pièce où l'on pourrait croire à des personnages, en serait un.

Quelques mots encore sur *Le Sens de la Marche*. Je disais que la pièce n'était qu'un résidu de *La Grande et la Petite Manœuvre*. Un exemple : certes, ce ne sont pas ici les révolutionnaires qui font échouer la révolution, mais l'autorité ancienne, celle des Pères. L'idée pouvait se défendre;

Arthur Adamov

Ici et maintenant

Ce livre rassemble la majeure partie des textes (dont certains inédits) qu'Adamov a consacrés au théâtre à l'occasion soit de ses propres pièces soit d'œuvres d'autres dramaturges parmi lesquels Bertolt Brecht, Sean O'Casey et John Arden. On n'y trouvera ni préceptes ni théories : Arthur Adamov n'a cure des ficelles et des trucs chers aux thuriféraires de la « pièce bien faite ». Pas plus un message philosophique ou littéraire : c'est de théâtre qu'il s'agit ici.

En revanche le lecteur pourra y découvrir une réflexion, qui se poursuit depuis plus de quinze années et qui a mené Adamov de la conception d'un théâtre « littéral », fondé sur la seule évidence physique des gestes et des mots, à celle d'un théâtre où se trouvent exposés et mis en question les rapports de l'homme et de sa société.

Cette longue réflexion demeure continue. Le rapprochement de ces textes écrits à des dates et pour des objets différents l'établit : qu'il s'agisse de « théâtre, argent et politique », des fait divers ou des névroses, Adamov a toujours été d'abord préoccupé de découvrir ce qui unit l'individuel et le social et non ce qui les oppose. Ainsi, pour lui, le théâtre reste le lieu par excellence où montrer à la fois le plus général et le plus particulier, ou encore ce qu'il appelle l'« aspect curable des choses », ce qui peut être modifié, et leur « aspect incurable », ce qui est profondément enraciné dans l'homme. Infiniment claire et simple au niveau des intentions — il s'agit d'évoquer de grands mécanismes sociaux —, la dramaturgie dont il se réclame est aussi compliquée, voire surchargée, dans ses démarches : il ne faut rien négliger de ce qui est le plus secret, le plus obscur dans l'homme, ses rêves et ses comportements morbides notamment.

Le refus qu'Adamov oppose maintenant à l'« avant-garde » n'est donc pas schématique. Au contraire : c'est au schématisme de cette avant-garde qu'il s'en prend, à son caractère « simpliste et primaire ». Car le théâtre dont il nous parle ici, avec lucidité et passion, n'exclut rien : y ont place l'individuel et le collectif, les actes et les rêves, le diurne et le nocturne. Animé, aujourd'hui comme hier, par la volonté de retrouver le concret, Adamov nous met maintenant en garde contre tout symbolisme, que celui-ci se réclame de l'avant-garde ou d'un soi-disant réalisme. Une importante série d'illustrations permet de montrer le rayonnement de son œuvre dans le monde.



9 782070 200221

Extrait de la publication



64-II

A 20022

ISBN 2-07-020022-1