

Le verbal et le paraverbal dans le théâtre d'Arthur Adamov

The Verbal and the Paraverbal in Arthur Adamov's Theater

Irena Kristeva [krustevagr@uni-sofia.bg]

Софийски университет "Св. Климент Охридски", Bulgarie

RÉSUMÉ

Cette étude est focalisée sur l'écriture scénique d'Arthur Adamov, telle qu'elle se présente dans un corpus constitué de quatre pièces : *La Parodie*, *L'Invasion*, *La grande et la petite manœuvre*, *Tous contre tous*. À partir de l'analyse du discours des personnages, révélateur de leurs névroses individuelles, en passant par l'incommunicabilité comme un symptôme de leur malaise existentiel, elle cherche à démontrer la parité du verbal et du paraverbal dans la dramaturgie adamovienne. L'objectif est de prouver que, dans ce projet de spectacle total, la polysémie du représenté connote un monde absurde ; que l'absurdité de la condition humaine est reprise pour mettre en évidence les tourments intérieurs d'un être désorienté, désemparé, disloqué ; que la déthéâtralisation inaugure la déterritorialisation d'un théâtre poreux et protéiforme.

MOTS-CLÉS

Arthur Adamov ; communication ; didascalies ; discours ; théâtre de l'absurde

ABSTRACT

This study focuses on Arthur Adamov's scenic writing in a corpus of four plays: *La Parodie*, *L'Invasion*, *La grande et la petite manœuvre*, *Tous contre tous*. On the basis of the characters' discourse as being revealing of their individual neuroses, through incommunicability as a symptom of their existential malaise, it seeks to demonstrate the parity of the verbal and the paraverbal in the Adamovian dramaturgy. The aim is to prove that, in this project of total performance, the polysemy of what is represented connotes an absurd world; that the absurdity of the human condition is resumed to highlight the inner torments of a disoriented, distraught and dislocated being; that the detheatralization inaugurates the deterritorialization of a porous and protean theatre.

KEYWORDS

Arthur Adamov; communication; blocking; speech; Theatre of the Absurd

REÇU 2021-05-21 ; ACCEPTÉ 2022-01-24

Dans les années 1950, trois dramaturges perturbent l'univers du spectacle en France. Mus par le désir de redonner la « littéralité » au théâtre, Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Arthur Adamov s'opposent aux conventions linguistiques du genre. Leur « premier mouvement fut de mettre entre parenthèses les significations humanistes de la dramaturgie traditionnelle et de leur supplanter toutes sortes de significations symboliques » (Dort 1968 : 1860). Leur langage dramatique se manifeste sous trois formes. La première cherche à rompre avec les stéréotypes et à déformer la réalité à travers les mots. La deuxième vise à s'autodétruire (*La Cantatrice chauve*). La troisième se propose de manifester le caché : « Avec Beckett et Adamov le langage n'a plus pour fonction de détruire en se détruisant, mais simplement de révéler en se révélant » (Corvin 1974 : 30–32). Or, si chez Beckett il décèle une absence (*En attendant Godot*), chez Adamov il décèle une présence dissimulée :

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 du théâtre et ce que j'ai tenté de réaliser dans mes pièces, c'est que la manifestation de ce contenu coïncide littéralement, concrètement, *corporellement* avec le contenu lui-même. (Adamov 1964 : 14)

Antonin Artaud affirme déjà que « la fixation du théâtre dans un langage [...] indique à bref délai sa perte » (Artaud 1966 : 13). Le discours reste, bien entendu, un instrument fondamental de l'énonciation, mais il est assujéti aux troubles de la communication : « Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation » (Artaud 1966 : 8). Artaud rêve à un théâtre bouleversant les *habitus* du public. Reprochant à la dramaturgie traditionnelle d'avoir perdu la spontanéité puisqu'elle s'avère essentiellement culturelle et ancrée dans le langage bien articulé, il y oppose « l'esprit d'anarchie qui permettrait la revalorisation du type essentiel où le rapport Signifié / Signifiant conduirait à l'unité » (Marie 1986 : 250). De surcroît, « lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastique, etc., c'est le rendre à sa destination primitive, c'est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique, c'est le réconcilier avec l'univers » (Artaud 1966 : 106). L'aspect spectaculaire se substitue alors à l'aspect littéraire et la matérialisation visuelle et sonore complète le discours. Arthur Adamov note à ce propos :

Le théâtre, tel que je le conçois, est lié entièrement et absolument à la représentation. Je demande à ce qu'on s'efforce de purger ce mot 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. (Adamov 1964 : 13)

La coexistence du discours dramatique et des didascalies implique une double énonciation, objective et subjective, de toute pièce de théâtre. L'objectivité découle du langage expressif des personnages ; la subjectivité est engendrée par l'attitude explicative de l'auteur. Tout écrivain prend la liberté d'utiliser la langue d'une manière particulière afin d'instituer un langage dans le

langage, mais « 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 » (Adamov 1946 : 15).

Cette étude s'applique à analyser le verbal et le paraverbal dans un corpus de quatre pièces rédigées au début des années 1950 : *La Parodie*, *L'Invasion*, *La grande et la petite manœuvre*, *Tous contre tous*. L'écriture scénique se trouvant au centre de notre intérêt, nous allons examiner, d'abord, le discours dramatique qui s'avère indicatif des névroses des personnages. Nous allons nous pencher, ensuite, sur les problèmes de communication qui sont représentatifs de leur malaise existentiel. Nous allons essayer d'éclairer, enfin, la fonction des éléments paraverbaux qui forment la seconde couche textuelle de ce théâtre aspirant au « spectacle total » artésien. Notre objectif sera de prouver que la dramaturgie d'Adamov dévalorise et relativise le langage verbal afin de confirmer que tout y est langage : « les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même car tout sert à exprimer, à signifier » (Ionesco 1991 : 194).

Le discours des personnages

« [E]n même temps que l'auteur dramatique écrit son texte, il l'imagine dit et joué. Et c'est pour qu'il soit dit et joué qu'il l'écrit » (Larthomas 2016 : 30). Le discours des personnages est un compromis entre le langage parlé et le langage écrit. Ces deux voix s'investissent dans un « dialogisme dont il est plus facile de postuler l'existence que de relever les traces, le plus souvent irrepérables » (Ubersfeld 1977 : 197). Dans le théâtre classique, le dialogue assure la progression de l'action. De nature sémantique, cette progression repose sur un jeu de questions-réponses. Le théâtre de l'absurde se concentre, pour sa part, sur la dépréciation du sens et la désintégration de l'intrigue. Vu que « la dérision est une attitude impliquant un jugement de valeur *péjoratif* ou *négatif* qui se manifeste par la moquerie, le mépris ou le rire grinçant » (Jacquart 1998 : 33), le « théâtre de dérision » présente des ruptures par rapports aux fonctions du langage adoptées par la pratique dramaturgique traditionnelle. Le poids accordé au verbal y diminue au fur et à mesure qu'augmente le poids du paraverbal.

Adamov cherche à exhiber à travers le langage les hantises du subconscient. Le discours de ses personnages sans passé et sans avenir révèle l'angoisse de leur vie absurde et l'effroi des puissances inconnues qui les écrasent. Le destin et les paroles de N. de *La Parodie* illustrent la volonté du dramaturge de transformer l'homme en un objet. N. n'a ni nom, ni profession, ni occupation, ni ambitions. Il voit l'unique possibilité d'échapper à la terreur existentielle dans son amour pour Lili qu'il ne projette pas pour autant dans l'avenir, mais dans le passé : « L'amour... oui... mais elle n'est pas là. Et j'ai beau savoir qu'elle a été là hier » (p. 21). S'il avoue, dans la première partie, que seule Lili est susceptible de le stimuler : « Votre seule présence a rappelé mes forces. Je pourrais me lever, marcher, je pourrais même mourir » (p. 16), il implore, dans la seconde, « piétine-moi », « frappe-moi », « tuez-moi ». Sa dégradation progressive se répercute sur sa conduite : il trébuche, s'étend par terre. Bref, tant le langage que le comportement de N., le masochiste, révèlent un homme obsédé par une irrépressible pulsion de mort, qui attend dans une résignation totale et absolue sa fin comme le salut suprême.

Le sort de l'optimiste n'est pas moins malheureux. L'agitation permanente de l'Employé est proportionnelle à son discours proliférant. À la différence de N., il a un but, une profession, des



projets d'avenir : « L'important, c'est demain. Demain, c'est un grand paysage qui vient à vous... Demain, c'est l'inconnu qui s'ouvre, le couvercle saute et le bonheur s'échappe » (p. 21). Attiré lui aussi par Lili, il enveloppe ses sentiments dans le pathétisme des lieux communs, un cas plutôt rare pour Adamov : « Nous sommes faits l'un pour l'autre comme le ciel pour la terre et la terre pour le ciel » (p. 15). Cependant, dans la deuxième partie, son langage le présente complètement transformé : l'homme « en proie à une agitation constante » (p. 10) a cédé la place à l'aveugle, au sénile, à l'épave. La mutation déclenchée par le choc de la réalité (la surveillance politique, l'emprisonnement) lui a fait perdre ce qui constituait son essence : l'énergie inépuisable, l'activité fébrile, le babil incessant. L'Employé renonce même à l'amour dont il rêvait auparavant : « Le Journaliste. – Seriez-vous amoureux de cette femme ? L'Employé. – Oh non, je ne me le permettrais pas... Dans ma situation, vous comprenez... » (p. 39).

Le destin commun de N. et de l'Employé suggère que les attitudes opposées aboutissent au même résultat : la déchéance totale. L'ավիսեմեմտալ n'épargne pas le Journaliste non plus. Il est toujours tourmenté par un malaise, malgré sa profession prestigieuse et son succès auprès des femmes. Son métier le dégoûte. Sa vie ne le satisfait pas. Son discours est celui d'un homme lassé, ennuyé, cynique : « ma tâche m'écrase » (p. 52) ; « Voulez-vous que nous passions la soirée ensemble » (p. 53).

Le fait que le Directeur des journaux *L'Avenir* et *Demain* se trouve au sommet de la hiérarchie sociale ne lui garantit pas le bonheur. Au cours du déroulement de la pièce, il se dédouble en deux autres personnages : le Chef de Réception et le Gérant. Chaque métamorphose affecte son langage : le discours frivole du Gérant se substitue au discours poli de l'homme d'affaires. Et puisque « chaque homme est prisonnier de son langage » (Barthes 1972 : 59), quand il perd la singularité du sien, le Directeur perd son individualité. Le dédoublement du langage présume une perte d'identité, et par conséquent, la réduction du personnage à sa fonction.

Somme toute, le discours des personnages de *La Parodie* explicite la conviction adamovienne que tous les chemins conduisent au malheur. Les personnages – ceux qui possèdent l'aisance économique ou l'autorité (le Journaliste et le Directeur) et ceux qui dépendent des nantis (N. et l'Employé) – éprouvent la même sensation d'être soumis à une volonté supérieure. Schématiques et déshumanisés, ils confèrent une dimension métaphysique tragique à la pièce. Or, à en juger d'après le titre, on devrait parler plutôt d'un tragique dérisoire qui traduit l'absurdité de l'existence, la souffrance et la solitude de l'homme.

Le langage des personnages des autres pièces pose des problèmes similaires : l'étouffement et la terreur règnent dans *Tous contre tous* ; l'atmosphère cauchemardesque envahit *La grande et la petite manœuvre* ; l'aliénation et le fiasco de toute tentative de création dominant dans *L'Invasion*. Si on y observe le discours de Pierre, on remarquera que sa pensée est saccadée par des arrêts, des pauses, des répétitions :

[C]e que j'ai tiré de l'ombre, ordonné, retrouvé, reste désespérément sans relief. Plat (il répète plusieurs fois « plat »...) Savez-vous ce que c'est une chose plate ? Aplatie ?... Pourquoi dit-on : « Il arrive » ? Qui est ce « il », que veut-il de moi ? Pourquoi dit-on « par » terre plutôt que « à » ou « sur ». J'ai perdu trop de temps à réfléchir sur ses choses. (Pause) Ce qu'il me faut, ce n'est pas le sens des mots, c'est leur volume et leur corps mouvant. (Pause) Je ne chercherai plus. (Pause) J'attendrai dans le silence, immobile. (Acte III)

Il s'agit du langage d'un homme déprimé, anéanti par sa médiocrité, harcelé par l'angoisse, rongé par le temps qui court sans apporter aucune amélioration à sa situation. Pierre a mis deux ans à déchiffrer le message de Jean, une tâche compliquée qui condense les contraintes, les scrupules et les inquiétudes de l'écriture littéraire. L'impossibilité de lire les manuscrits de l'ami défunt préfigure l'impossibilité d'exercer une activité créatrice, voire l'impossibilité de vivre. Tout paraît absurde dans cette pièce d'un pessimisme total, y compris l'héritage de l'écrivain et les efforts de son disciple de le décrypter afin de donner un sens à sa vie. Le problème du langage va de pair avec celui de l'écriture : « Toutes les écritures présentent un caractère de clôture qui est étranger au langage parlé » (Barthes 1972 : 18). Tandis que la parole est orientée vers l'établissement de la communication, l'écriture s'y oppose. L'écriture est le domaine privilégié du moi : personne n'a le droit de s'y introduire. L'œuvre est sacrée : personne n'a le droit d'y toucher. L'écriture est contre le langage dans l'effort solitaire de l'écrivain, mais du moment où elle est reconnue publiquement, elle devient langage, elle est récupérée par lui » (Lombardo 1982 : 732).

Adamov aspire à un théâtre dépouillé à l'extrême. Il souhaite rendre à l'œuvre dramatique sa probité, en la privant volontiers des ressources du dialogue. Il oppose au théâtre classique, dont l'efficacité est due à l'action, au verbe et aux caractères, un théâtre réduit à sa seule signification métaphysique. Ainsi, le *Mutilé* de *La grande et la petite manœuvre* personnifie l'apathie totale. Ses propos remplis de pauses, ses répliques entrecoupées, ses pensées inachevées ponctuent sa passivité : « Je ne fais qu'essayer d'agir, toujours essayer... Mais ils n'ont pas le droit... Cela rappelle trop... Ils sont maîtres de moi... Je ne peux pas... » (p. 106–107). Le discours du Mutilé témoigne de son impuissance à se libérer de son obsession, c'est-à-dire à vaincre les voix des Moniteurs qui résonnent dans ses oreilles. Le comble de l'atonie est son inaptitude à exprimer une idée articulée.

Son antipode, le Militant, rappelle à la fois l'Employé par son activité qui n'aboutit à rien et Pierre par la quête fébrile d'une occupation satisfaisante. Déçu par sa vie familiale, il cherche le sens de l'existence dans la lutte politique. Convaincu de la nécessité et de la réussite de celle-ci, il relègue toute autre chose au second plan, y compris son enfant. Son langage est chargé de rhétorique révolutionnaire et de slogans déclaratifs : « Secouez-vous ! Désobéissez aux ordres ! La victoire approche, le soleil va balayer les ombres ! N'ayez pas peur. Ils ne peuvent plus rien contre nous. Déjà nous sommes les maîtres » (p. 108). Le jour de la victoire, le Militant prononce un discours ambivalent (p. 135) qui contient une menace latente, mais qui traduit en même temps la faillite de ses espoirs. Ce stratagème fait passer l'idée que l'action politique est insensée, que l'élan contestataire est aussi vain que le désintéressement total.

L'homme, avec ses névroses et ses terreurs, réside au centre de la dramaturgie d'Adamov malgré les ébauches d'une problématique sociale dans *Tous contre tous* et *La grande et la petite manœuvre*. Et si, dans la première pièce, le dramaturge présente les illusions d'un soulagement de la condition humaine, dans la deuxième, il explore les relations entre l'homme et le système totalitaire. Son effort de repérer, derrière la banalité des propos, un dialogue des âmes est lié à une théâtralité belliqueuse proche du « théâtre de la cruauté » d'Artaud. Dans *Tous contre tous*, les réfugiés, comme les habitants du pays insensibles à la solidarité, sont condamnés par leur propre activité : l'exilé Zenno est incapable de dialoguer avec le natif Jean. Quant à Darbon, l'homme de paille des détenteurs du pouvoir, son langage est imprégné d'hypocrisie démagogique et sa présence « souvent perçue seulement à travers une voix off » (Hubert 1987 : 157). Seuls



les conformistes arrivent à survivre dans le climat oppressant : Erna et Neffer de *La grande et la petite manœuvre* n'ont qu'un seul but – se ranger toujours du côté des gagnants – et tous les moyens pour y parvenir leur semblent bons.

Adamov a bien compris que, pressée par le temps, la parole devient imparfaite et qu'il faut la rectifier sans cesse. Mais elle a un autre atout : la spontanéité que la langue écrite ne possède pas. Il attribue à chaque personnage un langage représentatif de son statut. Entièrement soumise à son mari et à sa belle-mère, Agnès se trouve en bas de l'échelle familiale. Son langage fait voir son incapacité de prendre des décisions et la perte de toute foi en ses facultés : « Puisqu'il paraît que je ne suis même pas capable de taper à la machine » (*I*, Acte II). Le drame d'Agnès n'est pas raconté, mais montré à travers ses propos et l'attitude des autres envers elle. Son discours présente une femme sans désirs et sans volonté, submergée par le désespoir, abandonnée à la merci d'autrui. Toutes ses tentatives d'entreprendre quoi que ce soit échouent. Ayant perdu l'indépendance, elle est envahie par la frustration.

Par son discours et la manière dont elle se fait traiter, la « petite Marie » de *Tous contre tous* rappelle Agnès. Comme Agnès, elle répond souvent par des affirmatifs : « Oui ». Incapable de réfléchir toute seule, elle finit sa vie résignée quoiqu'indignée par le comportement de Zenno et se laisse mourir sans résistance car c'est la seule issue qui lui reste.

Le discours de Lili de *La Parodie* révèle une femme plus libre par rapport à Agnès et à Marie, tant dans la prise de décision que dans la conduite, parce qu'elle ne dépend pas d'un homme et n'est pas persécutée par une belle-mère. Ses propos dévoilent l'insouciance, la frivolité, l'irresponsabilité parfois scandaleuse. Elle personnifie la femme maléfique autour de laquelle tournent les quatre hommes qui l'aiment et qu'elle repousse l'un après l'autre. Elle n'arrive pas tout de même à profiter de sa liberté. Dans la première partie de la pièce, Lili est volubile. La question « Auriez-vous l'heure ? », qu'elle pose d'une manière obsessionnelle, indique son empressement constant. Aussi malheureuse dans sa nonchalance qu'Agnès dans sa vie conjugale, elle se lamente constamment : « Comme je suis malheureuse » (p. 38, p. 51).

Erna de *La grande et la petite manœuvre* possède le même charme fatal, mais elle dépasse Lili par sa cruauté. De toutes les femmes des pièces adamoviennes, elle est la seule à préserver une situation initiale, voire à l'améliorer. Elle incarne l'archétype de la femme protectrice, tant que les Moniteurs ne se mettent pas à « manœuvrer » le Mutilé en sa présence. Elle se transforme alors en femme sadique associée aux forces du mal. Plus perspicace que Neffer grâce à son intuition féminine, elle noue de nouvelles relations pour garder sa position sociale quand la conjoncture change.

Les deux Mères occupent le pôle opposé de la hiérarchie familiale. Le discours de la Mère de *L'Invasion* correspond à son statut de figure autoritaire. Elle arrache graduellement l'initiative aux autres personnages, un fait visualisé par le déplacement de son fauteuil vers le centre de la scène et par le rétablissement de l'ordre au IV Acte. Elle s'impose dès son apparition, s'introduisant petit à petit dans la vie privée de son fils : « Comment, déjà au travail ? As-tu dormi, au moins ? Je suis sûre que tu ne t'es même pas couché. (Allant vers Agnès) Je vous apporte le fer. Vous pourrez repasser les chemises de Pierre quand vous les aurez lavées » (Acte I). On retrouve la même Mère envahissante dans *Tous contre tous*. Toutefois, étant donné que son personnage est plus schématique, la Mère de *L'Invasion* mérite d'être observée plus en détails. Elle parle beaucoup, interrompt les autres et se permet de répondre à leur place, arrive à manœuvrer même

ceux qui ne font pas partie de la famille. Elle manipule son fils subjugué par son despotisme et accuse sa belle-fille de tous les malheurs : « Mais le désordre, c'est elle et elle seule qui est la responsable. C'est elle qui l'introduit dans notre vie » (Acte IV). Le langage de la Mère a néanmoins deux autres fonctions : renseigner sur la situation économique et politique du pays ; établir le lien entre les problèmes familiaux et ceux du pays, et en particulier, l'immigration qui se déroule parallèlement à l'activité de Pierre.

On ne peut pas négliger les accidents de la parole et les déformations du langage dans le théâtre d'Adamov, un « heureux équilibre entre le dit et l'écrit » (Larthomas 2016 : 449). La parole des personnages y est souvent entravée, en réaction contre le langage bien enchaîné du théâtre classique :

La dégradation du langage est le signe visible, infaillible du mal.

Chaque jour, les noms que l'homme jadis proférait avec vénération et selon l'ordre, sont astreints aux pires contrefaçons du sens. Presque à coup sûr l'homme clairvoyant peut dénoncer l'indignité de tout ce qui apparaît vêtu des noms les plus hauts. Car cette vêtue n'est qu'un mensonge, le voile de l'usurpation. C'est le masque d'or qui recouvre la lèpre de l'innommable sans face. (Adamov 1969 : 108)

L'examen des particularités du discours adamovien fait constater son évolution. Dans *La Parodie*, tout le monde parle sans cesse, mais « personne n'entend personne » (Adamov 1968 : 87). Les protagonistes essaient de dissimuler par la prolifération langagière leur solitude opprimante et douloureuse. Dans *L'Invasion*, leur discours devient de plus en plus pénible avec l'accroissement de l'aliénation. La banalité de la conversation de tous les jours témoigne qu'ils n'ont plus rien à se dire. *La grande et la petite manœuvre* et *Tous contre tous* présentent de prime abord un discours tout à fait normal. Et pourtant, les voix des personnages dans la seconde pièce sont dominées par la Radio. Les messages diffusés par celle-ci acquièrent une importance capitale : ils dirigent l'activité et la manière de parler des protagonistes. Le discours des personnages permet donc de remarquer leur dépréciation progressive qui va de pair avec la valorisation des objets.

Les écueils de la communication

Guy Leclerc circonscrit deux types de théâtre d'avant-garde : du verbe et de l'anti-langage. Si le théâtre surréaliste se sert du verbe pour provoquer le public et l'arracher de son monde, le théâtre de l'absurde « veut créer une dramaturgie des relations humaines au niveau de la parole même » (Leclerc 1968 : 340). Si les surréalistes et les dadaïstes détruisent intentionnellement le langage, guidés par le désir d'exhiber l'absurdité omniprésente, le langage des « absurdistes » devient la pierre de touche de l'impossibilité d'entrer en contact. Ayant perdu ses capacités associatives et privilégiant la fonction phatique, le langage s'y transforme en anti-langage. Ainsi, les personnages se rencontrent sans se voir, s'approchent sans se toucher, se côtoient sans s'entendre. L'anti-langage s'avère l'expression synthétique de leurs relations manquées à tous les niveaux. L'incapacité à assumer une charge sémantique est sa particularité majeure : il n'arrive ni à formuler des idées concrètes ni à transmettre ce qu'on voudrait communiquer. « Réfracté sur lui-même, le langage bloque toute progression discursive » (Corvin 1983 : 13).

Le discours théâtral implique bon nombre de spécificités : il s'organise en dialogue ou en monologue ; le message émis par un émetteur (un personnage) est destiné à un double récepteur (un autre personnage et le public) ; le dramaturge n'intervient pas directement dans les répliques des personnages, mais indirectement dans les didascalies ; les personnages qui interagissent font évoluer l'action, etc. « D'un côté les personnages effectuent des actes de langage au fil de leurs interactions (dialogie interne). De l'autre, ils accomplissent la fonction narrative que leur délègue l'auteur dramatique, à destination du lecteur/spectateur (dialogie externe) » (Petitjean 2011 : 104). Dans la mesure où le discours théâtral se caractérise par une double réception, « les actes de langage sont dans un texte dramatique pragmatiquement inscrits dans un système complexe de communication » (Petitjean 2011 : 104). Le théâtre de l'absurde marque un revirement dans le domaine de la communication : on trouve en son cœur l'homme solitaire, incompris, égaré :

Ces écrivains, dénonçant l'ambiguïté de toute parole, veulent montrer que le drame de l'homme, c'est de ne pas pouvoir communiquer. Aussi, exploitant tous les obstacles susceptibles d'entraver la communication, portent-ils à la scène des amnésiques et/ou des marginaux, tels les clochards de Beckett, les « solitaires » de Ionesco, les rêveurs de Tardieu, les épaves d'Adamov. (Hubert 2007 : 164)

La communication est normalement considérée comme un moyen pour vaincre la solitude. C'est loin d'être le cas du théâtre d'Adamov, qui confesse à propos de *La Parodie* : « 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 » (Adamov 1955 : 8). Il réalise bien ses intentions : ses personnages, qui parlent et agissent comme des fantoches, vont et viennent sans réussir à se rapprocher. Il est vrai qu'ils sont souvent logorrhéiques, mais leurs répliques ne font que donner l'illusion du contact : personne n'entend personne ; chacun est trop occupé par ses propres ennuis pour prêter l'oreille aux soucis d'autrui. Leur dialogue est discontinu, leur profusion verbale aussi stérile que leur activité physique, leurs répliques et leurs gestes décalés.

Adamov recourt à diverses stratégies discursives pour mettre en relief l'absence de communication entre les personnages. Dans *La Parodie*, « N. émet son discours dans le performatif tandis que Lili le reçoit dans le perlocutoire » (Corvin 1983 : 13) :

N. – Vous m'avez promis de me tuer, tuez-moi. [...]

N. – Je suis mort.

Lili. – Mais si vous êtes mort, comment voulez-vous que je vous tue ? (P, p. 37)

Si on laisse de côté le sens métaphorique de « je suis mort », ce « faux perlocutoire [...] triche sur le système de communication attendu » (Corvin 1983 : 13). L'« incommunicabilité des consciences » (Corvin 1983 : 13) se traduit également par la pantomime explicitée dans les didascalies : « Le Journaliste invite la femme à danser... Lili se lève comme si c'était elle qu'il avait invitée » (P, p. 24). Hélas, le divertissement ne supprime pas la distance interpersonnelle qui est renforcée davantage par les forces malveillantes matérialisées par les rafles. L'absence de communication est rendue flagrante par le lien interrompu entre la parole et l'action, le textuel et le scénique, le signifiant et le signifié.

Or, si dans *La Parodie* la communication échouée concerne l'activité sociale, dans *L'Invasion* elle affecte les relations familiales, ce qui rend le problème encore plus palpable. Le dramaturge explique lui-même ses visées :

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 a à dire. Afin de réussir la gageure, je cherchais désespérément des phrases-clefs qui, apparemment, se rapporteraient à la vie quotidienne, mais, au fond, signifieraient « toute autre chose ». (Adamov 1955 : 9)

Les personnages échangent des propos qu'ils n'ont pas ressentis. Prises séparément, leurs paroles ne sont pas dépourvues de sens, mais leur discontinuité trahit l'incapacité de pénétrer dans le monde des autres. Malgré sa proximité avec Jean, Pierre ne parvient pas à lire son message. Malgré sa bonne volonté, Agnès ne peut aider ni Pierre ni Tradel dans leur tâche. Jean est mort incompris. Pierre le suivra. Le sens caché de l'héritage littéraire du défunt ne sera jamais révélé. C'est notamment au sujet de la création littéraire qu'éclate le conflit entre Pierre, le maximaliste qui veut tout ou rien, et Tradel, le réaliste prudent et réfléchi, prêt à faire des compromis pour atteindre son objectif. Pierre ne veut pas publier le testament littéraire de Jean, alors que Tradel souhaite recréer les manuscrits de celui-ci, autrement dit, transformer l'écriture en langage. Pour exécuter leur tâche commune, les deux amis doivent communiquer. Leur communication « s'établit par personne interposée, la Mère, mais, dans ce rôle d'intermédiaire qu'elle joue, celle-ci ne manque pas de déformer les faits, à des fins précises » (Chahine 1981 : 188). Le conflit entre les deux langages produit des effets désastreux : le langage des manuscrits de Jean devient une matière proliférante qui crée le désordre ; le langage quotidien de Pierre et de Tradel devient de plus en plus disloqué, de moins en moins signifiant.

En général, dans une pièce de théâtre,

[a]u niveau de la dialogie interne, les personnages assertent en fonction de stratégies qui leur sont propres : pour informer, expliquer, argumenter, voire au service d'actes indirects multiples (demander, insinuer, ironiser, dissimuler...). Au niveau de la dialogie externe, l'auteur dramatique élabore les contenus et la forme des expositions selon des stratégies narratives qui lui permettent de jouer avec les attentes et les connaissances du lecteur/spectateur. (Petitjean 2011 : 111)

Adamov ne se conforme pas aux attentes du public. Le dialogue, dans son théâtre, est décentré : sa fonction conative fait souvent défaut, sa fonction phatique est surestimée. L'absence d'un rapport authentique entre l'émetteur et le récepteur éloigne les personnages. Ce manque est



dissimulé par leurs relations apparemment presque normales. Toutefois, la normalité s'évanouit dès qu'ils doivent établir le contact.

Deux « prises de conscience » caractérisent le « théâtre de dérision » :

Ces deux prises de conscience originelles sont celles de l'évanescence et de la lourdeur ; du vide et du trop de présence ; de la transparence irréaliste du monde et de son opacité ; de la lumière et des ténèbres épaisses. Chacun de nous a pu sentir, à certains moments, que le monde a une substance de rêve, que les murs n'ont plus d'épaisseur, qu'il nous semble voir à travers tout, dans un univers sans espace, uniquement fait de clartés et de couleurs ; toute l'existence, toute l'histoire du monde devient, à ce moment, inutile, insensée, impossible. Lorsqu'on ne parvient pas à dépasser cette première étape du dépaysement (car on a bien l'impression de se réveiller dans un monde inconnu) la sensation de l'évanescence vous donne une angoisse, une sorte de vertige. Mais tout cela peut, tout aussi bien devenir euphorique : l'angoisse se transforme soudain en liberté ; plus rien n'a d'importance en dehors de l'émerveillement d'être, de la nouvelle, surprenante conscience de notre existence dans une lumière d'aurore, dans la liberté retrouvée ; nous sommes étonnés d'être, dans ce monde qui apparaît illusoire, fictif, et le comportement humain révèle son ridicule, toute histoire son inutilité absolue ; toute réalité, tout langage semble se désarticuler, se désagréger, se vider, si bien que tout étant dénué d'importance, que peut-on faire d'autre que d'en rire ? (Ionesco 1991 : 226)

Malgré les divergences entre les dramaturgies d'Ionesco et d'Adamov, ces observations peuvent s'appliquer au théâtre du dernier. L'action et les personnages y sont submergés par l'incompréhension. Il en résulte un dialogue maigre et dépouillé, un discours désarticulé et vidé de sens. On y voit les efforts d'échapper à la solitude à travers quelques manifestations de la communication : l'amour (N., l'Employé), l'amitié (Tradel, Pierre) ou l'activité créatrice (Pierre, le Journaliste). Pourtant, tous ces efforts s'avèrent vains. Les couples Pierre – Agnès et Jean – Marie ne s'entendent pas car un troisième personnage s'interpose entre eux : soit la Mère despotique soit un étranger (le Premier Venu ou Zenno) vient troubler leur intimité. La bonne volonté ne suffit pas pour combler la distance entre l'homme et la femme, désireux de se rejoindre.

L'opposition entre le verbal et le visuel contribue à l'expression de l'incommunication :

Un couple et un commissionnaire stationnent devant l'entrée d'une salle de spectacle entièrement visible (pas de murs). Plusieurs rangs de chaises font face à une estrade dressée au fond de la scène sur laquelle passe et repasse Lili.

À gauche, une pancarte sur laquelle on peut lire « L'Amour vainqueur ».

À droite, une horloge municipale faiblement éclairée et dont le cadran ne porte pas d'aiguilles. Le couple se livre à une dispute muette. On entend une sonnerie, puis des coups de sifflet. Le couple et le commissionnaire vont s'asseoir sur les chaises. Presque aussitôt un autre couple et un autre commissionnaire absolument semblables aux précédents entrent et prennent leurs places. Même manège que le premier couple. Lili continue à aller et venir sur l'estrade. Soudain, voix de la coulisse. (P, p. 11)

La pancarte « Amour vainqueur » contraste avec la « dispute muette » du couple dont la pantomime déstabilise, déshumanise, désorganise, déréalise : « Cet illusionnisme pervers touche à la névrose et vaut tout autant pour l'analyse de la destruction du rapport usuel de communication que pour la compréhension des options métaphysiques d'Adamov » (Corvin 1973 : 99). N'ayant pas une idée précise du temps, puisque l'horloge n'a pas d'aiguilles, les personnages ne peuvent pas se fixer un rendez-vous. Le fait qu'ils ne se rencontrent que par hasard empêche leur communication intentionnelle.

Dans les deux pièces à problématique plutôt sociale, le problème que pose la communication est repérable à un niveau secondaire. De prime abord les protagonistes de *Tous contre tous* parlent pour justifier leurs comportements et faire part de leurs déchirements. Une observation minutieuse rend cependant possible la prise de conscience que, plutôt prononcées que ressenties, plutôt entendues que comprises, les répliques censées leur permettre de communiquer déclenchent des contre-sens. Une situation antérieure insurmontable, visualisée par les nombreux points de suspensions, empêche les personnages d'achever leurs pensées. Zenno parle à mots couverts, par jets entrecoupés (IX tableau) ; Jean pose une question au Jeune homme, mais la question ne parvient pas à son destinataire et c'est le Premier Garde qui lui répond (V tableau).

En général, l'interruption de la communication est provoquée par des événements graves. La Sœur annonce la mort de l'enfant (*GPM*, p. 134), un moment tragique pour elle, sa mère, et pour son père, le Militant. De même, une longue pause (*TCT*, p. 157) ponctue l'incapacité des personnages à communiquer. Ces exemples révèlent un autre aspect de l'incommunicabilité : le langage est impuissant à exprimer ce que l'interlocuteur veut transmettre ; il est vidé de sens et souvent découpé par le silence ou le rire. L'incommunicabilité est davantage soulignée par les nombreuses pauses qui ralentissent le rythme. L'usage du silence a d'ailleurs sa propre valeur. Le silence donne, certes, une idée d'hésitation ou de crainte, mais il signifie surtout une réticence à entrer en contact. Souvent, au lieu de dire quelque chose, les personnages éclatent d'un fou rire : « La Mère éclate d'un rire grossier » (*I*, Acte III) ; « L'Amie glousse » (*I*, Acte IV).

Le jeu des pronoms personnels constitue un autre moyen linguistique pour rendre les difficultés à communiquer des personnages. Il explicite l'augmentation ou la diminution de la distance qui les sépare. Le tutoiement et le vouvoiement indiquent le rapprochement ou l'éloignement. La transition du « vous » au « tu » dans l'entretien du Premier Venu et d'Agnès est la marque extérieure de leur familiarité croissante :

Agnès. – ... Vous êtes si grand...

Le Premier Venu. – Et toi, si petite !

Agnès. – Prends-moi dans tes bras. (*I*, Acte III)

Le tutoiement du Mutilé par Erna (*GPM*, V tableau), qui le vouvoie auparavant (*GPM*, III tableau), annonce leur rapprochement, alors que le tutoiement de Jean (*TCT*, p. 149) dénote la fraternité dans la pauvreté. Le mouvement inverse, du « tu » au « vous », signale l'éloignement. Au premier acte de *L'Invasion*, quand il s'adresse à Tradel, Pierre utilise le pronom « tu ». Au deuxième et au troisième acte, le « tu » cède la place au « vous » qui met en évidence l'extension de la distance entre les deux amis. De même, dans *La Parodie*, Lili commence à vouvoyer le Journaliste dès qu'elle se rend compte qu'ils s'éloignent irrémédiablement l'un de l'autre. Le



pronom personnel « nous » assume quelques connotations. Consciente de son manque d'autonomie, Agnès (*I*) recourt à l'emploi de « nous » lorsqu'elle parle de sa vie conjugale. Dans le discours du Mutilé (*GPM*), le « nous » acquiert une valeur de solidarité. Les puissances anonymes que le Mutilé n'a pas le courage de nommer sont désignées par le pronom personnel « ils » : « ils » sont les supérieurs de Neffer. Délaissé petit à petit par tout le monde, Pierre se dépersonnalise pour devenir « il ».

Le théâtre classique utilise le langage comme le moyen de communication par excellence. Visant à transmettre des idées ou des sentiments au spectateur, il ne se pose pas pour objectif d'arracher celui-ci à la réalité quotidienne. Le théâtre de l'absurde s'instaure en revanche comme « une construction imaginaire dont le spectateur sait qu'elle est radicalement séparée de la sphère de l'existence quotidienne » (Ubersfeld 1977 : 47). En cessant d'être un moyen de communication, le langage s'y transforme en « un objet théâtral » : « La communication entre les hommes n'est plus alors un moyen, une condition du drame, mais son contenu. La parole est donnée en spectacle » (Leclerc 1968 : 340).

Les fonctions du paraverbal

L'intérêt du texte dramatique porte incontestablement sur le discours des personnages. Or, la signification de leurs paroles peut être modifiée par l'intonation et l'intensité de leur voix, accentuée ou affaiblie par leur mimique, leur gestualité, leur pantomime. Vu que la communication n'aboutit pas, que le dialogue est décentré et le discours des personnages discontinu, le paraverbal se charge dans le théâtre d'Adamov d'une fonction explicative et expressive. Le langage paraverbal joue un rôle à tel point important dans ce projet de « spectacle total » qu'il n'est plus complémentaire mais de plain-pied avec le langage verbal. De cette manière, la fonction expressive du discours « prend place dans la fonction expressive globale qui s'exerce au moyen des gestes et de la mimique du locuteur » (Chahine 1981 : 214).

Les titres, les noms des personnages et les didascalies font partie de la seconde couche textuelle. Si on analyse le titre de n'importe quelle pièce adamovienne, on constatera qu'il prête à plus d'une interprétation, ce qui exige une participation active de la part du spectateur. À ce titre, au signifiant de *l'invasion* de la pièce éponyme correspondent plusieurs signifiés : l'invasion des objets (les papiers et les meubles) ; l'invasion de la Mère dans la vie privée de son fils ; l'invasion des personnes qui ne font pas partie de la famille (*l'Amie* et *le Premier Venu*) ; l'invasion des immigrés dans le pays ; l'invasion dans la pensée d'un défunt à travers ses manuscrits ; l'invasion dans la vie conjugale de sa sœur et de son ami.

Les noms des personnages contribuent à la mise en place d'une échelle sociale. En général, le nom est porteur d'individualité, mais comme Adamov dévalorise le langage, il déprécie également sa faculté nominative. Rares sont les personnages qui ont des noms propres : Lili (*P*) et les deux couples Pierre – Agnès (*I*) et Jean – Marie (*TCT*) portent des prénoms communs ; les prénoms d'Erna (*GPM*) et de Zenno (*TCT*) mettent en relief leur statut singulier de femme atterrante et de persécuté. Le prénom d'Agnès fait penser en outre à l'animal inoffensif qu'est l'agneau, une connotation justifiée par son discours et sa conduite. Celui de Pierre, dont l'étymologie renvoie à la pierre, indique la stérilité de ses efforts de déchiffrer les manuscrits de son

ami. Comme l'apôtre Pierre, il est le disciple qui trahit son maître à la fois par ses intentions et par les résultats de son activité. Le prénom de Jean (*I*, *TCT*), homophone de *gens*, dénote la perte d'identité du personnage. Tradel (*I*), dont le nom évoque le dicton *Traduttore traditore*, se propose comme objectif de « traduire » la pensée de Jean et de la publier ensuite, en trahissant les desseins de celui-ci.

On pourrait classer les autres personnages en fonction de leur nom qui peut désigner :

- 1) Leur métier : l'Employé, le Journaliste, le Directeur, le Premier Commissionnaire et le Second Commissionnaire, le Premier Ouvrier et le Second Ouvrier du Service d'Assainissement (*P*) ; la Surveillante et les Policiers (*GPM*) ; l'Ouvrier, le Boutiquier et la Boutiquière (*TCT*).
- 2) Leur activité : la Pauvre Prostituée (*P*) ; le Militant, le Premier Partisan et le Second Partisan (*TCT*).
- 3) Leur parenté : le couple (*P*) ; l'enfant (*I*) ; la Mère (*I*, *TCT*) ; la Sœur (*GPM*).
- 4) Leur relation avec la famille : le Premier Venu et l'Amie (*I*).
- 5) Un handicap : le Mutilé, le Premier Manchot et le Second Manchot (*GPM*).

Somme toute, les noms de la plupart des personnages suggèrent soit leur manque d'individualité soit leur position hiérarchique. Ils orientent leur appréhension par le spectateur plutôt comme des archétypes que comme des individus. La Radio est incluse dans la liste des personnages de *Tous contre tous*, étant donné l'importance accordée à cet objet qui fait pendant à la chosification de l'homme.

Dans le théâtre d'Adamov cohabitent deux rhétoriques : verbale et paraverbale. Ainsi, l'allégorie politique est visualisée dans *Tous contre tous* par les « boîtants », une allusion aux Juifs, d'autant plus que les réfugiés sont rassemblés dans des « centres ». La mutilation dans *La grande et la petite manœuvre* devient la métonymie de la dégradation morale de l'individu. Les répétitions des indications scéniques sont aussi fréquentes que les répétitions dans le discours des personnages : « La Mère rit » (*I*, Actes I, II, III) ; « Le Militant décroche le téléphone, le raccroche aussitôt » (*GPM*, p. 132, p. 133). Il arrive que le dramaturge « se serve des didascalies pour expliciter les actes de discours accomplis par les personnages ou que ces derniers fassent référence mutuellement à des actes de langage qu'ils disent accomplir ou avoir accomplis, en l'occurrence sous la forme d'un échange méta-communicatif » (Petitjean 2011 : 105) : « Le Journaliste. (D'un ton sec) – Eh bien, je vois qu'on n'a pas à se faire du souci pour vous. Je vous laisse » (*P*, p. 48).

Adamov recourt également à l'usage de l'opposition, dont voici quelques exemples :

- 1) La parole / l'action : « Lili dit « Je viens » et sort » (*P*, p. 12).
- 2) Les temps forts / les temps faibles : les personnages qui parlent à voix haute / les personnages qui parlent à voix basse ou se taisent (*I*).
- 3) Le rythme accéléré / le rythme ralenti : les répliques courtes qui se succèdent (*I*, Acte III) / les répliques de Pierre relativement longues par rapport à celles des autres personnages (*I*, Acte II).
- 4) La passivité / l'activité des personnages : N. / l'Employé (*P*) ; le Mutilé / le Militant (*GPM*).
- 5) Les « boîtants » / ceux qui ne boitent pas (*TCT*).

Le rire est chargé de plusieurs fonctions :

- 1) Il exprime le manque de désir de communiquer : Lili (*P*) rit souvent quand elle n'a pas envie de parler avec les autres personnages.
- 2) Il est le moyen approprié pour dissimuler la vraie nature de l'homme : le rire d'Erna et de Neffer (*GPM*).
- 3) Il marque le changement opéré : tant qu'il garde son naturel, Jean (*TCT*) ne rit pas, mais après sa transformation, cela lui arrive de plus en plus souvent.
- 4) Il signale la cruauté d'Erna, de Neffer (*GPM*) et de la Mère (*TCT*).
- 5) Il devient l'indice de l'insatisfaction ou d'un trouble intérieur : le « rire amer » du Journaliste (*P*).

Artaud accorde une grande importance au geste : « [L]a partie plastique et esthétique au théâtre abandonne son caractère d'intermède décoratif pour devenir au propre sens du mot un langage directement communicatif » (Artaud 1966 : 166). Adamov se déclare lui aussi adepte d'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 » (Adamov 1964 : 14). À en juger des didascalies de ses pièces, le langage paraverbal entre en concurrence avec le langage verbal sur le plan de la mise en scène. Il a pour fonction de « soutenir l'imagination matérielle » du lecteur en le plaçant, toutes proportions gardées, dans les conditions de la représentation » (Corvin 1973 : 88). Observons quelques indications scéniques de *La Parodie* :

D'un bout à l'autre de la pièce, chaque personnage principal doit conserver un maintien, une façon de parler et de marcher qui lui sont propres, garants de sa continuité. [...]

L'Employé, en proie à une agitation constante, a un débit désordonné et marche dans tous les sens (même en arrière).

N. semble se déplacer avec répugnance. Il a une voix grave. En général, attitude raide et pas saccadé.

Lili parle sur un ton enjoué. Sa démarche rappelle celle d'un mannequin présentant une collection.

Le Journaliste est froid, toujours égal à lui-même. Il ne regarde presque jamais ses interlocuteurs. (p. 9)

Les didascalies insistent sur certains détails significatifs : éléments du décor, lumières, réactions, pauses, rires. Elles empiètent sur le discours des personnages, complètent leurs traits, indiquent leurs contradictions « à côté d'eux-mêmes, hors d'eux-mêmes, aliénés, comme divisés entre un comportement et une intention » (Corvin 1973 : 92), contradictions qui seront révélées ensuite par leur discours.

La gestualité détermine « à l'aide de la prosodie ou d'une mimique, le statut d'un acte de langage réalisé verbalement » (Petitjean 2011 : 107). L'expression corporelle devient de la sorte la parole du silence. Les gestes des personnages adamoviens assument plusieurs fonctions illocutoires :

- 1) Prolonger : « Il jette des regards affolés autour de lui » (*P*, p. 20) ; « Tradel continue à marcher » (*I*, Acte I) ; « Le tremblement de la tête s'accroît » (*GPM*, p. 107).
- 2) Remplacer : « Le Journaliste s'incline profondément devant lui » (*P*, p. 39) ; « La Mère a un geste qui veut dire : « Je m'en moque » » (*I*, Acte IV) ; « Ils haussent les épaules » (*GPM*, p. 111) ; « Zenno joint les mains » (*TCT*, p. 148).
- 3) Accompagner : « Levant son verre » (*P*, p. 23) ; « Montrant les papiers qui traînent partout » (*I*, Acte I) ; « Le Mutilé s'agenouillant » (*GPM*, p. 113) ; « Montrant le poste » (*TCT*, p. 152).

Le rythme a son poids particulier. Il est tantôt ralenti par les pauses (« J'ai perdu trop de temps à réfléchir sur ses choses. (Pause) Ce qu'il me faut, ce n'est pas le sens des mots, c'est leur volume et leur corps mouvant. (Pause) Je ne chercherai plus. (Pause) », *I*, Acte III), tantôt accéléré par la pantomime (« Le Directeur écrit de plus en plus vite », *P*, p. 35). Il se rapporte aussi à la vitesse de succession des tableaux : « Adamov exploite la valeur obsessionnelle d'un montage accéléré des scènes rythmées, ainsi que des bruits, des cris et des voix (différenciés par les Moniteurs – *La grande et la petite manœuvre* ; la Radio – *Tous contre tous*) » (Corvin 1974 : 86). Les voix des Moniteurs matérialisent la fatalité qui mène à la néantisation progressive du Mutilé. La Radio incarne la même fatalité contre laquelle l'homme ne peut pas lutter. Composés dans le style de la propagande fasciste, les communiqués qu'elle diffuse révèlent une atmosphère saturée de peur et de violence, interrompent d'une façon cadencée le cours de la pièce, constituent des bruits de fond sur lesquels se déroulent les drames personnels des protagonistes.

Les bruits indiquent du reste l'invasion de l'extra-scénique sur le plateau, de l'univers social dans l'univers intime des personnages. Les coups de sifflet (*P*) traduisent l'hostilité et l'effroi paralysant. Les bousculades, les gifles et les coups (*GPM*) créent un climat de terreur. Les coups de feu et les bruits de coulisses (*TCT*) produisent le même effet. Certains bruits connotent l'activité professionnelle : le bruit des machines à écrire (*P*) ou la sonnerie qui met terme au travail (*GPM*). Enfin, il y a des bruits révélateurs de l'état de santé : les quintes de toux de l'enfant sont le symptôme de sa maladie ; quand ses pleurs cessent, l'enfant meurt (*GPM*).

Les lumières ont elles aussi leur fonction spécifique. Dans *La Parodie*, chaque scène s'ouvre sur l'obscurité désignant l'angoisse et l'insécurité qui règnent dans la ville. Par la suite, le plateau s'éclaire progressivement. La lumière attire l'attention du public sur ce qui a de l'importance pour Adamov : « Seul est éclairé le visage de Darbon » (*TCT*, tableau X). L'éclairage peut être en syntonie avec le texte ou suggérer ce que les mots n'arrivent pas à transmettre : « La lumière s'éteint brusquement. Obscurité totale. On entend d'abord chuchoter, puis parler à voix basse » (*I*, Acte III).

Le dramaturge écrit à propos de sa stratégie :

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. (Adamov 1955 : 8-9)

Cette idée générale s'exprime souvent à travers une image. À ce titre, dans *L'Invasion*, la mutilation matérialise la dégradation de l'homme ; le désordre de la chambre correspond au désordre

dans les idées de Pierre. Le spectateur peut s'étonner de la prolifération d'objets, proportionnelle à la prolifération linguistique : « L'objet théâtral, dans la mesure où il vaut pour quelque chose qui est dans le monde, hors de l'univers théâtral, peut être tenu pour un signe. À la fois il fait partie d'un univers concret, référentiel, à la fois il renvoie à quelque chose dans ce monde, il vaut pour autre chose dont il est l'icône » (Ubersfeld 1981 : 127). À la différence du langage souvent vidé de sens, les objets possèdent une charge sémantique. Selon les principes classificatoires d'Anne Ubersfeld (1981 : 114–147), les objets dans le théâtre adamovien sont liés soit à l'espace (le fauteuil, l'arbre, la pancarte), soit au personnage (la machine à écrire, le poste de téléphone), soit à la matière (les papiers, les tracts). Voilà une liste indicative des significations des objets exploités dans les quatre pièces en question :

La Parodie :

- 1) L'horloge sans aiguilles désigne la temporalité objective reniée, l'opposition de l'objet destiné à indiquer l'heure et du temps qui ne peut pas être mesuré.
- 2) L'arbre indique le changement des saisons, la coulée du temps.
- 3) La photographie en gris-noir d'une ville abstraite est en syntonie avec l'atmosphère étouffante où déambulent les personnages.
- 4) La pancarte « Amour vainqueur » parodie l'absence de communication.
- 5) Les chaises vides au I tableau font allusion au spectacle raté.
- 6) Les piles de papiers et de journaux marquent la subjugation des personnes par les objets.

L'Invasion :

- 1) Le fauteuil de la Mère qui se déplace vers le centre de la scène symbolise l'autorité de la maîtresse du lieu.
- 2) Les papiers et les meubles envahissant le plateau ont une double signification : ils connotent le vide et les idées embrouillées de Pierre.
- 3) La machine à écrire représente la nécessité de l'homme d'exercer une activité.
- 4) Le journal que lit la Mère médiatise son contact avec le monde extérieur.
- 5) Les meubles sont la métonymie du confort bourgeois.
- 6) Les papiers celle de l'activité créatrice.

La grande et la petite manœuvre :

- 1) Les machines à écrire signalent le besoin de l'homme, y compris du handicapé, de pratiquer un métier.
- 2) L'usine et les machines, qui symbolisent en général le progrès technique et/ou l'exploitation, deviennent la cause immédiate de la mutilation de l'individu.
- 3) Les tracts fourrés dans la valise évoquent l'activité clandestine.
- 4) Le poste de téléphone, que le Militant n'arrive pas à utiliser, matérialise sa déconnexion du monde extérieur. Incapable d'effectuer la communication à laquelle il renonce d'avance, ce personnage raccroche le téléphone chaque fois quand il veut appeler quelqu'un.

Tous contre tous :

- 1) Le poste fixé sur le dos de Pierre est la métonymie de son travail pénible.
- 2) Le laisser-passer a une double signification : d'une part, il garantit la vie à celui qui le possède ; d'autre part, il témoigne de la dévalorisation de l'individu car son pouvoir dépasse celui de l'être humain.

Par rapport à la parole du personnage, l'objet peut être :

- 1) le double ou le prolongement de la parole : le journal (*I*) ;
- 2) le relais métonymique de la parole absente : la confusion des idées de Pierre se reflète dans le désordre des papiers (*I*) ; le laisser-passer assure la survie (*TCT*) ;
- 3) l'opposé de la parole : la pancarte « Amour vainqueur » (*P*) contredit l'absence de communication.

Adamov applique dans son théâtre le précepte d'Artaud : « Et il me semble que sur la scène qui est avant tout un espace à remplir et un endroit où il se passe quelque chose, le langage des mots doit céder la place au langage par signes dont l'aspect objectif est ce qui nous frappe immédiatement le mieux » (Artaud 1966 : 166). Il devient impossible de transposer le paradigme linguistique sur le plan de ce qui est métaphoriquement connu depuis Artaud comme langage théâtral. La représentation ne peut pas être segmentée en une série limitée d'unités. Il ne sert à rien d'essayer d'isoler, dans le continuum de la performance, des éléments minimums, distingués comme les plus petites unités de temps et d'espace. Un tel examen attentif n'est intéressant que si on ne laisse pas de côté des indices importants pour la compréhension de la performance. Il n'explique pas le fonctionnement des signes (Pavis 1997 : 210–211).

Conclusion

Le langage occupe une place exceptionnelle dans le jeu dramatique. Il incite la capacité perceptive du spectateur à entendre les mots, les rythmes, les bruits indépendamment de celui qui les émet. Le spectateur, pour sa part, a tendance à rejeter ce qui ne coïncide pas avec ses attentes. Il est enclin à considérer les propos absurdes comme des mots exprimant plutôt l'incohérence de la pensée qu'un malaise existentiel.

L'absurdité de la condition humaine, présentée dans l'œuvre de Montaigne, de Pascal ou de Kafka, est reprise dans le théâtre d'Adamov mais cette fois-ci elle souligne « les profondes difficultés qu'éprouve l'homme moderne à vivre sans absolu, sans Dieu, désemparé, dans un monde privé de sens » (Jacquart 1998 : 28). Au lieu d'extérioriser la vie intérieure des personnages dépréciés, voire privés d'individualité, le langage est à son tour exposé dans les pièces adamoviennes et « y jouit d'une plus grande indépendance par rapport à la matérialité scénique » (Vernois 1974 : 61). Le dramaturge substitue au théâtre classique, qui vise à présenter l'essence dissimulée des êtres ou des choses, un théâtre qui met l'accent sur les moyens d'expression paraverbale : les gestes, les mouvements, les sons, les images, les lumières. Cette déthéâtralisation inaugure une déterritorialisation de son théâtre poreux et protéiforme qui est joué, mimé, chorégraphié.

Or, la parole n'est pas la seule à y être dévalorisée. La scène elle aussi est dépossédée de ses prérogatives. Le spectacle ne se limite plus au plateau : il se produit entre la scène et la salle. Le théâtre d'Adamov est un théâtre de l'ouvert : il fait « appel au public ; il met en cause le public lui-même ; il s'offre à la contestation des spectateurs » (Dort 1968 : 1868). Il ne reflète pas directement la réalité, mais pousse le public à la reconstituer lui-même, en lui proposant « ainsi une propédeutique de la réalité. Le réel y est représenté (sous quelle forme que ce soit) non comme une donnée universelle et immuable mais comme une tâche à accomplir, comme une anti-physis » (Dort 1968 : 1868).

L'expression dramatique laissée de côté, la modernité d'Adamov découle du fait qu'il pose consciemment le problème de l'artiste névrosé. Étant ami et disciple d'Artaud, admirateur de Strindberg et de Kafka, fasciné par Freud et Jung, écrire devient pour lui une possibilité de se libérer de ses obsessions. Il traduit ses tourments soit par le sadomasochisme soit par les effets lumineux qui créent une atmosphère oppressante, en espérant exorciser de cette manière les cauchemars qui le hantent. On peut donc affirmer que l'une des fonctions principales de son théâtre est la fonction thérapeutique (Dort 1967 : 249). La polysémie du représenté y révèle d'ailleurs un monde dominé par l'absurde, le désordre, la violence. Perdu dans ce monde hostile, l'homme y vit et y pense, acceptant sa propre déchéance. Bref, l'homme paraît dérisoire.

Références bibliographiques

- Adamov, A. (1946). *L'aveu*. Paris : Grasset.
- . (1953). *Théâtre I : La Parodie (P) ; L'Invasion (I) ; La Grande Et La Petite Manoeuvre (GPM) ; Le Professeur Taranne ; Tous Contre Tous (TCT)*. Paris : Gallimard.
- . (1955). *Théâtre II*. Paris : Gallimard.
- . (1964). *Ici et maintenant*. Paris : Gallimard.
- . (1968). *L'Homme et l'enfant*. Paris : Gallimard.
- . (1969). *Je... Ils....* Paris : Gallimard.
- Artaud, A. (1966). *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard.
- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Le Seuil.
- Chahine, S. A. (1981). *Regards sur le Théâtre d'Arthur Adamov*. Paris : Klincksieck.
- Corvin, M. (1973). Approche sémiologique d'un texte dramatique. *La Parodie d'Arthur Adamov. Littérature*, 9, 86–100.
- . (1974). *Le théâtre nouveau en France*. Paris : PUF.
- . (1983). Le décentrement de l'écriture théâtrale. Approche formelle. In Abirached R., Ruhe E., & Schwaderer R. (Eds), *Lectures d'Adamov* (pp. 11–23). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Dort, B. (1967). *Théâtre public*. Paris : Le Seuil (Pierres vives).
- . (1968). Le jeu du théâtre et de la réalité. *Les Temps modernes*, 263, 1857–1877.
- Hubert, M.-Cl. (1987). *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*. Paris : José Corti.
- . (2007). *Le Théâtre. Nouvelle présentation*. Paris : Armand Colin.
- Ionesco, E. (1991). *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard.

- Jacquart, E. (1998). *Le Théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris : Gallimard.
- Larthomas, P. (2016). *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*. Paris : PUF.
- Leclerc, G. (1968). *Les Grandes aventures du théâtre*. Paris : Les Éditeurs français réunis.
- Lombardo, P. (1982). Contre le langage. *Critique*, 423–424, 726–733.
- Marie, Ch. P. (1986). L'onde où se mire le théâtre de la cruauté (Camus-Artaud-Bachelard). *Revue d'histoire du théâtre*, 151, 3, 246–280.
- Pavis, P. (1997). The State of Current Theatre Research. *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée*, 1, 3, 203–229.
- Petitjean, A. (2011). Textualité dramatique et actes de discours. *Linx*, 64–65, 101–114.
- Ubersfeld, A. (1977). *Lire le théâtre*. Paris : Editions sociales.
- . (1981). *L'école du spectateur*. Paris : Editions sociales.
- Vernois, P. (1974). *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*. Paris : Klincksieck.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

