



THE 6<sup>TH</sup> EDITION OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE  
**EUROPEAN INTEGRATION  
REALITIES AND PERSPECTIVES**

**The Conception of History in the Theatre of Arthur Adamov**

Valentina Şevciuk

*Ismail State Liberal Art University, Ukraine, faust125@mail.ru*

**Abstract:** The article analyses the Adamovian conception of History, the ideas where the conflict is inseparable from its political or social context. It is about the commitment of Adamov in the way of historic theatre and later politics. This means that the historic theatre poses necessarily the problem of the relationship of psychology and history, generally and particularly.

**Keywords:** conception of History; historic theatre; relationship of psychology

D'une façon générale, on a beaucoup parlé - et on parle encore beaucoup - de l'Histoire au XX - ième siècle, à propos de théâtre ou de tout autre chose. Les formules telles que le processus de l'Histoire, les leçons de l'Histoire, la soumission à/ou le refus de l'Histoire, etc. "font désormais partie intégrante du langage quotidien. Et ce n'est là qu'une des manifestations de ce "phénomène d'imprégnation historique qui demeure l'un des faits de civilisation les plus originaux de notre temps" (Girardet, 1957, p.3).

L'Histoire a occupé et occupe encore une place prépondérante dans le théâtre du XX-ième siècle. Jusqu'en 1939-1945, le "drame historique" est un genre en vogue en France: et, au lendemain de cette date, le théâtre a pris et prend encore l'Histoire comme matériau.

R. Barthes présente le théâtre de Brecht comme un théâtre d'Histoire: "Chez Brecht, l'Histoire est une catégorie générale: elle est partout, mais d'une façon diffuse, non analytique.... Brecht ne fait pas de l'Histoire un objet, même tyrannique, mais une exigence générale de pensée: pour lui fonder son théâtre sur l'Histoire... bref, c'est remettre le destin de l'homme lui-même. Et c'est pourquoi ce théâtre... est... le plus historique." (Barthes, 1960, p.25.)

Adamov conçut, d'abord, un théâtre " métaphysique ", non situé, qui traite de la condition humaine. Mais il ne tarda pas à revenir de telles idées et à se rendre compte que tout conflit est inséparable de son contexte politique ou social; il écrit en 1957: " J'ai cru longtemps qu'une oeuvre, roman, pièce de théâtre, etc. même si elle prenait pour sujet un événement lié à la vie sociale, devait donner à cet événement un caractère général et par conséquent ne se situer en aucun lieu ni en aucun temps précis. Je ne le crois plus; j'ai appris à me méfier des archétypes dont l'emploi, en fin de compte, permet d'éviter l'histoire à des fins bien suspectes ". (Adamov, 1964, p.46) Et jusqu'en 1962, il dira sa haine pour tout théâtre séparé de la réalité sociale ou politique; " ...ce qui est vrai, c'est la haine que je voue aujourd'hui à des " histoires " coupées de leur contexte social, mutilées, soi-disant éternelles. " (Adamov, 1964, p. 167)

Avec quelques autres, il fut alors tenté par un théâtre social qui mettrait en question la société même

où il vivait. La situation française d'alors (1958-1962) demandait à être représentée le plus " littéralement ", le plus " grossièrement " possible. Il écrit alors, entre le 13 mai et le 29 septembre 1958, trois " scènes d'actualité ", qu'il réunit sous le titre: " *Théâtre de société*". (Adamov, 1958) Ce qui l'amena à considérer deux problèmes: celui du théâtre social, et celui de l'actualité au théâtre.

Il trouve que le théâtre social est un genre ardu, mais tentant. Il reconnaît, toutefois, n'avoir pas trouvé, en l'occurrence, de formule définitive: "...la caricature oscille entre la charge réaliste et l'allégorie. Or, la réalité est, aujourd'hui, à ce point caricaturale que bien souvent ni réalisme ni allégorie ne permettent le grossissement nécessaire". (Adamov, 1964, p.100) Aussi, ces scènes d'actualité n'ont-elles pas le " maximum d'efficacité ". L'important est qu'il les considère comme un cheminement vers le théâtre politique: "Je souhaite, dit-il, que ce court recueil incite d'autres écrivains... à écrire des scènes politiques. J'ai moi-même l'intention de le faire, sans pour autant, bien sûr, renoncer à des oeuvres plus larges". (Adamov, 1964, p.101)

Par ailleurs, le choix d'un sujet historique actuel ne va pas sans quelques risques. Certes, il n'est pas nécessaire de prendre son sujet dans le passé si l'on veut démonter les mécanismes sociaux actuels. Mais, ce faisant, on risque de manquer de documents et de ne donner qu'une image fragmentaire de la réalité. De plus, les événements actuels ou en cours, peuvent être difficilement évoqués sans un mouvement passionnel les évoquant; " ...on s'expose, pour des raisons policières, à se priver des détails les plus précis. Bien sûr, on peut changer les noms, modifier légèrement les événements, mais alors la pièce historique devient une pièce à clef, à la fois trop allusive et trop générale. " (Adamov, 1964, p. 41) Enfin, en choisissant l'actualité, on se prive de l'"incroyable poésie" que contiennent les faits eux-mêmes, poésie à laquelle aucune imagination ne saurait suppléer. Par conséquent, il faut toujours garder une certaine distance vis-à-vis de ce que l'on traite, sans recourir pour autant à des " noms fabuleux " ou à des " situations extraordinaires ".

A la suite de Piscator de Brecht, Adamov s'engagea, à partir de l'année 1956, dans la voie du théâtre historique et, plus tard, politique. Il faut à ce propos, dissiper, dès l'abord, une équivoque: lorsqu'Adamov parle de théâtre historique, il entend souvent théâtre politique et vice-versa.

Adamov se sentait intérieurement " séparé ", mais il était profondément relié à son époque. Adolescent, il sut rejoindre, pour ne plus la quitter, l'avant-garde artistique et scientifique: le surréalisme, la psychanalyse, l'absurde, le théâtre populaire et, plus tard, l'avant-garde politique. Et, c'est au contact de celle-ci qu'il sentit la nécessité de réexaminer la question du théâtre historique. (Adamov, 1964, p. 128)

Si l'on veut rendre compte, au théâtre, des faits sociaux, il faut " en finir, dit-il avec les pièces baptisées " historiques " qui ne se servent de l'histoire que comme d'un cadre pittoresque destiné à rehausser une misérable petite psychologie en costumes... et ne font que pousser à l'extrême la complaisance et la fausseté qui assurent le succès des vaudevilles et des courriers du coeur. " (Adamov, 1964, p. 30-31) Un autre genre plus sérieux se situe dans des " lieux hybrides ", mi-réels, mi-imaginaires, où des personnages hautains plus ou moins empruntés à l'histoire, porte-parole orgueilleux de l'auteur, échangent des propos définitifs sur les effets et les causes, les forces anonymes, les dangers que court l'homme, etc. Adamov refuse ces deux genres de pièces historiques qui se proposent d'atteindre un but unique: provoquer l'identification " fallacieuse " du spectateur avec le héros. Or, pour Adamov, il s'agit moins de provoquer l'adhésion du spectateur à un spectacle positif que sa désolidarisation d'un spectacle négatif. Il est à noter que ce dernier résultat est difficile à obtenir chaque fois qu'on est mis en présence d'un fait émouvant ou révoltant.

Ayant subi, comme beaucoup d'autres, l'influence de Brecht, Adamov considère que la vraie pièce

historique est celle où le spectateur n'a pas à s'identifier avec tel ou tel personnage, mais à " ...reconnaitre ce qui, à une époque donnée, à travers plusieurs personnages, annonce, contient en germe, la sienne propre. " (Adamov, 1964, p. 31) Elle est intéressante dans la mesure où le recul accordé au spectateur par rapport à l'action permet à celui-ci de jeter sur elle un regard critique, sans lequel il ne reste plus que " l'adhésion naïve ". Grâce à ce regard, la reconnaissance équivaut à un dépistage. La seule constante qui, pense Adamov, se retrouve jusqu'à présent dans l'Histoire: la coexistence et l'antagonisme des classes, dont l'une est toujours opprimée par l'autre ou par les autres. (Adamov, 1964, p. 37)

D'une façon générale, situer l'action à un moment précis de l'Histoire rend la démonstration plus probante. Ce faisant le dramaturge peut montrer comment, au cours de quelques mois, de quelques années, et selon qu'elle est présentée par telle ou telle catégorie d'hommes, l'argumentation peut changer, s'altérer, s'inverser même. "Paolo-Paoli" se déroule au cours des quatorze premières années du siècle, riches en événements historiques: concurrence économique, lutte pour les derniers marchés libres, course aux armements, etc. Adamov y montre, à travers différents personnages, la "continuité des intérêts sans cesse masquée par la discontinuité des opinions." (Adamov, 1964, p.34)

Adamov a commencé par rejeter le passé, recommandant au dramaturge de se méfier des événements situés dans un passé lointain, où toutes les mesquineries s'effacent, et sur lesquels tombe "la lumière de la légende". De tels événements arrangent l'auteur, "trop heureux de se maintenir sur les sommets", et la part la plus complaisante du public qui s'extasie " comme c'était loin, comme c'était beau". (Adamov, 1964, p. 37) Par contre, le dramaturge a beaucoup à gagner et rien à perdre en situant l'action de ses pièces dans les temps modernes, à condition, toutefois, qu'elle se situe en un temps au moins de vingt ans antérieur au sien, et qui ne remonte pas au-delà de la Révolution de 1789. Mais le dramaturge qui traite de L'Histoire cherche souvent le dépaysement. Et il peut faire naître une certaine poésie grâce à un léger recul dans le temps, à un transposition en l'autres lieux, au grossissement de quelques faits bien réels, et une certaine manière de distribuer la lumière sur ces faits.

Là, une question s'impose: quels événements choisir ? Adamov pense que la mosaïque d'événements qu'est l'Histoire n'est pas régie par le hasard. Aussi, ne peut-on en rendre compte qu'enchoisissant, avec le plus grand soin les événements, grands ou petits en apparence, en les liant rigoureusement les uns aux autres comme ils se sont liés dans la réalité. A cette vision nouvelle de l'Histoire doivent correspondre des techniques nouvelles; une place privilégiée doit être faite au temps dramatique: " Un temps nouveau est à réinventer au théâtre, tantôt plus rapide, tantôt plus trainant et qui, en tout cas, disjoint les faits réellement capitaux des faits réellement secondaires" (Adamov, 1964, p. 63).

Quels que soient les événements choisis, Adamov s'arrange toujours pour que les personnages ne soient jamais au point où en sont ceux-ci, mais toujours en de-çà ou au-delà. Ainsi, dans "*Printemps 71*", Montmartre est déjà pris, mais l'espoir des personnages réside encore dans cette conviction: rien n'est perdu tant que Montmartre n'est pas pris, et Montmartre est imprenable. D'autres fois, au contraire, on désespère, et des mesures sont déjà adoptées qui contrecarrent les malheurs évoqués; ainsi, le décret contre la retenue des salaires n'est pas encore voté, mais déjà s'organisent les coopératives ouvrières, déjà la classe ouvrière fait ses propres lois. Mais, dans les deux cas, le personnage est harcelé par l'Événement. Les personnages de "*Paoli-Paoli*" sont bousculés par des dizaines d'événements politiques importants qui éclatent en Europe; " ils vivent dans un présent dément, harcelés à chaque instant par le monde ". (Planchon, 1970) Et les héros de la Commune de Paris, dans "*Printemps 71*", sont aussi harcelés par les événements, et l'auteur leur prête sa façon généreuse et aigüe de les vivre. "C'est dans ces pages, dit R. Planchon, qu'on le retrouve tel qu'il était lors des événements de Hongrie, de la guerre d'Algérie... L'essentiel n'était pas pour lui d'édifier une

théorie, une stratégie comme la plupart aiment à le faire, non, il énumérait simplement les éléments qui composaient notre situation, notre présent." (Planchon, 1970)

Mais, l'inégration de l'Histoire au théâtre ne va pas sans difficultés et Adamov en a, tout de suite, pris conscience. Et c'est peut-être cette prise de conscience qui lui permit de trouver une solution à quelques problèmes inhérents à la nature même du théâtre historique.

Il est essentiellement deux écueils qui se dressent devant l'auteur de toute pièce située dans l'Histoire: 1. prendre les événements historiques comme toile de fond, et faire apparaître surtout les aventures individuelles; 2 réduire celles-ci au minimum, et ne laisser apparaître que l'Histoire. Ce qui revient à dire que le théâtre historique pose forcément le problème des rapports de la psychologie et de l'Histoire, du particulier et du général. Selon Adamov, "la vraie psychologie est d'une part, absolument sans lien avec le mouvement réel de la société, absolument déguisée. Et d'autre part absolument liée à la société de part en part sociale. (Adamov, 1964, p.84)

Ce problème s'était posé à deux écrivains qu'Adamov cite comme exemples: Brecht et O'Casey. S'étant frayé un chemin vers un théâtre d'histoire, Brecht s'y était heurté, et l'avait résolu à sa manière. Au dire d'Adamov, il n'a pas su éviter tout à fait le piège du drame historique, et il réduisit les aventures individuelles au maximum pour ne laisser apparaître que l'Histoire. Tant mieux pour Adamov, en un sens, dans le cas précis du "*Printemps 71*": " D'un point de vue très égoïste, je suis bien content qu'il n'ait pas tout à fait réalisé cela dans les "*Jours de la Commune*". Je n'aurais jamais osé écrire " le *Printemps 71*" si Brecht avait réussi les "*Jours de la Commune*. " (Adamov p.209) Il serait intéressant de comparer, à cet égard, "*Paolo-Paoli*", par exemple, et le théâtre de Brecht on y trouverait, à la fois plus et moins d'Histoire que chez Brecht; plus: l'intrigue est liée aux innombrables événements d'une époque historique précise, ce qui n'a pas lieu dans les pièces de Brecht moins: le rapport des personnages à l'Histoire n'est pas vraiment dialectique; c'est un rapport de répétition, alors que chez Brecht, c'est toujours la dialectique de l'Histoire qui fait avancer l'action. Par contre, O'Casey a réalisé une union beaucoup plus étroite entre la vie publique et la vie privée; il est "un des très rares auteurs de théâtre qui ait su allier à toutes les richesses de la vie individuelle le fait social, et plus encore le fait politique." (Adamov, 1964, p. 205) Il ne s'est pas contenté de "montrer des événements; il a su porter sur eux un jugement réel, "politique", il a démontré qu'à travers les luttes épisodiques se poursuit incessante la lutte des classes. Ses pièces tournent, chacune à sa manière, autour de l'escamotage de la lutte ouvrière en Irlande; elles traitent toujours du mouvement de l'Indépendance Irlandaise auquel il participa, mais qu'il dénonça, dès qu'il s'aperçut qu'il ne remettait pas en question la structure réelle des choses; son objectif n'était pas de créer un "monde nouveau", mais de remplacer l'occupation anglaise par la domination accrue de la bourgeoisie nationale et de l'Eglise.

Le problème s'est d'abord posé à Adamov à l'occasion de "*Paolo-Paoli*," où il voulait lier les événements historiques les uns aux autres, et les lier aux incidents de la vie privée. Avec "*Printemps 71*," la conception adamovienne du théâtre historique subit un léger changement. Dans "*Paolo-Paoli*," les grands événements de la " Belle époque " n'étaient indiqués que par les répercussions qu'ils suscitaient dans une société réduite. Avec "*Printemps 71*," l'auteur éprouva le "besoin d'exprimer directement ces événements; en un mot, d'oser écrire une pièce historique !" (Adamov, 1964, p. 124); comme cela, il pouvait sortir des "intérieurs où il étouffait", et "faire parler non seulement des bourgeois, mais tout le monde, et ceux qui forment la majorité du monde, c'est-à-dire qu'on le veuille ou non, les prolétaires". (Adamov, 1964, p. 125) Après "*Printemps 71*", la conception d'Adamov reste, théoriquement, inchangée. "*La Politique des restes*" et "*Sainte-Europe*" sont encore des pièces historiques. Seule, "*Off Limits*" accuse une évolution sensible.

Pour conclure nous pouvons dire que le théâtre d'Histoire dont rêvait Adamov devrait opérer une fusion entre l'apport de Brecht et l'apport d'O' Casey: "Je rêve... d'un théâtre où les mécanismes seraient démontés, comme chez Brecht, et où néanmoins les personnes, les individus continueraient de vivre une vie individuelle, au milieu même de ce démontage des mécanismes". (Adamov, 1964, p. 209) Même les procédés techniques devraient tenir compte de cette fusion: les écriteaux, les projections n'auront un sens que s'ils aident à inscrire l'histoire individuelle dans la vie collective.

### **Bibliographie**

Adamov, Arthure (1958). *Théâtre de société/ Theatre and society*. Paris: Editeurs français réunis.

Adamov, Arthure (1964). *Ici et maintenant/ Here and now*. Paris: Gallimard.

Barthes, Roland (1961). *Brecht, Marx et l'Histoire/ Brecht, Marx and History*. Paris: Gallimard.

Planchon, Roger (1970). *Les lettres françaises/ French letters*. Paris: Gallimard.