

Le Corps persécuté et l'expression du geste dans *La Parodie* d'Arthur Adamov

Faouzi Horchani
Université de Gafsa - Tunisie

« *Je dis que l'homme est un écartelé. Et pas seulement un écartelé, un crucifié. Je dis que l'homme mis en croix, écartelé, dont les membres sont étirés vers les quatre horizons, centre déchiré, est le cœur même de la création* »¹

Dans son article *Censure et représentation dans le théâtre d'Arthur Adamov*, Jacqueline Adamov montre que la représentation théâtrale exprimerait le fantasme inconscient sans que celui-ci ait eu à subir des déformations que, dans le rêve, lui impose la censure. Mais cette rencontre, cette retrouvaille du conscient et de l'inconscient, du dedans et de dehors, n'équivaut-elle pas à ce que Antonin Artaud appelait « une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison »? C'est bien aussi d'une libération définitive – libération physique – qu'il s'agit pour Arthur Adamov, puisqu'il écrit: Un théâtre vivant, c'est-à-dire un théâtre où les gestes, les attitudes, la vie propre du corps ont le droit d'aller jusqu'au bout de leur signification profonde. Dans cette perspective on peut dire qu'Adamov ne présente pas un théâtre politique, mais il présente, comme l'a noté Jean Duvignaud, « un théâtre de la persécution ».

La persécution du corps se manifeste concomitamment, dans *La Parodie*, par une rupture quasi-totale avec l'autre. Personne n'entend personne. Par la présence de personnages aux âmes boiteuses, nous sommes donc plongés, insiste Emmanuel Jacquart, dans un monde où seuls les

¹ Camus Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, 1974, p. 27.

besoins et les dangers réunissent les êtres. Les personnages se rencontrent sans nouer de vrais liens passionnels. Cette aliénation qui caractérise *La Parodie* est exprimée, de façon directe, par l'utilisation du dialogue de sourds : les réponses proférées sont presque toujours à côté des questions posées, ou bien le personnage continu de parler alors que l'autre (son interlocuteur) manifeste une insensibilité et une indifférence énormes. On relève en effet des précisions scéniques comme celle-ci : « *Tandis que l'Employé lui parle, le chef de Réception se lève et s'en va* »²

Dans ce sens-là, Adamov fait alors de la scène un lieu où prolifèrent « des corps-cadavres » pour mettre radicalement en cause la conception classique du personnage. Dans la scène de *La Parodie* le corps se voit comme un corps-miroir, sur lequel, la brutalité de l'humanité se reflète. Il est un corps souffrant, ou pour reprendre l'expression de Élisabeth Angel-Perez, un corps affamé, violé, éviscéré, amputé, énucléé.

Éminemment verbale, *La Parodie* présente également une souffrance exhibée et vocalisée. Cette nouvelle représentation du corps se propose de montrer comment le théâtre adamovien passe de la simple mimésis à la violence même de la scène, « d'un théâtre de l'horreur à un théâtre de l'abjection » dans lequel le corps martyrisé, comme le signale Julia Kristeva, est mis en voix et en texte.

En réalité les textes fondateurs de la dramaturgie moderne étiquetée « de dérision », en l'occurrence *La Parodie* d'Adamov, montrent que la souffrance morale ou physique est l'une des expressions fondamentales de la nouvelle conception du personnage dans le théâtre. Tenant compte de la spécificité de la scène adamovienne, on peut dire que le texte, les didascalies, le propos, ont trait, comme le souligne Cécile Falcon, à des actions violentes. Une des raisons pour lesquelles le corps souffrant est traité, dans *La Parodie*, de façon esthétique. Donc ce recours à la stylisation montre bien le fonctionnement de la souffrance au théâtre. Adamov tout comme Artaud veut que la scène du théâtre soit aussi violente que la scène de la vie.

² Adamov Arthur, Théâtre I, *La Parodie*, Paris, Gallimard, 1977, p. 26.

Grâce aux travaux de Freud et de la psychanalyse, le corps se libère et devient substantiel à la représentation. Mais cette liberté, cette glorification, voire cette idéalisation n'ont pas duré puisque une nouvelle dimension, qui apparaît dans les années cinquante, l'a amené à perdre ses mesures sacrées et faire de lui l'image concrète de la souffrance de l'humanité au XX^{ème} siècle. Il sera rendu de nouveau, comme l'exprime Catherine Bonhomme, à sa dimension matérielle, à ses fonctions les plus basses.

On parle donc, avec Adamov, d'un corps morcelé, mutilé, voire nié. On est, et pour reprendre l'expression de Shoshana Felman, devant une nouvelle manifestation de la folie. Ce en vue de quoi la notion d'esthétique a pris une autre dimension, d'où le changement de la représentation et la désacralisation du corps. Il est, comme le montre Anne Oustry, l'enjeu de pulsions, et l'objet de l'action dramatique. Si Adamov, dans *La Parodie*, ne donne d'importance à l'aspect extérieur de son personnage, en l'occurrence : la taille, l'âge, les traits du visage, que lorsqu'il a une dimension symbolique, c'est essentiellement pour montrer que le corps de sa créature n'est qu'un objet de persécution. L'Employé et N., les deux personnages principaux, sont exposés, sur scène, avec des corps en dégradation perpétuelle. Dès le début de la pièce N. baigne dans l'atmosphère de la mort. Il apparaît, dans le 1^{er} tableau, un être en stagnation quasi-totale. Il est toujours étendu par terre, sans activité, ni mouvement. Il est, indique Marie Claude Hubert, dans un état de prostration totale. Il ne se redonne vie que lorsqu'il aperçoit Lili passer. La résurrection de son corps et même de son âme dépend donc de la présence de cette prostituée.

Vu l'état de désespérance dans lequel il est plongé, et vu l'attitude négativiste dans laquelle il est prisonnier, N. supplie Lili de le tuer comme si c'était le moyen de la faire venir un peu plus vite. Il va jusqu'à se dénuder pour lui faciliter la tâche: *«je n'ai jamais pensé que vous m'acheviez aujourd'hui. Je désire mourir lentement sous votre regard comme une bête anéantie à petit feu. J'ai toujours envié à la feuille l'instant qui précède sa chute, elle est encore fixé à la branche, elle tremble, je voudrais trembler comme elle.»*³ Adamov lui-même indique, qu'à partir du deuxième Tableau, son attitude exprime une fatigue grandissante (qu'il s'affaisse de plus en plus.

³ Adamov Arthur, Théâtre I, *La Parodie*, op.cit., p. 18.

Au 5^{ème} Tableau, « alors qu'étendu au pied de l'arbre, il se reproche de n'être pas allé à la recherche de Lili, blessée peut être par la rafale, il s'écroule, comme frappé d'une balle »⁴. Au douzième Tableau, N. est exposé sur scène comme un cadavre écrasé « *les bras étendus en croix* ». De par cette nouvelle représentation du personnage, Adamov veut faire de sa créature une image de la douloureuse et continuelle passion de l'être. A la fin de la pièce, les balayeurs poussent le corps de N. vers les coulisses avec une insensibilité démesurée. Ils le traitent comme une « ordure ménagère ». « Le corps n'est qu'une ordure : il y a là un scandale insupportable pour la raison, douloureux pour la sensibilité »⁵

Quant à l'Employé, il apparaît, au début de la pièce, comme un être plein de vie. Il ne se sent exister que dans la marche « immobile, dit-il, il me semble que je n'existe pas, je ne vis qu'en marchant »⁶. Il est sur scène « *en proie à une agitation constante, à un débit désordonné et marche dans tous les sens, (même en arrière)* ». Mais ce plaisir dans la marche est brusquement brisé par la déclaration du journaliste qui l'a informé que la marche dans la ville serait difficile « je crois, dit-il, qu'il faudra ménager un peu vos forces, surtout au début. On a tendance les premiers temps à se dépenser sans compter. On marche, on marche... Remarquer qu'on peut marcher dans bien des directions, vers des buts plus ou moins lointains et ... plus ou moins rapidement »⁷.

Peu à peu, l'Employé est envahi par une force opaque qui l'engourdit. Il a perdu son équilibre. Sa fatigue et sa difficulté de bouger sont soulignées par un ensemble d'indications scéniques. Au septième Tableau, il commence à prendre de façon accélérée, les marques du vieillissement (*il a les cheveux blancs*). Dans le dixième Tableau, il sera en prison (pour une faute dont lui-même ne sait rien), dénudé et dépouillé de toute liberté et même de toute possibilité de mobilité et d'action.

⁴ Claude Marie-Hubert, *langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante, Ionesco-Beckett-Adamov*, Librairie José Corti, 1987, p. 131.

⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁶ Adamov Arthur, Théâtre I, *La Parodie*, op.cit., p. 13.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

Malgré l'opposition, au début de la pièce, de la caractérisation des deux personnages : l'Employé caractérisé par la mobilité et le mouvement, N. apparaît comme un être inerte, ils subissent le même sort et s'acheminent vers le même anéantissement. Derrière le visible on sent donc, comme le montre Emmanuel Jacquart dans son ouvrage *le Théâtre de dérision*, la présence de l'invisible, derrière les maux particuliers se profile le Mal. Adamov tend ici à tomber dans les généralisations faciles : si l'existence est souffrance, c'est que l'homme est le jouet de forces cosmiques perverses.

Dans les années cinquante, Adamov tout comme Beckett, cherche à valoriser un style plus corporel du langage théâtral tout en intégrant, dans la scène, une dimension du mime et du théâtre de marionnettes. Dans *la Parodie*, le corps est apparemment représenté pour exprimer et transmettre des sensations et des sentiments. Il est vu comme le moyen le plus efficace de communication avec les spectateurs. Adamov comme Artaud, prend en compte tous les moyens d'expression utilisables sur une scène, comme musique, danse, plastiques, pantomime, mimiques gesticulations, intonation, architecture, éclairage et décor pour donner au théâtre une dimension métaphysique « qui s'exprime à travers des signes physiques et des gestes « spirituels qui se tendent, élaguent, fixent, écartent et subdivisent les sentiments, les états de l'âme, les idées métaphysiques. »⁸.

« Une des raisons de notre plaisir devant ce spectacle sans bavure réside justement dans l'utilisation par les acteurs d'une quantité précise de gestes sûrs, de mimiques éprouvées, venant à point nommé... Ces roulements mécaniques d'yeux, ces mous des lèvres, ce dosage des crispations musculaires aux effets méthodiquement calculés et qui enlèvent tout recours à l'improvisation spontanée, ces têtes mues d'un mouvement horizontal et qui semblent rouler d'une épaule à l'autre, comme si elles s'encastrent dans des glissières, tout cela, qui répond à des nécessités psychologiques immédiates, répond en outre à une sorte d'architecture spirituelle, faite de gestes et de mimiques, mais aussi du pouvoir évocateur d'un rythme, de la qualité musicale d'un mouvement physique, de l'accord parallèle et admirablement fondu d'un ton... Un jeu de jointures, l'angle musical que le bras fait avec l'avant-bras, un pied qui tombe, un genou qui s'arque,

⁸ Antonin Artaud, *le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1978, p. 64.

des doigts qui paraissent se détacher de la main, tout cela est pour nous comme un perpétuel jeu de miroirs où les membres humains semblent se renvoyer des échos. »⁹ (*Le Théâtre et son double*, « Sur le théâtre balinais »)

Dans le théâtre d'Adamov, le corps est considéré, par certains critiques, tels que Catherine Bonhomme et Anne Oustry, comme un « vecteur de l'émotion par son expressivité, vecteur de sens qui veut rivaliser même avec la parole. Il fait partie intégrante du langage scénique, corps que l'acteur travaille de l'extérieur vers l'intérieur »¹⁰. Dans ce sens-là, on peut dire que le corps est créateur produit du sens. Il est présence ou pour reprendre l'expression d'Eisenstein il est le noyau principal de l'œuvre d'art et sa capacité à devenir image.

Dans *la Parodie*, chaque mouvement, chaque geste est considéré comme nécessité de communication. Lorsque le personnage se déplace ou fait un geste, il a certainement quelque chose à exprimer. Pour ce faire, ces gestes ne sont pas toujours dans le cadre de l'esthétique, mais ils sont plutôt au cœur de l'authentique parce que chacun est porteur d'un sentiment, d'amour, de violence, de nécessité, d'indifférence, de désespoir, et de solitude.

Dans tout discours théâtral, le personnage est chargé d'adresser un message aux spectateurs, soit par la voix soit par les mouvements et les attitudes. Dans cette perspective, tous les critiques de la dramaturgie moderne se mettent d'accord sur le fondement non verbal de la communication dans ce type de théâtre. Dans cette dramaturgie le personnage est appelé à clarifier et à élucider ses pensées, voire ses sentiments par un langage plus sincère et plus puissant. La forme de communication la plus apte et la plus expressive est le langage corporel. Dans *La Parodie* le geste de la créature devient un véritable outil de communication, il véhicule tous les états affectifs. Il appuie ce que le personnage profère et il mobilise le spectateur et lui permet de savoir la profondeur de celui qui parle. Dans ce sens le geste reste pour Adamov l'animateur de ses personnages, qui

⁹ *Ibid.*, p. 84

¹⁰ *L'expérience du corps au théâtre* Par Catherine Bonhomme et Anne Oustry 19/03/2010 Lycée Charles et Adrien Dupuy.

ne sont que des « gestes-parlants ». Ainsi le geste trouve dans le corps du personnage l'espace où exprimer, « Il faut surtout que le corps reste aussi langage. »¹¹

Dans *La Parodie*, le geste du personnage devient le pont qui aide à la délivrance des expressions de l'auteur : par ses mouvements, l'acteur schématise un texte, et le jette hors de lui par son corps. Ainsi dans cette pièce la vie du geste et la résurrection de la communication dépendent du corps « *Par le corps de l'acteur, la lettre vit, par le don du souffle, le texte ressuscite* »¹². De même l'acteur ne cesse, comme le signale Valère Novarina, de refaire le portrait de la figure humaine sous nos yeux. A travers cette nouvelle manière d'expressivité diffusée par le geste du personnage, Adamov veut faire de son théâtre « un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse et qu'on lui fasse parler son langage concret, qui consiste dans tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène. »¹³

A travers le geste de son personnage, Adamov rend visible son texte. Il crée un rapport étroit entre les expressions du corps et la langue d'où la nécessité de s'attaquer aux préceptes désuets du théâtre classique et d'exercer une influence sur le corps et l'esprit du spectateur et sur le monde de façon générale puisque le théâtre, comme le montre Jacques Derrida, « *est un débordement passionnel, un épouvantable transfert de force du corps* »¹⁴. Cela dit, il y a peut-être un « *savoir du corps* » : « *Le théâtre est l'un des lieux où s'est réfugié aujourd'hui le savoir du corps que nous avons oublié. Tout est au théâtre, dans la chair vivante de l'acteur, croisé à l'espace. (...) Tous les mots, tous les concepts, toutes les pensées vont dans les corps et en naissent à nouveau visiblement. (...).* »¹⁵

De par cette nouvelle manière d'exposition des créatures, Adamov insiste, bel et bien, sur le fait que le corps est devenu une hostie et qu'il

¹¹ Derrida Jacques. *L'Écriture et la différence*, Paris, collection "Tel Quel" aux Éditions du seuil, 1967. p.153.

¹² Valère Novarina, *Lumières du corps*, Publications aux éditions P.O.L. 2006, p.107.

¹³ Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double*, op.cit, p. 80.

¹⁴ Derrida, Jacques. *L'Écriture et la différence*, op.cit., p.367.

¹⁵ Valère Novarina, *Lumières du corps*, op.cit., p.16.

est toujours le lieu d'une détérioration perpétuelle. Pour lui tout comme pour Beckett, « le corps est le lieu d'une souffrance qui dégrade l'être. La guerre qu'ils viennent de vivre lorsqu'ils écrivent leurs premières pièces, leurs propres fantasmes névrotiques, leur ont appris, à tous deux, que les souffrances infligées au corps par les autres, qu'il s'agisse de l'ennemi politique ou de compagnon d'infortune, peuvent prendre les formes les plus aliénantes et les plus inhumaines que l'on puisse imaginer »¹⁶.



¹⁶ Claude Marie-Hubert, *langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, op.cit, p. 131.

Bibliographie**Corpus :**

- ADAMOV Arthur, *Théâtre I La Parodie*, Paris, Gallimard, 1977.

Ouvrages critiques :

- ANTONIN Artaud, *le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1978.
- CAMUS Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, 1974.
- CLAUDE Marie-Hubert, *langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Ionesco-Beckett-Adamov, Librairie José Corti, 1987.
- BOMHOMME Catherine et OUSTRY, *L'expérience du corps au théâtre 19/03/2010* Lycée Charles et Adrien Dupuy.
- DERRIDA Jacques. *L'Écriture et la différence*, Paris, collection « Tel Quel » aux Éditions du seuil, 1967.
- ESSLIN Martin, *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1977.
- JACQUART Emmanuel, *Le théâtre de dérision*, Paris Gallimard, 1974.
- ASSAD CHAHINE Samia, *Regard sur le théâtre d'Arthur Adamov*, Paris Nizet, 1981.
- VALÈRE Novarina, *Lumières du corps*, Publications aux éditions P.O.L. 2006.



