

Ștefana POP-CURȘEU

FEMMES OBJETS ET FEMMES BOURREAUX:  
L'ÊTRE HUMAIN PRIS ENTRE AMOUR ET ÉROTISME  
CHEZ A. ADAMOV ET LES ARTISTES POP

**Abstract:** As shown by most of the artistic tendencies of the second half of the XXth century, the woman, as a character or as a represented image, reveals a deep and often painful transformation which took place in the way couple relations were conceived, may they be social, sentimental or simply sexual. The theatre of the absurd, covering the after-war period till the seventies, as well as the European and American Pop Art, New Realism included, which was born at the end of the fifties, crossed the century and led to a contemporary kitsch neo-pop, are two marvelous witnesses of these transformations. These changes betray a mixture of fright and fascination, of machismo and a falling back into childhood, a mixture of games of domination and masochism, generated essentially by the sexual liberation of modern women. This article aims at pointing out and discussing these elements, trying to explain the crisis and traumas of modern man, character of the adamovian theatre, when facing the

ambiguity of his pair, the woman, as a being who does not correspond anymore to traditional frames.

**Key words:** Arthur Adamov, Pop Art, eroticism, women as objects, women as menkillers, exhibition, lost intimacy.

Comme le montrent la plupart des tendances artistiques de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, le femme, en tant que personnage ou image représentée, révèle un changement profond et souvent douloureux dans la conception des rapports de couple, qu'ils soient sociaux, sentimentaux, ou purement sexuels. Le théâtre de l'absurde, qui s'étend de l'après guerre aux années '70, ainsi que les courants du Pop Art américain et du Nouveau Réalisme européen, qui émergent vers la fin des années '50 pour traverser le siècle et déboucher sur un néo-pop kitsch contemporain, témoignent à merveille de ces changements, qui trahissent un mélange de peur et fascination, de machisme et de retour à l'enfance, de jeux de domination et de

Ștefana POP-CURȘEU

*Babeș-Bolyai University, Faculty of Theatre and Television,  
Cluj-Napoca*

*E-mail: pop-curseu@yahoo.com*

masochisme, générés par la libération sexuelle de la femme moderne.

Ainsi nous proposons-nous de suivre, dans ces pages, non pas les jeux de l'amour et du hasard, mais les traumatismes de l'homme moderne – personnage du théâtre adamovien, devant l'ambiguïté d'un être féminin sorti de ses cadres traditionnels.

### 1. La maladie d'aimer

*Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas  
d'aiguilles*

*Fait pour donner à boire à ces cruelles filles.*

(Charles Baudelaire – *La Fontaine de sang*)

Dans la lignée des multiples obsessions adamoviennes, nous nous attarderons donc sur un témoignage troublant de la vision du monde moderne, qui met en évidence une des pires fautes de cette époque et de l'homme qui y vit. Il s'agit d'une véritable *maladie d'aimer* sous tous ses aspects: d'un érotisme affiché qui tue l'amour intime, profond; d'une incapacité apprise d'aimer; d'une politique meurtrière qui transforme la femme en objet de désir, en annulant son identité, et l'homme en victime de son objet de désir; de l'amour comme souffrance et mutilation.

Cette maladie de l'esprit, l'amour, comme la plupart des maladies physiques, évolue selon une succession de phases déterminées. L'amour, d'abord, se mesure à la force obsédante de l'image aimée chez celui qui aime, mais, plus tard, si l'absence se prolonge, au cours d'une seconde phase, la force de l'amour devient fonction des puissances d'imagination capables de ressusciter

sans cesse l'image aimée dans le cœur de celui qui aime toujours.<sup>1</sup>

Qu'est-ce qui nous permet de parler d'une maladie d'aimer qui sillonne l'œuvre d'Arthur Adamov? La souffrance, la séparation et la prise de conscience de la solitude individuelle, mises en cause par toute relation érotique dans son sens le plus large. Catalogué par Arthur Adamov comme «maladie de l'esprit», l'amour contrebalance la «maladie» physique que représente l'érotisme. Il faut pourtant faire la différence entre amour-dans-la-présence et amour-dans-l'absence de la personne aimée; car pour Adamov, tout ce qui n'est pas le «feu de l'amour» signifie pauvreté, donc richesse superflue, de pacotille. L'amour-dans-la-présence reste dans la vision adamovienne le seul remède de ce monde de la séparation, l'amour nommé, l'amour qui unit, qui détruit le *moi* au profit d'un *nous* singulier. Ce type d'amour complet apparaît rarement dans l'œuvre adamovienne, surtout parce que la dramaturgie d'Adamov est un témoignage de ce que le monde est, et qu'il n'y a que les écrits autobiographiques qui témoignent et interprètent véritablement ce que l'écrivain et l'homme Arthur Adamov sent et vit. Voilà pourquoi c'est dans *L'homme et l'enfant* que nous retrouvons quelques lignes merveilleuses dans leur simplicité, sur cet amour-dans-la-présence, vécu comme une sorte de reconquête spirituelle et affective de l'intimité perdue:

<sup>1</sup> A. Adamov, *Je ...ils...*, Paris, Gallimard, 1969, p. 122.

Sans elle, malgré toute ma trouille, je me tuerais, tout est trop difficile. Mais il y a elle et puis cet être que nous avons nommé le Proson: elle et moi. Cet être là, qui est nous deux réunis, je ne veux pas qu'il meure.<sup>2</sup>

L'amour-dans-l'absence, par contre, est vécu comme une maladie de l'esprit. La cause pourrait être, à notre avis, le fait que cet amour soit plutôt un produit compensatoire de l'imagination de celui qui aime, comme le précise Adamov lui-même, donc une construction quasi-fictive qui marque implicitement l'absence de l'autre, le désir inaccompli de l'autre, la séparation et la souffrance dans l'éloignement. Pourtant, bien que l'amour-dans-l'absence fasse souffrir l'individu, il suppose une communion au-delà du lointain, que l'érotisme n'est pas capable d'offrir, à lui seul. Et inutile de préciser qu'Adamov tranche nettement entre amour et érotisme.

Au cinéma, installé dans une loge royale, près d'une fille d'officier, Janine Ville, je veux prendre son bras et n'ose pas, tiens seulement amoureusement contre moi la manche de son manteau. Aucune envie de baiser ses pieds. Séparation absolue déjà entre l'érotisme et tout ce qui de près ou de loin peut ressembler à de l'amour.<sup>3</sup>

Cette séparation vécue comme telle est essentielle de deux points de vue. Premièrement, parce que Adamov et son œuvre sont littéralement marqués par l'érotisme séparateur – ils en portent la

tache: les couples des pièces adamoviennes ne sont jamais véritablement ensemble, ils se laissent toujours séparer par des interventions extérieures ou par manque de courage, par lâcheté devant ce que suppose *l'agir*. Ce sont des personnages vivant dans la discontinuité et esclaves de cette discontinuité qu'ils sont trop faibles pour rompre. De plus, là où l'érotisme l'emporte sur l'amour, il y a toujours un côté destructif de la relation qui est activé. «Que signifie l'érotisme des corps, sinon une violation de l'être des partenaires? une violation qui confine à la mort? qui confine au meurtre?», se demande de façon rhétorique Georges Bataille<sup>4</sup>.

Dans toute relation, et cela apparaît clairement dès *La Parodie*, sa première pièce, l'érotisme applique les règles d'un jeu entre plusieurs partenaires, un jeu, une partie sans fin (pour lire à rebours l'expression de Beckett) ou une *party-happening* (comme celles de *Off Limits*), où le traditionnel couplage: partenaire féminin – victime / partenaire masculin – sacrificateur se renverse sensiblement au cours de la modernité vécue par Adamov, le partenaire féminin devenant souvent l'objet sacrificateur, et le masculin, la victime. L'émancipation de la femme est en ce sens évidente et ressentie comme un permanent danger par le partenaire masculin. La manière dont la femme est traitée iconographiquement par les nouveaux courants artistiques des années soixante ne fait que renforcer cette impression, qui garde pourtant toute son

2 A. Adamov, *L'homme et l'enfant*, Paris, Gallimard, 1968, p. 225.

3 *Ibidem*, p. 24.

4 Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1965, p. 22.

ambiguïté. À titre d'exemple nous pourrions regarder le dos du tableau *Untitled* (1954-1961), de Bruce Conner, où s'accumulent photos et découpages de journaux représentant des femmes nues ou semi-habillées, allongées, assises ou debout, pensives ou joyeuses, de face ou de profil, véritable prolifération invasive du corps féminin en noir et blanc, sépia, ou couleurs estompées, étiquetée par deux bandelettes rouges portant l'inscription: «Warning, you are in Great danger» et «Fragile»! La femme apparaît ainsi paradoxalement comme un objet fragile, mannequin que Andy Warhol revêt à son tour de blouses estampillées «Fragile», pareil à un colis prêt pour le transport, mais aussi comme danger potentiel pour celui se laisserait fasciner et provoquer par elle, dans le jeu risqué d'un hédonisme de dernier recours.

L'imagerie érotique occupe une place importante dans les représentations Pop. Après 1960, se multiplient les apparitions de bikinis, de cuisses et de bas-ventres, de seins et de fragments de corps féminins dénudés. De même, l'image du «totem» phallique appartient essentiellement au Pop Art; ce *phallus* que nous retrouvons en guise de décor chez les Watkins dans *Off Limits*, et qui parle de soi: toute une société décadente, protégée par le signe de la virilité masculine, dont Adamov avait d'ailleurs horreur, comme il l'avoue dans son journal. Ainsi est-il clair que tout ce qui tient du maquillage fort, rouge à lèvres ou vernis à ongles – voir pour cela les nombreuses indications scéniques concernant Alma et Brit dans *Si l'été revenait*, par exemple – est là, comme

facteur provocateur et comme contre-poids de cette virilité, impuissante en dernière instance devant le destin monstrueux de ces êtres faits «de la triste et opaque matière humaine, poreuse à la douleur qui l'imbibe de toutes parts»<sup>5</sup>. Ainsi se présente la relation érotique entre Lili, L'Employé et N dans *La Parodie*; celle entre Erna et Le Mutilé dans *La Grande et la Petite manoeuvre*; entre Dorothy et Humphrey (*Off Limits*); entre Magy, Guddy et M. le Modéré (*M. le Modéré*) ou entre Brit, Alma, Thea et Lars (*Si l'été revenait*), pour ne citer que quelques exemples.

Il est intéressant de remarquer que ces relations érotiques, ne sont, à quelques exceptions près – comme dans *M. Le Modéré*



**Fig. 1:** Claes Oldenburg, *Lipstick ascending on caterpillar tracks*, 1969-1974

5 A. Adamov, *Je...Ils*, op. cit., p. 146.

– que des «phantasmes» érotiques; qu’elles ont un «caractère stéréotypé» et que «les mêmes images [...] reviennent dans le même ordre»<sup>6</sup>: finalement, variations sur le même thème, variations autour de cette même obsession existentielle.

Un exemple de cet érotisme phantasmatique, ayant pourtant de fortes répercussions sur le vécu des personnages, et qui garde intacte toute l’ambivalence de la femme en tant qu’objet de désir et en même temps bourreau de celui qui la convoite, nous est fourni par l’innocente et meurtrière Lili de *La Parodie*.

Contrairement aux autres personnages de la pièce, Lili change de costume souvent; changements qui «symbolisent son caractère», comme le précisent les indications scéniques du début de la pièce. «Lili parle sur un ton enjoué. Sa démarche rappelle celle d’un mannequin présentant une collection.»<sup>7</sup> Frêle et d’apparence fragile, Lili est la femme qui entre consciemment dans le jeu de la séduction, comme un enfant qui s’amuserait à attrapper un papillon, pour l’oublier dans l’épuisette quelque minutes après. Lili disait à l’Employé, en riant: «Vous avez des façons de parler très plaisantes. Tout le monde aujourd’hui se croit obligé de garder son sérieux, Dieu sait pourquoi. Moi, je suis restée une enfant miraculeusement préservée.»<sup>8</sup> Une enfant avec tout ce qu’un enfant a de naïf, et de gentil, de désordonné, de bête, de

cruel et de superficiel en même temps. Pourtant, comme les artistes «pop» n’ont pas manqué de le signaler tout au long des décennies suivantes, la femme fragile est aussi dangereuse, et ses armes sont d’une autre nature qu’objectuelle et d’autant plus imprévisibles. Et Lili le prouve (s’adressant à N. – personnage masculin qui la désire et qui la supplie de le tuer):

Avec quoi voulez-vous que je vous tue, grands dieux? J’ai les poignets trop fragiles, je me les suis démis en jouant au tennis, encore enfant. Depuis, je porte ce bandeau. Si seulement j’avais mon sac. J’ai toujours des ciseaux dans mon sac. Mais, aujourd’hui, précisément, je ne l’ai pas. Je ne sais plus ce que j’en ai fait. Il y a des moments comme cela, dans la vie, où on ne sait plus ce que l’on fait. [...] Vous autres hommes, vous êtes tous pareils. Je vous tuerai, c’est promis, mais à ma manière. Faites-moi confiance.<sup>9</sup>

De manière semblable aux effets visuels produits par les *Anthropométries négatives* d’Yves Klein<sup>10</sup>, le corps de la femme désirée laisse son empreinte sur un support – qui est un support psychologique masculin dans le cas de la pièce adamovienne –, et sa présence marque le regard (au propre et au figuré), finissant par revêtir la forme de tous les phantasmes masculins des personnages de la pièce, en les tuant petit à petit, justement par ce qu’elle fait voir

6 A. Adamov, *L’homme et l’enfant*, op. cit., p. 173.

7 A. Adamov, *La Parodie*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1953, p. 10.

8 *Ibidem*, p. 15.

9 *Ibidem*, p. 18.

10 Voir Yves Klein, *Anthropométrie négative* (ANT2), 1961, pigment et résine sur papier marouflé sur toile, 119x80cm, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, Collection Helga und Walther Lauffs.

sans donner véritablement, par ce qu'elle oublie de faire. *Ça crève les yeux que ça crève les yeux* nous dirait le titre d'une œuvre de D. Spoerri, de 1966, qui expose aux regards du spectateur un visage rondet de poupée encastré dans du plâtre rose qui lui dessine le cou et la tête enturbannée, tout cela en relief, suspendu à un panneau de bois également rose, par une cordelette et un clou. Au milieu du visage, de ce masque de poupée, les pointes d'une paire de ciseaux, montés perpendiculairement, lui crèvent littéralement les yeux<sup>11</sup>. C'est le revers destructeur du bonheur rose affiché par l'amour promis. Et aussi «l'assassinat de l'œil et par là de l'art "rétinien" [...], un sujet récurrent chez Spoerri»<sup>12</sup>, dont on trouve l'écho chez Jasper Johns (*The Critic sees*, 1961), et que Adamov anticipe de manière étonnante, puisque le deuxième personnage masculin, victime du bourreau féminin, L'Employé, finira par devenir physiquement aveugle, réponse concrète à son aveuglement érotique comme à son optimisme bête. Ainsi, quand le Journaliste danse avec Lili au 3<sup>e</sup> tableau, au moment où ils s'embrassent, entre l'Employé sans les voir, et se met à discourir sur l'amour, avec un grand A, alors que la réalité le contredit de manière

flagrante. Décalage qui trompe, qui tue, et clin d'œil au spectateur qui voit tout:

Le Journaliste: Quel plaisir de danser avec vous! vous êtes légère comme l'air, inconsistante comme une bonne pensée. Dans mes bras, vous n'existez presque plus.

Lili, *l'embrasse*: Chéri!

[...]

L'Employé: Quel merveilleux présage! Une musique si douce, si tendre, juste au moment où j'apparais! L'amour triomphe, notre amour!<sup>13</sup>

Lili est la femme qui crée des images, des phantasmes érotiques. C'est le mannequin, avec tout ce que cela implique de clichés: les cheveux blonds, les yeux bleus, les bains de soleil, la danse, la fragilité, la coquetterie. Elle est une femme du monde, elle prend le plaisir de l'insatiable présent (*le carpe diem*) sans jamais penser aux autres, son image se multiplie sans cesse, fidèle copie d'elle-même, pour chacun des personnages masculins qu'elle trompe sans tromper véritablement, puisque ce sont surtout les propres désirs des hommes qui leur font faire fausse route. C'est aussi la femme fétiche, à la mode, telle qu'on la retrouve dans les œuvres de Lichtenstein, dans les Marylins de Warhol, chez Deschamps ou Mimmo Rotella. Mais cette femme reste une poupée, un objet, une balle de ping-pong que les hommes se renvoient sans répit, un «beau regard si bleu et si vide»<sup>14</sup>.

11 Masque en plâtre de «l'inconnue de la Seine», ciseaux montés sur panneau de bois, 50x25x30cm, Mumok, Vienne. ©Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne, Former Hahn Collection Cologne.

12 Camille Morineau, «La "filière" Duchamp», in *Le Nouveau Réalisme*, Galleries nationales du Grand Palais, 28 mars- 2 juillet 2007, Sprengel Museum Hannover, 9 sept-27 janv 2007, pp. 98-104, citation p. 100.

13 A. Adamov, *La Parodie*, op. cit., p. 24.

14 *Ibidem*, p. 25.

À cause de cette répétition, de cette réitération des images, incomplètes et stériles en dernière instance – puisque l’amour quel qu’il soit, manque –, le partenaire du jeu érotique devient non plus seulement un *objet* du désir<sup>15</sup>, image cliché à force d’être déclinée, mais surtout un *objet consommable*. C’est ici que nous retrouvons une certaine parenté de la pensée adamovienne et de la pensée sartrienne de *L’être et le néant*, où l’écrivain existentialiste posait le problème du rapport moi-autrui d’une manière similaire à celle de *L’Aveu*<sup>16</sup> ou de la dramaturgie d’Arthur Adamov. En quelques mots, dans toute relation moi-autrui, le rapport établi par l’intermédiaire du regard sépare le sujet – celui qui regarde – de l’objet – celui qui est regardé –; cette séparation, qui fonctionne dans les deux sens, équivaut à une menace, à un vol, à une sorte de destruction de l’autonomie de l’objet, qui ne peut que partiellement s’ériger en sujet. Deux libertés tentent ainsi de s’annexer et de s’annuler. Or, dans le cas d’une relation érotique, le regard joue un rôle essentiel, car c’est justement à travers le regard, dans un premier temps, que naît le désir de l’autre, conformément à ce que Jean Starobinski affirmait dans *L’œil vivant*.

15 «L’Érotisme qui est fusion, qui déplace l’intérêt dans le sens d’un dépassement de l’être personnel, et de toute limite, est pourtant exprimé par un objet. Nous sommes devant ce paradoxe: devant un objet significatif de la négation des limites de tout objet, devant un objet érotique.», G. Bataille, *op. cit.*, p. 143.

16 Voir *Je... Ils*, *op. cit.*, pp. 125-126.

Pour Adamov, posséder une femme reviendrait à dépasser le stade de phantasme érotique stérile, et ainsi, à annuler cette distance qui le sépare d’elle; posséder et aimer signifierait cesser d’être un objet pour elle, et elle, à son tour, un objet pour lui. Or cette possession lui est interdite, d’où le sentiment d’une permanente séparation et d’une véritable hantise de *l’être humain-objet*, sur laquelle nous reviendrons plus loin: la torture d’être toujours sujet et objet à la fois, de ne jamais pouvoir annuler cette différence et reconstituer l’unité, de se suffire à soi-même et à l’autre. L’amour interdit, l’homme se retrouve tellement partagé, tellement *séparé*, dans sa liberté douloureuse, qu’il ne lui reste plus que *fuir*. Et nous voilà devant le masochisme inévitable, devant cette «vieille idée sans cesse reprise», devant cette «mithridatisation de la mort»<sup>17</sup>, qui représente, en soi, la pire des séparations. L’érotisme séparé de l’amour devient ainsi pour Adamov l’espace où «se réfugient les plus désespérés, souvent les meilleurs», où la souffrance peut être transformée en plaisir, tout en restant, pourtant, douloureusement inhumaine.

En deuxième lieu, cette séparation absolue entre l’érotisme et l’amour, témoigne de ce qui se passe dans la modernité du XX<sup>ème</sup> siècle, de l’étalage de l’intimité érotique à un tel degré que l’individu se heurte à une saturation qui finit par mener à un discrédit de l’amour, puisque la politique publicitaire vend l’érotisme sous la fausse étiquette de l’amour. Il faudrait

17 A. Adamov, *L’homme et l’enfant*, *op. cit.*, p. 173.

voir en ce sens des œuvres telles que *Love Wall* de Peter Blake, 1961, où un mélange d'objets et de photos, de références à la grande peinture et à l'imagerie populaire, au cinéma aussi bien qu'à l'industrie des cartes postales kitsch, exaltent les images d'un bonheur anonyme et souvent factice, un véritable mur non plus des pleurs mais de l'amour auquel se heurtent l'être humain moderne. De même, l'exposition dans une architecture gigantesque du petit mot intime «amour», «LOVE», par Robert Indiana, en pleine centre d'une ville américaine, tire un signal d'alarme sur la présence de l'intimité à l'affiche, d'un grand mot, tout en majuscules, enflé à la Claes Oldenburg, faute de signifier réellement quelque chose.

La libéralisation des mœurs a joué un rôle essentiel dans cette destruction de ce que l'amour et l'érotisme supposaient d'intime.

Le résultat de ce processus est que la *vie privée*, après avoir été vécue sous le mode du secret et de l'invisibilité [...] et considérée comme extérieure au champ politique sous l'autorité d'un seul individu, du seul sujet de droit qu'est, dans l'espace domestique le père de famille, *est désormais de même poids que la vie publique*. Leur nette séparation reposait sur un équilibre politique et sur une distinction rigide entre les classes sociales qui commence à se brouiller.<sup>18</sup>

En fait il s'agit aussi d'une manière simple de masquer l'impuissance croissante



Fig. 2: Robert Indiana, *Love*, 1966

de l'homme moderne devant l'«autre» féminin ou masculin, avec qui une relation basée sur l'amour véritable supposerait une prise de responsabilité de tout ce que cet «autre» comprend, et implicitement un sacrifice de soi pour l'autre. Une impuissance compensée artificiellement par le bombardement d'images érotiques et de sensations construites et consommées individuellement de la manière la plus égoïste possible ou dans la perversité de la jouissance à plusieurs, devant l'écran de cinéma, de télévision, devant les revues, les affiches ou les photos pornographiques devenues usuelles. C'est ainsi que:

les réactions affectives d'un individu s'appauvrissent, se minimisent, glissent sur le plan du jeu et de la fiction, dans la mesure où se multiplient, autour de cet individu, les excitations artificielles. À la limite, les états affectifs les plus naturels et les plus profonds (l'amitié, l'amour, les convictions religieuses et politiques, etc.) deviennent, dans l'âme épuisée, aussi «irréels», aussi truqués que le monde de machines, de films, de papier imprimé et de fausse sexualité, qui constitue le milieu urbain. Ici, la parfaite adaptation

<sup>18</sup> Alain Ehrenberg, *L'individu incertain*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p. 87.



au milieu équivaldrait à la parfaite déshumanisation de l'homme.<sup>19</sup>

Une déshumanisation dont l'œuvre adamovienne témoigne et qui fait que ce n'est plus seulement l'amour qui est vécu maladivement, mais toute l'existence, comme le souligne le soupir de Brit, seule survivante de *Si l'été revenait*: «Dire qu'il va falloir vivre, et qu'on finira par la trouver normale, cette vie, cette vie fichée entre deux morts.»<sup>20</sup> Et le Pop Art ne dit pas autre chose, mais affirme cette «normalité», anormale en son essence, vue comme à travers un verre grossissant.

## 2. L'être humain et son intimité: objets d'exposition

Tout ce qui tient de l'intime subit dans le théâtre adamovien le même sort; l'intimité se retrouve ainsi violée ou par l'indifférence – comme dans le cas de l'Employé ou de N (déchet humain abandonné par Lili et balayé au petit matin par les ouvriers du Service d'assainissement), du Mutilé, du professeur Taranne, de Marpeaux –, ou/et par une cruauté dérivée d'une possessivité menée à l'extrême, d'habitude manifestée par le personnage de la mère tyrannique qui détruit les couples dans bon nombre de pièces adamoviennes<sup>21</sup>. La violation

et l'exhibition de l'intimité peut aussi s'accomplir ou s'accompagner par une mise en spectacle – comme dans *La Politique des restes*, *Monsieur le Modéré* ou *Off Limits*. Il suffit de se rappeler, dans ces derniers cas, l'étalage de la vie et du comportement de Johnnie Brown devant le tribunal et la scène d'amour provoquée d'une manière très publicitaire par Mado entre Monsieur le Modéré et Guddy, puis la scène du déshabillage de la fiancée de Bob et l'exploitation télévisée de l'histoire dramatique de Jim et Sally. Le meilleur exemple est en ce sens celui des personnages de *Off Limits*, pour qui les autres personnes de leur entourage ne représentent quelque chose qu'à partir du moment où elles deviennent une matière recyclable, une matière à «utiliser»:

Reynold Day, à *Doris Roan*, *songeur*: Drôle d'histoire. On devrait, je ne sais pas encore bien comment..., mais on devrait pouvoir avec Humphrey l'utiliser. Un vrai drame, et qui touchera le téléspectateur comme il nous touche nous-mêmes (à voix basse, très grave:) Un vrai drame.<sup>22</sup>

À noter la théâtralité de ce dédoublement de Reynold Day qui, tout en cherchant comment utiliser le «drame», s'excuse et s'accuse devant un public

19 Gustave Thibon, *Diagnostics. Essai de psychologie sociale*, Préface de Gabriel Marcel, Paris, Fayard, 1985, p. 26.

20 A. Adamov, *Si l'été revenait*, Paris, Gallimard, coll. Le Manteau d'Arlequin, 1970, p. 66.

21 Voir à ce propos, Ștefana Pop-Curșeu, «L'Intimité surveillée. Regard et immixtion de l'Autre: source du conflit dramatique ada-

movien», in *Surveiller, Œuvres et dispositifs*, Revue *Études théâtrales*, 36/2006, textes réunis par Georges Banu, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain et institut d'Études théâtrales, Université Paris III, pp. 145-153.

22 A. Adamov, *Off Limits*, Paris, Gallimard, 1969, p. 149.

virtuel – ceux qui regarderont l'histoire télévisée de Jim et de Sally –, et devant un public présent dans la salle, le lecteur y compris. En effet, il est clair que ce «drame» touchera le futur spectateur dans la même mesure mais non pas de la même manière qu'il touche ses producteurs. C'est-à-dire qu'il ne touchera pas en tant que «vrai» drame, mais en tant que spectacle, qui pour les uns produit de l'argent et pour les autres du divertissement<sup>23</sup>. Dans les deux cas, c'est l'intérêt accompagné d'une indifférence vis-à-vis de l'intimité violée de ceux qui deviennent par exposition des «personnages», qui marque de son empreinte le comportement des producteurs et des consommateurs-spectateurs.

L'Amérique du Nord incarne le prototype. [...] La cohésion naturelle est établie d'un côté par l'intérêt, de l'autre par la peur unanime de l'opinion publique; celle-ci, fille de la même peur, mais courageuse du fait qu'elle représente la masse, substitue à l'intimité caractéristique de l'ordre émotionnel une indiscrétion générale qui ne respecte aucune barrière de la vie privée. Cette publicité universelle créée à sa manière

une cohésion: mais une cohésion sans sentiments, sans âme.<sup>24</sup>

Pour James Rosenquist, d'ailleurs, «les méthodes actuelles de la publicité [...] violent notre intimité. C'est un peu comme un coup de marteau sur la tête – on est tout engourdi. Mais le choc peut également vous transporter dans une toute autre réalité. [...] Ces techniques peuvent cependant devenir de fantastiques outils pour un peintre.»<sup>25</sup> Voilà un excellent exemple du masochisme des artistes «pop»; le plaisir d'être «engourdi», le profit hédoniste et esthétique que l'on peut tirer de l'intimité violée! Cette toute autre réalité est celle de l'artifice étalé dans des œuvres comme *Great American Nude no 10* ou *no 54*, de Tom Wesselmann qui montrent tout sans rien donner sauf une attaque violente aux sens: un téléphone qui sonne de temps en temps pour déranger encore plus l'intimité déjà artificielle, des bruits de rue enregistrés sur bande magnétique venant de la fenêtre, des fleurs et des glaces appétissantes en plastique, une femme trop peu réaliste, qui défait sa nudité devant le spectateur. Un *Barbie* spectaculaire et audacieux, qui se joue de l'érotisme et de l'appétit malsain du public. D'une certaine manière,

23 Et puis, n'avons-nous pas aussi affaire dans ce fragment à un clin d'œil de la part d'Adamov, qui rappelle à son lecteur-spectateur que le même genre de transposition et de travestissement est en train de s'accomplir devant lui à travers la littérature et la représentation théâtrale? La théâtre adamovien ainsi que le Pop Art parlent de leur propre réalité en même temps que de celle du monde dont ils témoignent.

24 Comte Hermann de Keyserling, *La vie intime (Essais proximités)*, Paris, Librairie Stock, 1933, pp. 82-83.

25 Jan Reeves, entretien avec James Rosenquist, *Buffalo Evening News*, 19 novembre, 1963, cf. Lucy R. Lippard, *Le Pop Art*, avec la collaboration de Lawrence Alloway, Nancy Marmer, Nicolas Calas, Singapour, Thames & Hudson, 1996 (l'édition originale –1966), p. 110.

le *Quotidien familial* de Spoerri fait preuve du même artifice, du même rejet d'un intime accroché aux objets quotidiens, qui se refuserait normalement au spectacle figé d'une ex-position.

Dépouillé, souillé dans son espace intime, l'individu se trouve acculé à ne plus prêter aux objets de puissance symbolique. [...] La souillure révèle avec une terrible violence qui fait horreur comment l'économique prédomine sur le symbolique. Les «nouveaux» bijoux, les «nouveaux» sous-vêtements et autres objets ne remplaceront pas ceux qui sont perdus, c'est la souillure qui fait trace.<sup>26</sup>

Les personnages adamoviens n'échappent pas à cette souillure; que ce soit une faute commise ou un autre personnage qui pose cette marque de fer rouge, ils ne trouvent jamais le chemin du retour vers une intimité reconquise. Pour Arthur Adamov, l'être humain moderne a perdu toute sa verticalité, toute sa dignité d'homme. Car le «dénouement» des individus, comme celui des collectivités, affiché par l'œuvre adamovienne, représente en effet un moyen d'aller au-delà des surfaces et des apparences pour voir ce qui se cache en l'homme, mais aussi et surtout un témoignage – qui peut aller jusqu'à la dénonciation – d'une réalité humaine stigmatisée par des *manques*, des trous noirs, qui, même comblés artificiellement, fonctionnent comme des plaies purulentes, dégradantes, marques de la décadence d'une époque qui ne

reconnaît plus les valeurs et se jette dans le plaisir de l'immédiat. Les meilleurs exemples de cette *verticalité annulée* peuvent être retrouvés non pas seulement dans les écrits autobiographiques et semi-autobiographiques, comme *L'homme et l'enfant* et *Je... Ils...*, qui sont d'une force et d'une expressivité troublantes, mais aussi dans les pièces adamoviennes, où les seuls personnages qui méritent de garder leur dignité humaine sont ceux qui s'opposent à la dégradation, les idéalistes, les révolutionnaires. Tous les autres se comportent comme des déchets, des détritrus, des rebuts humains, condamnés sans espoir à la bassesse, à la corruption et à la soumission, à l'influence permanente et immédiate de ce qui leur est donnée pour réel et consommable.

Adamov illustre ainsi par ses propres personnages cette tare de l'homme moderne, qui devient lui-même un produit consommable, pareil aux objets auxquels il est assujéti. À part le fait que le personnage central de *La Politique des Restes* est obsédé et traumatisé par les déchets qui lui sont «politiquement» destinés, il devient lui-même un rebut, catalogué comme fou et banni de la société par sa femme et son frère. De ce point de vue, aucune différence entre personnages féminins et masculins: N, L'Employé, Le Mutilé, Le professeur Taranne, Jean Rist, Arthur et Victor, Dorothy, Molly et les autres, Karl, Teresa, Innocent XXV ou L'Agha, Alma et Thea, sont tous consommés d'une manière ou d'une autre, par les autres, par la politique, par un appareil à sous, par l'argent, par la Loi de la société, par l'alcool et la drogue, par

<sup>26</sup> Werner Ackermann, Renaud Dulong, Henri-Pierre Jeudy, *Imaginaires de l'insécurité*, Paris, Librairie des Méridiens, 1983, p. 82.

le passé et les remords, en un mot par leur propre existence.

Les critiques d'art ont fait beaucoup de rapprochements entre les mouvements d'avant-garde européens et les différents styles tournant autour du Pop Art. Lucy R. Lippard énonce comme un élément qui départage les objets surréalistes et «les objets trouvés» des années 1930 des objets Pop le fait que les premiers «étaient choisis pour leur ressemblance avec autre chose: une rêve, une silhouette, une image du subconscient, alors que le Pop est exactement ce qu'il paraît, tant sa nature est essentiellement extravertie»<sup>27</sup>. Bien que ce ne fût pas du tout d'une ressemblance qu'il s'agissait dans le cas des objets surréalistes, mais d'un renvoi subtil et violent en même temps à une réalité autre, dont il fallait prendre conscience, le Pop Art en est effectivement le contraire, puisque le «Ceci n'est pas une Pipe» de Magritte aurait très bien pu trouver son correspondant Pop dans une image claire d'une pipe marquée, en série, portant cette fois-ci un titre descriptif et affirmatif du genre: «Pipe».

Les objets jouent un rôle à part dans l'imaginaire Pop, puisque tout est objet, objet du regard, et sujet de l'œuvre en même temps. L'importance de l'objet nouveau atteint surtout l'obsessionnel; et plus il rassemble sous son image une expérience du vécu collectif du groupe social, plus il acquiert un statut privilégié. Tel est le cas des boîtes de conserve pour Warhol, ou des produits de maquillage, du rouge à lèvres surtout à cause de

ses allusions érotiques-phalliques, des bouteilles de Coca-Cola, d'un certain type de vêtements, des drapeaux américains, des photographies de stars ou d'affiches publicitaires.

Léger notait déjà en 1937, dans *The New Realism goes on*, qu'«il n'y a pas beaucoup d'efforts à faire pour que les gens sentent et comprennent ce qu'est le nouveau réalisme, qui a ses origines dans la vie moderne même. [...] Pour moi, la figure humaine, le corps humain n'ont pas plus d'importance que des clés ou des vélos.»<sup>28</sup> Quoique Léger ne renie pas pour autant l'humain, ces paroles montrent le statut toujours plus dégradé de cet «homme moderne» et son expulsion du centre traditionnel. Que ce soient les objets qui sont élevés au même niveau de dignité que les figures, ou que ce soient les êtres humains qui sont baissés au rang des objets, cela ne fait pas une grande différence: il y a aliénation. Et plus cet homme ou cette femme perdent leur qualité de sujet individuel agissant, plus ils apparaissent comme objets agis de l'extérieur, et par conséquent, matière à spectacle.

Lors d'un de ses voyages aux États-Unis, Adamov fait la connaissance de Marilyn Monroe chez Arthur Miller, son mari d'alors:

Elle me raconte la dernière entrevue avec un journaliste. Lui: «Marilyn Monroe, quel est, sincèrement, votre vœu le plus cher?» Elle: «Mais que l'on marque mes mesures sur ma pierre tombale, voyons!» Elle riait, me racontant l'anecdote. Elle

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 11.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 18.

est morte, trop fragile pour supporter ces millions de regards braqués sur elle, curieux, infâmes, impitoyables.<sup>29</sup>

Adamov est conscient du fait que ces regards du public violentent l'intégrité de l'individu, qu'ils violent l'intimité de celui-ci en réduisant sa personnalité à une image extérieure, superficielle, consommée, copiée et exploitée au maximum, que ces regards affamés sucent en vérité l'essence vitale de l'être qui s'expose. Des images portraits de Marilyn Monroe, d'Elvis Presley ou de James Dean ou Liz Taylor deviennent ainsi des objets de collection, des fragments communs de la vie de chacun.

L'homme-objet est un des résultats de l'intimité trop affichée, exploitée par la culture populaire qui a mis son empreinte sur la société occidentale du XX<sup>ème</sup> siècle. Nous retrouvons de telles présences dès les premières pièces d'Arthur Adamov (comme celle de Lili de *La Parodie*, déjà discutée), là où le personnage-objet avait été perçu dans sa lumière absurde et non pas en tant que conséquence naturelle de l'évolution – du progrès extérieur accompagné de régression des expériences intérieures et de la vie spirituelle – de la société de l'après-guerre. Le lecteur attentif trouvera toujours dans les pièces adamoviennes et non seulement – car ses écrits autobiographiques offrent une source tout aussi riche – surtout des personnages féminins qui se laissent faire, avec lesquels les autres jouent, que les autres utilisent et qui apparaissent ainsi sous des formes authentiquement Pop. Deux des cas les plus exemplaires sont Brit et Molly.

Dans *Si l'été revenait*, Brit joue le rôle de la poupée; image qui nous renvoie à toute une série d'objets qui hantent la société de consommation érotique «populaire»: mannequin, poupée gonflable ou en caoutchouc, et même pièce de mobilier: chaise, table ou porte-manteau comme dans les œuvres de Allen Jones:

Comme le précise l'auteur lui-même dans les *Notes préliminaires*, Brit est «l'objet servi par Alma [...] à son vieil ami d'enfance, Lars»<sup>30</sup>. En effet, Brit est servie sur un plateau matrimonial à Lars, après avoir été «essayée» par Alma, et Lars peut ainsi s'en servir à sa guise: l'habiller de la robe de Thea, lui faire imiter le discours et les gestes de Alma et Thea, l'aimer comme si l'aimait Alma et Thea, dans un jeu adultère transcendant toute morale traditionnelle. Mais Thea, grande sœur de Lars, est aussi la fillette dont la mère rase la tête pour aller vendre ses cheveux, en la condamnant ainsi à la nudité infamante du mannequin exposé dans une vitrine et attendant d'être habillé pour la promotion en cours. Dans cet ordre des choses, nous



Fig. 3: Allen Jones, *La table, la chaise et le porte manteau*, 1963

29 A. Adamov, *L'Homme et l'enfant*, op. cit., p. 132.

30 A. Adamov, *Si l'été revenait*, op. cit., p. 10.

pouvons comprendre le désir obsessif de Lars de sortir du «vestiaire» ou Mme Petersen, leur mère, l'a «relégué». Ces personnages sont faits pour porter les costumes créés par Andy Warhol, déjà mentionnée, imprimés: «FRAGILE». En effet, Brit décrit Lars, en citant Alma, comme «un grand monsieur de plomb qui s'écaille de toutes parts» et sa mission est de faire en sorte que «ses bouts tiennent encore un bout de temps»<sup>31</sup>. Êtres lacérés, de collage, de passage, les personnages adamoviens perdent de leur intimité en chemin, tel Le Mutilé ses membres, et deviennent des produits à consommer et des déchets à jeter en dehors de la scène, quand on n'en a plus besoin.

Dans *Off Limits*, un cas semblable est représenté par la jeune Ethel, la femme que Bob prend en mariage, et qui est elle aussi un produit tout fait de la société capitaliste. Nous disons bien un «produit», car pour Jim et Sally, elle passe pour un objet, mascotte américaine, à laquelle ils arrachent les vêtements pour voir l'Amérique dans sa grande nudité; et la révolte de Jim devient ici explicite: «Amérique, tes sous-vêtements puent!»<sup>32</sup> Il en est de même pour Frankie, le drogué, le trafiquant, le raciste, qui donne l'image concrète de l'épave, de la dégradation

physique et morale de la société, de la corruption et du grand malaise qui y règne.

Le rôle de Molly dans cette pièce est très intéressant et mériterait un peu plus d'attention; car elle représente surtout le *jouet vivant* de la société qui l'entoure. Objet sexuel dont on profite – elle avait été prostituée avec Sally –, balle de ping-pong rejetée par tous les personnages d'une manière ou d'une autre, objet de violence pour Doris Roan et objet de spectacle pour Jim, Molly constitue la femme-objet par excellence dans *Off Limits*:

Jim: [...] Et toi, Molly, à poil! (*Molly ne bouge pas.*) Alors, on n'obéit pas à Jim? On ne se met pas à poil belle paresseuse? Molly: Mais Jim ce n'était pas au programme... Mr. Roan a dit qu'il fallait que je me déshabille?

Jim: Oui, oui, Mr. Roan en personne. (*Molly obéit, se déshabille. Strep-tease de novice. Rires.*) Enfants sages, apeurés, approchés car elle est vraie! (*Désignant Molly:*) Regardez-la, regardez son petit ventre ridicule et ce nombril qu'elle a. Retournez-la, cette matière-là se retourne, caoutchouc aimé.

Sally: Tu charries avec Molly, c'est tout de même un être humain. Se venger de tout sur elle!<sup>33</sup>

Et bien sûr, l'apparition de Molly comme image fixe au début de la pièce, travestie en statue de la Liberté, n'est pas accidentelle; Adamov joue ici sur des oppositions qui cachent derrière le masque de la dérision la vision tragique de la condition à laquelle est réduite la

31 *Ibidem*, p. 66. À noter la répétition du mot «bout»; ce n'est pas seulement aux bribes et fragments d'un collage que cela renvoie (technique exploitée par les Nouveaux Réalistes), mais aussi à ce que le Pop Art reconnaissait comme un de ses traits essentiels, le périssable, le passager, la solution à court terme, le vite oublié.

32 Arthur Adamov, *Off Limits*, op. cit., p. 123.

33 *Ibidem*, pp. 101-102.

femme dans «l'horreur du temps présent». Horreur démasquée aussi dans les *Récitatifs* de la pièce, où Molly est enfin capable de dire la vérité, puisqu'elle est seule devant un public qui l'écoute et non plus devant les visages froids et rigides de ses partenaires de jeu.

Le personnage-objet et l'objet-personnage – tel le «jeune rène en celluloïde», l'être que Lars aimait le plus au monde – jouent un rôle semblable dans le théâtre adamovien comme dans l'art Pop. Ils ne sont finalement autre chose que des signes, des échantillons d'une vérité – tant que celle-ci correspond à la réalité percevable – qui touche directement les artistes-auteurs; des preuves qui, d'une certaine manière, prétendent étayer leur témoignage artistique.

Parler encore de l'amour et de l'érotisme chez Arthur Adamov et chez les artistes

des années '60? Tout s'effrite dans l'absence d'une harmonie du couple, que l'artiste ne retrouve plus que par bribes douloureuses, que par lambeaux de rêves et phantasmes. L'homme et la femme ayant perdu leur verticalité, s'étant laissé vider l'intérieur afin de mieux exhiber et vendre les apparences allégées du poids de l'humain, il ne reste plus que la joie dans l'inconscience «populaire» ou la condamnation à l'absurde, la reconnaissance de l'horrible visage qui se cache derrière le masque du sourire affiché par les blondes aux yeux bleus: «une hideuse enfant phtisique à la balle qui tousse, puis pousse sa balle d'un geste mécanique et sisyphique, c'est l'âme de notre époque acculée dans l'impasse affreuse où l'esprit confondu s'arrête et titube»<sup>34</sup>.

### References

- Abirached Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.  
 Arendt Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.  
 Bataille Georges, *L'érotisme*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1965.  
 Baudrillard Jean, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1970.  
 Ehrenberg Alain, *L'individu incertain*, Paris, Hachette Littératures, 1999.  
 Keyserling Hermann comte de, *La vie intime (Essais proximités)*, Paris, Librairie Stock, 1933.  
 Lippard Lucy R., *Le Pop Art*, avec la collaboration de Lawrence Alloway, Nancy Marmer, Nicolas Calas, Singapour, Thames & Hudson, 1996.  
 Sarrazac Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Editions Médiannes, 1995.  
 Sztalryd Jean-Marie, *L'intime civilisé: sexualité privée et intérêt public*, Paris, l'Harmattan, 1994.  
 Thibon Gustave, *Diagnostics. Essai de physiologie sociale*, Préface de Gabriel Marcel, Paris, Fayard, 1985.

34 A. Adamov, *Je...Ils.*, *op. cit.*, p. 107.