



## Lempereur Nathalie

S'engager par et hors du théâtre. Arthur Adamov dans les années 1950 et 1960

### Pour citer l'article

Lempereur Nathalie, « S'engager par et hors du théâtre. Arthur Adamov dans les années 1950 et 1960 », dans *revue i Interrogations ?*, N°9. L'engagement, décembre 2009 [en ligne], <https://www.revue-interrogations.org/S-engager-par-et-hors-du-theatre> (Consulté le 27 février 2024).

ISSN 1778-3747

---

Tous les textes et documents disponibles sur ce site sont, sauf mention contraire, protégés par la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France](#).



## Résumé

Parmi les intellectuels, les hommes de théâtre ont été peu étudiés : Arthur Adamov (1908-1970) s'est engagé à la fois dans la vie de la cité et dans son œuvre, des années 1950 à 1970, en se rapprochant du Parti Communiste. Après l'étude de son engagement et de ses formes, nous étudierons comment ce théâtre en politique s'est développé, et a pu vivre aux travers de sociabilités, de lieux, d'instances de production et de diffusion, dessinant une géographie théâtrale particulière au cours de ces années. Nous montrerons que l'engagement a été à l'origine d'une certaine marginalisation, et ce jusqu'à aujourd'hui. Cet article s'attache ainsi à un moment du théâtre français, peu exploré, entre la fin des années phares après la Libération et les expériences nouvelles qui modifient le champ culturel et théâtral après mai 1968.

**Mots-clefs :** Intellectuel, engagement, théâtre, communisme, marginalisation

## Summary

Among the intellectuals, theatre personalities have been less studied : Arthur Adamov (1908-1970) have been engaged both in the life of the society and in his work, from 1950 to 1970, when he get sympathised with the Communist Party. After the study of his engagement and the forms that he took, we are going to study how this theatre has been developed in politics and have lived, all that years, within circles, places, instances of production and diffusion, representing a particular theatrical geography. We are going to show that how this engagement has been the origin of a certain marginalisation. This article is about a not well known period of the French theatre, between the end of the glorious years after the Liberation and the new experiences that have modifies the cultural and theatrical fields after May 1968.

**Keywords :** Intellectual, engagement, theatre, communism, marginalization

## Introduction

L'objet de cet article est de rendre compte de l'engagement d'Arthur Adamov (1908-1970), intellectuel et homme de théâtre quelque peu oublié aujourd'hui. Parler d'intellectuel engagé semble être un pléonasme tant la définition de l'intellectuel s'est polarisée moins sur ses compétences que sur sa capacité à s'engager dans le champ politique et user de son nom pour défendre une cause. L'usage récent [1] du mot engagement ne doit pas pour autant masquer une plus large tradition [2] de celui-ci ni englober tous ses horizons possibles. Il semble que le terme ait été confisqué au profit d'une attitude particulière de l'intellectuel, dominante au cours du siècle dernier, d'où avec l'affaiblissement de celle-ci, l'idée d'une disparition du fait lui-même. Nombre de chercheurs [3], surmontant une littérature souvent peu scientifique, voire impartiale, ont renouvelé l'historiographie sur le sujet. Des travaux ont modifié en profondeur la posture du chercheur en mettant en exergue les rapports au politique des mondes intellectuels ou artistiques « à partir non plus des sollicitations au sens large de l'univers politique, mais des logiques professionnelles des champs artistiques » [4].

Pourtant, parmi les intellectuels, les hommes de théâtre ont été peu étudiés et plus tardivement [5]. Et si les historiens du théâtre se sont intéressés à l'œuvre d'Adamov, c'est surtout à travers les prismes des formes et de l'écriture. Les outils forgés par l'histoire sociale et culturelle permettent, en s'intéressant aux pratiques de l'époque, à ce qu'elles reflètent sociologiquement et culturellement, aux intermédiaires, aux lieux, aux sociabilités ou à la réception d'ouvrir de nouvelles perspectives novatrices.

La période envisagée couvre les années 1950, années où Adamov sympathise avec le Parti communiste, à la fin des années 1960. Nous analyserons pourquoi et comment a surgi le théâtre engagé d'Arthur Adamov, comment il a pu vivre au travers de différents lieux et d'intermédiaires. Adamov s'est inscrit pleinement dans les réflexions de son temps, alors que le théâtre populaire est repensé et donne lieu à des divergences importantes dans ses conceptions, que peut incarner le débat entre Sartre et Vilar sur le public du Théâtre National Populaire, le premier défendant un théâtre de classe (ouvrière), l'autre un théâtre populaire (ouvert au plus grand nombre) [6]. Ses rapports au politique doivent être analysés dans leur diversité et situés dans un espace politique, social et artistique qui évolue. Prenant parti dans la cité, il met aussi à contribution son théâtre. Nous nous intéresserons au groupe, au collectif, à l'inscription ou non dans un certain nombre de réseaux, d'instances de sociabilités. Quelles mutations sont à l'œuvre dans la réception de l'engagement ? En

quoi a-t-il pu être un facteur de marginalisation ?

## L'entrée dans l'engagement

Il est intéressant de commencer par citer certains témoignages qui se positionnent sur l'engagement de cet auteur. Ceux recueillis dans le livre de René Gaudy [7], paru une année après la disparition d'Adamov, offrent un bon point de départ. Selon Jean-Marie Serreau : « *Adamov est un poète, profondément, mais je ne suis pas convaincu qu'à un moment de sa vie la découverte du théâtre politique ne l'ait pas un peu limité.* » Roger Blin pose plus directement la question : « *Je n'ai pas pu m'empêcher de marquer une certaine déception après Paolo Paoli. [...] Subitement me sont apparus un côté volontariste d'engagement politique et la perte d'une substance qui faisait sa rareté, son humour [...]* ». En revanche, José Valverde partage davantage ce besoin d'engagement : « *Pour moi qui suis homme de théâtre et non critique, militant communiste et non professeur d'idéologie, je peux me contenter de dire : lisez A. Adamov, jouez A. Adamov, c'était un camarade.* » Ces divergences sont d'autant plus intéressantes que les auteurs ont connu et travaillé à un moment donné avec Adamov, ce qui donne à l'ouvrage une coloration d'hommage. L'engagement et ses rapports à l'œuvre sont au cœur du débat.

Contrairement à maints hommes de théâtre, on trouve des notices biographiques d'Arthur Adamov non seulement, et sans surprise, dans les dictionnaires et encyclopédies du théâtre, mais aussi dans la nouvelle édition du *Dictionnaire des intellectuels* [8] et le *Maitron*, qui, pour la période 1940-1968, a modifié son titre et pris en compte des intellectuels qui ont construit « *leur pensée en référence au rôle historique de la 'classe ouvrière'* » [9]. L'évolution historiographique, présentée auparavant est pleinement éclairée ici.

Arthur Adamov est un dramaturge original dans le panorama intellectuel et artistique du XXe siècle. Homme de théâtre, auteur, intellectuel, voire théoricien du théâtre, même s'il ne se définit jamais ainsi, il n'a cessé d'écrire des pièces après la Seconde Guerre mondiale. Il a également écrit pour la radio, la télévision et fait de nombreuses traductions. D'origine russe, il arrive à Paris en 1924, où il se frotte à la bohème littéraire et un temps au surréalisme, écrit des poèmes et fonde une revue éphémère. Il se situe alors dans une tendance plutôt anarchiste [10]. Commencant à écrire des pièces après guerre, que la critique rangea dans la catégorie du théâtre de l'absurde aux côtés de Beckett et de Ionesco, Adamov évolua pour aborder la réalité sociale et politique de manière « *située* », tout en y mêlant recherches littéraires et plongée dans l'inconscient.

Adamov devient sympathisant du PCF de manière prononcée au cours de la deuxième partie des années 1950 et ce jusqu'à sa mort, sans jamais y adhérer pour autant. Le rôle de Jacqueline Atrousseau, sa compagne puis épouse, qui adhère au Parti en 1958, est à souligner : « *Ma compagne a compté beaucoup, bien qu'ayant elle-même des difficultés à s'insérer dans cet univers social, elle a été la première à s'inscrire au PC. Moi, je ne me suis pas inscrit, à cause de certaines réserves que je continue d'avoir, mais il est évident qu'à ce moment-là, nous avons saisi l'absurdité d'un théâtre de l'absurde, [...], alors qu'il y a une société réelle qui nous brime et qui nous broie.* » [11] Cette politisation se fait dès le tournant 1955-1956 et s'intensifie l'année suivante : les lettres [12] envoyées régulièrement entre février 1954 et août 1958 à Bernard Dort, l'un des critiques les plus marquants du second XXe siècle et ami très proche d'Adamov depuis qu'ils se sont connus fin 1952 [13], témoignent de cet engagement progressif. Elles s'enrichissent régulièrement de commentaires sur la vie politique, avec, en filigrane, une volonté d'intervention, « *de franchir le rideau de fer du marxisme [...]* [14] », freinée par l'attente de naturalisation. Adamov s'indigne de la politique menée par Guy Mollet [15], tandis que ses interventions se font de plus en plus nombreuses sur la guerre d'Algérie, qui a été un facteur d'engagement et de radicalisation certain, comme pour d'autres intellectuels, alors que se dégage dès 1955 « *une morale de l'urgence* [16] ». De brefs commentaires dans son journal montrent également l'évolution entre 1956, où Adamov regrette l'anticommunisme ambiant, et septembre 1958, où il suit les résultats du référendum à la cellule communiste du Vieux-Colombier [17]. Une autre explication est liée à son manque d'engagement dans le passé : ainsi, Adamov se reproche dans une interview de ne pas avoir été inscrit au PCF avant guerre, alors qu'« *il n'y avait pas les désagréments qu'il y a eus à l'Est, je dis désagréments par euphémisme [...]* » [18].

Le couple se rapproche du PCF à un moment où un certain nombre d'intellectuels s'en écarte : néanmoins, Jean-Pierre A. Bernard dans son étude du *Paris rouge* a bien montré que si rupture il y a en 1956, « *[elle] coïncide à peu près avec la visibilité d'une rupture sociologique et culturelle dans la société française dont Paris amplifie la secousse et dont les ondes de choc atteignent le Parti communiste plus intimement sans doute que le XXe Congrès et Budapest* » [19]. Par ailleurs, l'éloignement ou la rupture de certains ne doit pas masquer un

attire toujours renouvelé pour le communisme, et ce d'autant plus pour les membres des professions intellectuelles au moins jusqu'à la fin des années 1970 [20].

En parallèle, la venue à l'engagement d'Adamov se fait par une réflexion et un retour critique sur son œuvre, face à une transformation du champ théâtral, favorisée par la découverte du théâtre de Brecht. Il rejoint ainsi, autrement, la cause marxiste. Si l'engagement a des origines extérieures à l'intellectuel ou artiste, il est lié aussi à son savoir [21]. La représentation à Paris du Berliner Ensemble en 1954 a influencé une partie du monde théâtral et intellectuel de l'époque et imprégna durablement une revue assez marginale de l'époque, *Théâtre populaire*. Barthes, Dort, et Adamov, proche de la revue, y assistent ensemble. Marco Consolini [22] a montré comment elle s'était alors radicalisée et politisée, pour s'affirmer : éloignement avec Vilar, nécessité d'un théâtre d'intervention politique d'obédience brechtienne. Cette ligne se ressent sur les rapports aux auteurs. En mai 1956, les revuistes interpellent les auteurs de l'avant-garde et leur demandent de se positionner [23]. Sartre isolait d'ailleurs le cas Adamov du reste de l'avant-garde dès 1955 : « *C'est même le seul dont on puisse attendre quelque chose sur ce plan du théâtre populaire. Parce qu'il a changé* », pour regretter un peu plus loin qu'il « *ne [soit] pas encore allé assez loin. La société n'apparaît dans le Ping-Pong que tout à l'arrière-plan [...]* » [24]. Barthes, Dort puis Giselbrecht (collabore pour la première fois à la revue en mars 1957 et fait exception par son appartenance au PC) suivent alors de près, voire orientent, le travail mené par Adamov. Barthes le décrit comme un « *créateur [qui a] abandonné peu à peu la protestation éthique pour s'engager dans la voie d'un nouveau réalisme* » [25]. Bernard Dort le suit d'encore plus près : « *Tous les espoirs sont désormais focalisés sur son œuvre : les encouragements alternent avec les reproches* ». Dort « *prend acte des 'progrès' accomplis par Adamov* », avant de conclure, satisfait, « *Ici Adamov rencontre Brecht [...]* » [26].

Cette sortie de l'avant-garde non politisée à laquelle il avait été associé rejoint le débat assez intense dans la presse des années 1950 [27], notamment communiste, sur l'avant-garde et la possibilité de joindre l'aspect révolutionnaire esthétique et politique.

Adamov a également réfléchi sur sa pratique, qui est aussi une forme d'engagement, comme le souligne Pascale Goetschel, nous invitant à « *inverser le raisonnement en partant de l'exercice du théâtre et non plus seulement des catégories d'analyse de l'histoire des intellectuels* » [28]. Dès 1956, il propose une certaine théorisation en mouvement de ce que pourrait être un théâtre engagé, alors qu'il travaille à sa future pièce *Paolo Paoli*. Dans son article, « *Théâtre, argent et politique* », Adamov se dit « *tenté par un théâtre social, un théâtre qui mettrait en question la société même où nous vivons.* » [29], un théâtre où la transmission de savoirs et la révélation des mécanismes d'aliénation seraient un moteur de l'action. Ce qui est explicitement écrit ensuite et ne peut faire douter du positionnement de son auteur : « *Que s'agit-il de dépister ? La seule constante qui, jusqu'à présent, se retrouve à travers l'histoire : la coexistence et l'antagonisme des classes, dont l'une est toujours opprimée par l'autre, ou les autres.* » [i] Il a souhaité un renouvellement du public, un « *public réel : public populaire, public jeune* » [30]. Adamov revient par la suite régulièrement sur sa pratique, notamment dans les préfaces à ses œuvres.

En ce sens, si les critiques [31] ont mis l'accent sur le tournant Adamov, auteur engagé, au moment de la création de *Paolo Paoli* au théâtre de la Comédie, à Lyon, en 1957, mise en scène de Roger Planchon puis reprise au Vieux-Colombier en 1958, la réflexion de l'auteur à ce sujet est antérieure. 1957-1958 ne correspond qu'à la visibilité d'une évolution.

Son engagement est donc lié tant à un savoir, aux sociabilités, à une réflexion collective sur le théâtre qu'à une prise de conscience politique dans un contexte particulièrement tendu, où le positionnement est fortement encouragé.

## Les formes de l'engagement

La fin des années 1950 et le début de la décennie suivante sont des années d'engagement intense, où Adamov tente différents répertoires d'action. 1958 inaugure la visibilité de l'évolution de l'œuvre et un net engagement.

Le pouvoir personnel de De Gaulle est dénoncé, aux côtés d'intellectuels de gauche. Ainsi, nous retrouvons dans *Clarté* [32] les commentaires inquiets de Sartre et d'Adamov côte à côte, suite à la conférence de presse du Général. L'œuvre est mise directement à contribution : parallèlement à ses prises de position, Arthur Adamov, de concert avec Maurice Regnaut (entré à *Théâtre populaire* en 1955) et Guy Demoy, écrit des

saynètes politiques. La correspondance avec Bernard Dort évoque ce travail, qui n'est pas sans difficultés ni réticences : « *Je m'efforce d'écrire des saynètes contre le fascisme. Mais ce n'est pas commode ; décidément je ne suis pas pour l'œuvre de 'circonstance' et ce que je peux trouver rapidement me paraît la plupart du temps bien 'vulgaire'. Et cependant il faut [33] démasquer leur imposture* » [34]. Suivie par ce commentaire quelques semaines plus tard : « *Oui, j'essaie d'écrire des saynètes et Monod de me téléphoner ici pour me demander d'en faire plusieurs [35][...] Cela calme un peu mon remords de ne pas 'en faire' davantage [...]* » [36].

Plus que la volonté de renouer avec une tradition (nul écho par exemple aux expériences d'Agit-prop, théâtre d'agitation et de propagande politique, de l'entre-deux-guerres), cette tentative s'inscrit dans la volonté d'amener l'actualité sur la scène, réflexion à laquelle se prête volontiers certains dramaturges et intellectuels. Pour preuve, une rencontre animée en février 1958 par Gilles Martinet autour du thème, « *Le théâtre peut-il aborder l'actualité politique ?* » [37], qui réunit autour de la table Sartre, Butor, Vailland et Adamov. Les difficultés ressortent davantage qu'un enthousiasme partagé : tant celles d'écrire que de créer des pièces d'actualité.

D'autres formes rejoignent le mode principal d'intervention des intellectuels : signer des pétitions, user de son nom pour défendre une cause, manifester. La guerre d'Algérie fut un terrible laboratoire de l'engagement. Adamov n'hésite pas à descendre dans la rue, comme en témoigne Marc Dalmais, régisseur pour *Paolo Paoli* au théâtre de la Comédie : « *Je l'ai vu plusieurs fois prendre des coups aux premiers rangs de manifestations contre la guerre d'Algérie.* » [38] Il prit part également aux mobilisations pour le Vietnam lorsqu'il est invité aux Etats-Unis, à la Cornell University, en 1964.

Par ailleurs, il n'hésite pas à faire usage de la pétition et fut l'un des 121 premiers signataires du Manifeste élaboré à l'automne 1960 proclamant le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie. De plus, dans une lettre du 23 octobre 1962 d'Adamov à Roger Planchon, nous apprenons qu'un manifeste a été conçu pour s'opposer au référendum annoncé pour faire élire le président de la République au suffrage universel, annonce qui avait provoqué nombre de vagues chez les parlementaires : « *Autre chose : plusieurs intellectuels, artistes, etc. ont rédigé pour le non [39] un manifeste conçu à peu près en ces termes : 'Parce que nous ne croyons pas qu'un homme seul puisse assumer le destin d'une nation, parce que nous croyons que sous le règne d'un seul homme, la libre circulation des idées et la création artistique sont entravées, nous estimons de notre devoir de voter non'. J'ai obtenu pour ma part les signatures de Jean Vilar, Jean-Louis Bony (Allio a déjà pris position dans L'Humain) bien sûr Aragon, Moussinac, Effel, Lurcat, Pignon, bref vous voyez le genre. Télégraphiez immédiatement si vous êtes d'accord à Jacques Arnault, Nouvelle Critique.* » [40]

Différents témoignages insistent sur sa prise de position sur l'actualité, comme la correspondance conservée [41] : il s'est intéressé aux activités de la Conférence d'Europe occidentale pour l'amnistie aux emprisonnés et exilés politiques, reçoit également quelques courriers en tant qu'ami du Mouvement de la Paix en 1960 et 1961, l'Association France-Cuba le sollicite pour continuer à être membre en 1964. Adamov a voyagé à Cuba en 1963 et porté un intérêt pour la révolution cubaine, « *qui, de toutes les révolutions est la plus proche de la Commune de Paris par ce mélange du travail, de la fête et de la gaîté* » [42]. Une autre adhésion est plus directement liée à son œuvre, comme celle à l'Association des amis de la commune de Paris, dont le bureau est voté le 14 mai 1961 pour relancer ses activités : Adamov en est le vice-président (le président, Jacques Duclos), ce qui est toujours valable en 1965, comme indiqué dans un autre courrier.

Néanmoins, ces prises de position relèvent davantage de l'intervention que de l'engagement. Adamov ne milite pas pour ces causes sur une longue durée. D'ailleurs, le rapport d'Adamov au communisme n'est pas sans ambiguïtés. Il le définit assez clairement à plusieurs reprises : par exemple, lors d'une rencontre sur « Le Monument » d'Elsa Triolet, organisée par *La Nouvelle Critique*. Après avoir rappelé qu'il n'est pas au Parti, Adamov écrit : « *De plus, j'ai été 'antistalinien', comme on dit, pour certaines raisons qui me paraissent toujours bonnes (et d'autres qui aujourd'hui me paraissent mauvaises), mais ne voulant pas me confondre avec ceux qui baptisent simplement 'antistalinisme' l'anticommunisme le plus classique, je suis très content qu'on m'ait donné l'occasion de parler [...]* » [43]. Dix années après, l'auteur a l'occasion de se justifier à nouveau : « *[...] je trouve que le PC à maintes et maintes occasions s'est conduit d'une façon absolument folle, incohérente. Je parle du PCF. Parce que j'ai été deux fois en Italie voir ma pièce Off Limits et voir le Ping-Pong, à Rome et au Piccolo Teatro de Milan, et j'ai connu beaucoup de communistes là-bas. Le PC italien me paraît représenter quelque chose à quoi je peux adhérer, mais pas le PCF sous la forme qu'il a aujourd'hui [...]* » [44]. En ce sens, il s'agit davantage d'une posture, d'un positionnement par rapport à l'avant-garde dépolitisée, d'un engagement pour une cause que pour un Parti.

Les prises de position montrent également une vraie liberté par rapport aux communistes : s'il peut les rejoindre dans la condamnation du pouvoir gaulliste, il signe le Manifeste des 121, dont les communistes sont pratiquement absents et que le Parti ne soutient pas.

Différentes modalités d'engagement ont coexisté entre les artistes qui séparent engagement et œuvre, ou ceux qui engagent intégralement leur œuvre au service du politique. La position d'Adamov est intéressante. Même dans ses œuvres plus engagées, il se défend toujours de subordonner le théâtre à la politique, en ce sens l'on peut parler d'un impensable théâtre politique. Dans un article « *De quelques faits* » où il revient sur son théâtre, entre théorie et pratique, il écrit : « *Je vois un danger – que l'œuvre de Brecht évite d'ailleurs toujours, parfois de justesse mais toujours – dans un théâtre politique qui, à force de refuser les particularités, aboutirait, par un autre chemin, au symbolisme même qu'il s'efforce de combattre. [...] Qu'un théâtre de combat, à une époque de combat, n'ait pas à s'embarrasser de telles subtilités, je suis d'accord. Mais en un temps et un pays où les situations ne sont pas extrêmes, il doit être possible de montrer sans équivoque la lutte des classes tout en préservant la complexité des êtres.* » [i]A titre d'exemple, au sujet d'une des pièces les plus engagées, de par le sujet même : « *Pourquoi avoir choisi la Commune, justement ? Pour des raisons simultanément esthétiques et politiques.* » [45]Adamov a toujours cherché à concilier recherches formelles, engagement et onirisme dans l'œuvre. Sa pièce précédente *Paolo Paoli* évoque la préparation de la Grande Guerre, au travers du commerce de plumes et de papillons et une de ses dernières pièces, *Off Limits*, la situation aux Etats-Unis à travers un jeune couple décadent. S'il a pu concevoir son théâtre en partant de Brecht mais aussi d'un théoricien comme Piscator qu'il a traduit, et y introduire le temps et l'histoire, son travail ne peut se réduire à une approche politique.

Ainsi, il revient sur la difficulté à porter l'actualité au théâtre : « *On m'a reproché à plusieurs reprises de ne pas écrire une pièce sur la guerre d'Algérie. Je n'y peux rien, je ne m'en sens pas capable. Il me faudrait pour cela avoir des connaissances que je n'ai pas, que j'aie, sinon vécu là-bas et participé à la lutte, du moins recueilli une documentation, pas seulement théorique, suffisante [...]* » [46]. Si l'œuvre est prise dans l'engagement, elle n'est pas soumise à celui-ci.

## La réception de l'engagement

Nous évoquerons ici comment les structures de légitimation s'organisent et évoluent en fonction de cet engagement. Les recherches en sciences sociales et notamment en histoire ont déjà bien intégré la question des sociabilités. Un numéro de l'[I]IHTP [I](Institut d'histoire du temps présent) avait dressé un bilan des recherches et dégagé deux types de sociabilités : celles induites des « *instances de consécration et de légitimation* » de type institutionnel, professionnel ou marchand et celles « *productrices* » davantage choisies [47].

L'engagement permet à Adamov d'être reconnu par la presse communiste. Nous évoquerons ici le cas de deux revues assez emblématiques. *Clarté* s'intéresse à l'œuvre d'Adamov à partir de 1958 pour la pièce *Paolo Paoli* et salue en même temps le travail de Planchon au théâtre de la Comédie : nous apprenons qu'une représentation est même réservée pour l'Union des Etudiants Communistes le 25 janvier 1958 [48]. Le numéro suivant de février en rend compte : 350 étudiants auraient assisté à la représentation et « *ont dit unanimement à Adamov et à Planchon, au cours de la discussion qui a suivi, leur consentement et leur désir de voir des pièces comme Paolo Paoli* ». L'UEC réitéra cette formule pour la pièce d'Adamov sur la Commune, par un avenant passé avec l'association Travail et Culture, qui domine au sein des mouvements d'éducation populaire des premières décennies de l'après-guerre, et le Théâtre Municipal Gérard Philipe, pour lui garantir un minimum de mille places pour la soirée du 26 avril 1963 [49]. Le mensuel rend ensuite compte assez régulièrement du travail d'Adamov. Le cas de *Clarté* est intéressant au niveau de sa position. Plus qu'un écho des conceptions du PCF, la revue fut même très indépendante entre 1960 et 1965, elle poursuit l'objectif d'une « *culture militante, engagée dans le combat politique d'un mouvement ouvrier* » [50]. Adamov est également sollicité à plusieurs reprises par la presse communiste davantage tenue par le Parti comme *la Nouvelle Critique*, dont le sous-titre indique, du « *marxisme militant* », au sein de laquelle sont à noter les présences d'André Gisselbrecht, au comité de rédaction, et de Jacqueline Autrusseau, auteur de réguliers papiers sur l'actualité théâtrale, notamment entre 1960 et 1964. On retrouve à partir de 1958 des commentaires et extraits de ses pièces, des participations à des débats ou des entretiens avec lui [51]. En 1973, la revue lui consacre un numéro spécial.

De manière plus ponctuelle, Adamov a pu être sollicité par le Centre d'Etudes et de recherches marxistes en



1960 pour animer quelques conférences dans des universités en province sur son expérience d'adaptateur et d'auteur dramatique, et présent à la vente du livre marxiste en 1959 pour son *Anthologie de la Commune* ou en 1963 pour son *Printemps 71*.

Parallèlement, il perd plusieurs appuis, avec la disparition de *Théâtre populaire* en 1964. Beaucoup de metteurs en scène de l'avant-garde ne le créent plus. Roger Planchon et Arthur Adamov, qui avaient formé un couple très suivi par *Théâtre populaire*, ne travailleront plus ensemble, une fois Planchon installé à Villeurbanne (une dernière collaboration pour l'adaptation des *Ames mortes*, en 1960 à Villeurbanne). Le Théâtre National Populaire, promoteur d'un théâtre désireux d'ouvrir ses portes à un large public ne peut que suivre de loin un théâtre à résonance plus politique.

Une certaine marginalisation se note à partir de cet engagement et s'intensifie. Il est intéressant de remarquer l'évolution des théâtres prêts à le jouer, ceux-ci étant une des instances de consécration et de légitimation des plus évidentes pour un auteur de théâtre. Les grandes étapes sont assez significatives, même sur un plan géographique : des salles de la rive gauche, liée à l'avant-garde non politisée, aux théâtres de la banlieue rouge pour les années 1960, en passant par le théâtre de la Comédie dirigé par Roger Planchon. Au cours des années 1960, ce sont l'étranger et la banlieue qui lui permettent de créer. Ainsi, Arthur Adamov ne pourra jouer sa pièce sur la Commune en France - jouée auparavant en Tchécoslovaquie et à Londres - que grâce au volontarisme d'une banlieue communiste et de son théâtre, le TGP de Saint-Denis en 1963 [52]. Les archives conservées mettent en lumière l'organisation au niveau municipal pour la promotion et la venue du public. Ainsi, René Benhamou, maire adjoint de Saint-Denis, parle d'un « évènement [53] ». Par ailleurs, l'association Travail et Culture est chargée d'organiser le public populaire autour de ce spectacle et y consacre un numéro de sa revue DOC.

Les metteurs en scène qui montent alors ses œuvres ont un rapport au politique assez aigu. Claude Martin, qui fut l'animateur des « Pavés de Paris », monte sa pièce sur la Commune. José Valverde, membre du PCF depuis 1958, monte *La Politique des restes*, en 1967 au TGP. Enfin, Gabriel Garran, membre de l'UJRF (organisation de jeunesse du PCF) depuis 1945, monte *Off limits*. Les deux derniers font partie de la seconde vague de décentralisation, au cours de laquelle l'installation en banlieue communiste a pu aider à leur consécration [54].

A l'étranger, parmi les nombreux théâtres qui lui ouvrent leurs portes, aussi bien dans certains pays de l'Est, qu'en Angleterre ou en Italie, deux lieux particulièrement symboliques pour notre propos sont à citer : l'Unity Theatre [55] de Londres et le Piccolo Teatro de Milan [56], dont le positionnement politique est net.

Cette évolution est directement liée à l'engagement. Un numéro spécial de *La Nouvelle Critique* amène une série de créateurs à se positionner, dont Adamov : « *Mais il me semble maintenant, et de plus en plus, qu'on ne puisse plus servir aux uns sans desservir les autres : tout ce qu'on a envie de dire à ceux que l'on estime ne peut qu'exaspérer ceux que l'on méprise. Et ces derniers sont - provisoirement, ici - les plus forts. L'écrivain qui refuse de se mettre à leur service risque tout simplement de ne plus pouvoir s'exprimer.* » [57] Ce qui fait sans doute référence à sa difficulté à être joué et à sa pièce *Paolo Paoli* qui a échappé de peu à la censure dans le théâtre de Planchon et a été refusée ailleurs. Ainsi, une lettre datée du 21 mai 1958 et adressée à Jacques Lemarchand, critique théâtral, est sans ambiguïté. A. Monod, administrateur du théâtre d'aujourd'hui lui écrit : « *Je vous serais reconnaissant de porter à la connaissance de vos lecteurs l'information suivante : trois pièces avaient été prévues pour représenter en juillet le jeune théâtre français à la Biennale de Venise : Fin de partie de Samuel Beckett - Les Chaises d'Eugène Ionesco - Paolo-Paoli d'Arthur Adamov. Ce choix avait été établi par le théâtre d'aujourd'hui. Or, jugeant finalement Paolo-Paoli 'inopportun' pour des raisons politiques, le nouveau jury du Festival n'a pas cru bon de retenir cette dernière pièce à son programme.* » [58] Le rapport des directeurs de salle à l'engagement mériterait ailleurs une analyse détaillée. Quelques pistes peuvent être néanmoins brièvement présentées : la structure culturelle de l'époque est déterminée par les directeurs de théâtre ou les hommes de la décentralisation, dont la culture ne permet pas d'accepter la subversion et la remise en cause de l'ordre établi [59]. Les années 1960 seraient peu à peu marquées par un certain désintérêt pour la politique au théâtre. A l'occasion de la création de *La Politique des restes* au théâtre Gérard-Philipe en 1967, Emile Copferman demande à Adamov [60] pourquoi il n'a pas été joué en France depuis quatre ans. L'auteur répond que c'est en raison de la dépolitisation à laquelle on a assisté.

Vers un nouvel engagement ? Adamov propose une nouvelle définition, en revenant sur plusieurs années de création, qui peut être conçue comme une réponse à cette marginalisation. A une question sur son rapport à l'avant-garde dans une interview du 29 septembre 1968, Adamov répond : « *Non, je ne suis pas tout à fait aussi sévère, mais je demeure sévère ; c'est-à-dire que je peux aujourd'hui admettre une pièce sans aucune*

*préoccupation sociale, mais il faut alors que l'engagement social soit remplacé par un autre engagement, sur un autre plan, mais que ce soit toujours une pièce profondément engagée d'une manière ou d'une autre, qu'elle aille carrément, qu'elle soit carrément érotique sans la vulgarité que ce mot peut comporter dans certains cas, qu'elle soit absolument désespérée comme le sont les beatniks américains, Allen Ginsberg et Bob Kaufman, je veux un engagement de toute manière. Maintenant, cela ne veut pas dire pour autant que je crois que... que la lutte des classes doit être bannie au théâtre.* » [61] Ce qui montre une certaine fidélité à un idéal communiste. Ainsi, s'il s'intéressa à mai 1968, cela ne déboucha pas sur une nouvelle éthique de l'engagement, du moins dans l'art : les propositions esthétiques et formelles proposées ne lui conviennent pas.

## Conclusion

Cet article a montré comment l'engagement d'Adamov s'est construit et a éclairé des formes spécifiques d'engagement au théâtre, art d'autant plus lié à la société qu'il nécessite d'être produit, programmé, joué, d'amener un public. Adamov s'est positionné par rapport au politique et au champ théâtral, bouleversant les frontières entre avant-garde et art politique, ce qui explique sa difficile intégration et sa difficulté à produire hors de certains lieux. Oublié aujourd'hui, il a pourtant été au centre des interrogations visant à relier le théâtre au monde intellectuel, social et politique. Adamov a défendu un théâtre social, s'est engagé pleinement dans son œuvre, et a partagé puis prolongé les espoirs et enthousiasmes de certains intellectuels ou artistes souhaitant à la fois révolutionner le théâtre et la société. Peut-être trop ancré dans son temps, restant fidèle à un certain idéal communiste et au rêve de la Commune, il ne lui a pas survécu.

L'engagement partisan, réel ou perçu, a déterminé la réception de l'œuvre, ce jusqu'à aujourd'hui, permettant à Olivier Neveux de parler d'« *écriture militante isolée* » [62]. Néanmoins, ce dramaturge eut une influence réelle sur un certain milieu. Son théâtre souhaitant rejoindre le combat ouvrier sans renoncer à la forme et à la complexité humaine a été peu à peu marginalisé pour laisser place à d'autres expériences, relevant davantage de l'*intervention* [63]. L'article a mis en lumière la résistance d'un théâtre peut-être utopique malgré l'éloignement d'une large partie du monde théâtral du politique et du populaire au cours des années 1960.

*Précisions sur les sources citées :*

IMEC : Fonds A. Adamov [ADM 1 à 26], B. Dort [DOR 43.5 à 43.9], J. Lemarchand [Non trié, non coté. Dossier Arthur Adamov].

BNF Arts du spectacle : Fonds R. Planchon [4-COL-112].

Archives municipales de Saint-Denis : Fonds contemporains versés entre 1940-1983, culture [14 AC 55].

---

## Notes

[1] A. Prost, « Changer le siècle », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 60, oct.-déc. 1998, p. 14.

[2] M. Perrot, « La cause du peuple », *Vingtième siècle. Revue d'histoire, op. cit.*, p. 4-13 et « De l'intervention à l'ère de l'engagement » in *Raison et conviction. L'engagement*, Wieviorka Michel (dir.), Paris, Textuel, 1998, p. 51-85.

[3] Parmi une abondante bibliographie, avec des approches très différentes, les travaux de C. Charle, J. Ion, F. Matonti, P. Ory, N. Racine, M. Rebérioux, J.-P. Rioux, G. Sapiro, J.-F. Sirinelli, M. Trebitsch ou V. Duclert.

[4] F. Matonti et B. Lambert, « Artistes/Politiques », *Sociétés et représentations*, 11, Paris, CREDHESS, 2001, p. 4-11.

[5] P. Goetschel, « Intellectuels et hommes de théâtre : ébauche d'un bilan historiographique » in *L'Histoire des intellectuels aujourd'hui*, Leymanie Michel et Sirinelli Jean-François (dir.), Paris, PUF, 2003, p. 285.

[6] Voir E. Loyer, « Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 57, janvier-mars 1998, p. 89-103.

[7] R. Gaudy, *Arthur Adamov*, Paris, Ed. Stock, 1971. Citations respectivement p. 48, p. 52 et p. 79.

[8] J. Julliard et M. Winock (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Le Seuil, 2002 (nouvelle éd. rev. et aug.). Sa notice était absente dans la première édition de 1996.

[9] Préface de C. Pannetier (dir.) *Dictionnaire biographique, mouvement ouvrier, mouvement social*, t. 1, 1940-1968,



Paris, les Ed. de l'Atelier / Ed. Ouvrières, 2006, p. 11.

[10] Comme il peut le dire lui-même lors d'une interview, ADM 10.3.

[11] *Nouvelles littéraires*, 16 décembre 1976.

[12] DOR 43.5 à 43.9.

[13] C. Meyer-Plantureux, *Bernard Dort, un intellectuel singulier*, Paris, Ed. du Seuil, 2000, p. 92.

[14] Lettre du 14 juin 1957, DOR 43.7.

[15] Lettres du 14 mars, 29 mars et 11 avril 1956, DOR 43.6.

[16] J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli (dir.), *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1991, p. 275.

[17] A. Adamov, *L'Homme et l'enfant*, Paris, Gallimard, 1968, p. 120-129.

[18] ADM 10.3. Interview d'Adamov de Max Chaleil, du 28 et du 29 janvier 1969. Script de l'enregistrement et non des entretiens diffusés.

[19] J.-P. A. Bernard, *Paris rouge, 1944-1964. Les communistes français dans la capitale*, Seyssel, Champ Vallon, 1991, p. 12.

[20] F. Matonti, « Les intellectuels et le Parti : le cas français » in *Le siècle des communismes*, Dreyfus Michel et al, Paris, Les Ed. de l'Atelier / Ed. Ouvrières, 2000, p. 417.

[21] V. Duclert, « Les intellectuels, un problème pour l'histoire culturelle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 31, 2003, [mis en ligne le 15 septembre 2008].

[22] M. Consolini, *Théâtre populaire (1953-1964). Histoire d'une revue engagée*, Paris, IMEC Ed., 1998.

[23] *Théâtre populaire*, 18, mai 1956 : R. Barthes, « A l'avant-garde de quel théâtre ? » et B. Dort, « L'avant-garde en suspens ».

[24] « Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre », *Théâtre Populaire*, 15, sept.-oct. 1955, p.1-9.

[25] « A l'avant-garde de quel théâtre ? », *Théâtre Populaire*, 18, mai 1956, p.1-3.

[26] Cité par C. Meyer-Plantureux, *Bernard Dort, op. cit.*, p. 113.

[27] A titre d'exemple, *Clarté*, « L'avant-garde ? Une fausse révolution », 3, fév. 1957 et *Les lettres françaises*, « Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958 ? », 10-17 av. 1958.

[28] P. Goetschel, *op. cit.*, p. 297.

[29] *Théâtre Populaire*, 17, mars 1956, p. 5.

[i] *Théâtre Populaire*, 17, *op. cit.*, p. 6.

[30] A. Adamov, « De quelques faits », *Théâtre populaire*, 46, 2e trimestre 1962, p. 46.

[31] J. Lanzmann, « Un évènement : Paolo Paoli au Théâtre de la Comédie de Lyon », *Les Lettres françaises*, 12/06/1957 ; B. Dort, « Un tournant décisif », *France Observateur*, 6 juin 1957 ; P. Morelle, « Avec Paolo Paoli Arthur Adamov aborde un changement total de son théâtre », *Libération*, 8 mai 1957.

[32] *Clarté*, juin 1958.

[33] Souligné par Adamov.

[34] DOR 43.8. Lettre d'A. Adamov du 23 juin 1958.

[35] A. Adamov et al, *Théâtre de Société (scènes d'actualité)*, Paris, Editeurs français réunis, 1958. Des saynètes seront publiées dans la presse comme *Les Lettres françaises* et *La Nouvelle Critique*.

[36] DOR 43.8. Lettre d'A. Adamov du 15 juillet 1958.

[37] *France-Observateur*, 13 février 1958.

[38] 4-COL-112 [404].

- [39] Souligné par Adamov.
- [40] 4-Col-112 [370].
- [41] ADM 11.1 à 11.44.
- [42] *Jeune Afrique*, 17-23 juin 1963, p. 29.
- [43] « Sur l'avant-garde en art et sur le *Monument* d'Elsa Triolet », *La Nouvelle Critique*, 96, Mai 1958, p. 123.
- [44] Fonds R. Planchon, 4-col-112 [368]. Entretien avec Arthur Adamov par Armand Delcampe. Septembre 1969.
- [i] Théâtre populaire, 46, *op. cit.*, p.57-58.
- [45] ADM 3.3. « Le théâtre pour moi hier et aujourd'hui » (apport E. Scob).
- [46] A. Adamov, « De quelques faits », *op. cit.*, p. 54.
- [47] M. Trebitsch, « Avant-propos », in « Sociabilités intellectuelles, lieux, milieux, réseaux », Racine Nicole et Trebitsch Michel (dir.), *Cahiers de l'IHTP*, 20, mars 1992, p. 14.
- [48] *Clarté*, janvier 1958.
- [49] 14 AC 55.
- [50] S. Liatard, *L'Union des Etudiants Communistes, les intellectuels, la culture à travers le journal Clarté*, Maîtrise d'histoire, D. Tartakowsky (dir.), 1993, Paris 1, p. 58.
- [51] Par exemple : n° 94, mars 1958 ; 101, déc. 1958 ; 123, fév. 1961.
- [52] Des extraits de la pièce avaient été joués pour le 90e anniversaire de la Commune à la salle de la Mutualité, mis en scène par A. Steiger. A l'issue de la représentation, J. Duclos et J. Vermersch lancèrent l'idée de jouer la pièce en banlieue. R. Gaudy, *op. cit.*, p. 90-92.
- [53] Fonds 14 AC 55.
- [54] B. Lambert et F. Matonti, « Les 'forains légitimes' », in *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle, XIXe-XXe siècles*, Dubois Vincent et Poirrier Philippe (dir.), Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, 1999, p.333-360.
- [55] Issu de la Fédération des théâtres ouvriers et du mouvement des Fronts populaires des années 1930.
- [56] Fondé en 1947 dans un objectif antifasciste et progressiste.
- [57] « En 1960, selon vous, à quoi servez-vous ? », *La Nouvelle Critique*, 120, nov. 1960.
- [58] Fonds Lemarchand, IMEC (non trié, non côté).
- [59] R. Abirached, in *Affaires culturelles et territoires*, Poirrier Philippe et Rioux Jean-Pierre (dir.), Paris, La Documentation française, 2000, p. 277-280.
- [60] *Les Lettres Françaises*, 25 octobre 1967, in 4-COL-112 [368].
- [61] ADM 10.3.
- [62] O. Neveux, *Théâtres en lutte*, Paris, La Découverte, 2007, p. 20.
- [63] J. Ebstein et P. Irvanel (dir.), *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, 2 vol., Lausanne, L'Age d'homme, 1983