



HAL
open science

Didactisme et présences du fantasme dans "Le Printemps 71" d'Adamov.

Annick Jauer

► **To cite this version:**

Annick Jauer. Didactisme et présences du fantasme dans "Le Printemps 71" d'Adamov.. Marie-Claude Hubert. Adamov, onirisme et engagement (actes du colloque d'Aix-en-Provence, mai 2008), Presses Universitaires de Provence, p. 189-205, 2008. hal-02055835

HAL Id: hal-02055835

<https://hal.science/hal-02055835>

Submitted on 4 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Didactisme et présences du fantasma dans *Le Printemps 71* d'Adamov.

Annick Jauer, Aix-Marseille Université.

In : *Adamov. Onirisme et engagement*, Marie-Claude Hubert dir., Presses Universitaires de Provence, 2009, p. 189-205 (actes du colloque d'Aix-en-Provence, mai 2008).

Le Printemps 71 est une pièce à part dans le théâtre d'Adamov car rien ne peut *a priori* y être décelé à première lecture des obsessions qui sont celles de l'auteur et qu'on trouve exprimées de manière récurrente dans ses autres pièces. Le lecteur est juste frappé, et peut-être aussi un peu déçu, par le désir manifeste du dramaturge de coller au plus près à l'Histoire. Et la question que se pose alors le lecteur familier des pièces d'Adamov est celle de savoir où est l'auteur dans cette pièce.

Nous voudrions montrer que *Le Printemps 71* est peut-être du « théâtre personnel en creux », pour employer ici un calque de l'expression de Roger Planchon parlant, à propos des pièces de la première période d'Adamov, de « théâtre social en creux ».

Une fidélité absolue à l'Histoire

Le Printemps 71 est une pièce historique, comme l'auteur le revendique en s'en justifiant au début de sa préface¹. Reste à savoir ce qu'Adamov entend par « pièce historique ». *Le Printemps 71*, par le désir de fidélité absolue à l'Histoire qu'il manifeste, se veut sans doute une réponse remarquable à la peur d'Adamov d'éluder l'Histoire, peur qu'il mentionne dans *Ici et maintenant* :

J'ai appris à me méfier des archétypes dont l'emploi, en fin de compte, permet d'éluder l'Histoire à des fins bien suspectes².

L'influence brechtienne y est notable, notamment celle des *Jours de la Commune*, pièce écrite par Brecht en 1948, traduite et adaptée par Pierre Abraham en 1956³ et créée à Karl-Marx Stadt le 17 novembre 1956. Comme Brecht, Adamov fait le choix d'un traitement anti-héroïque de l'action historique. Comme Brecht, Adamov met en scène, non un héros, mais ceux qui ont vraiment fait l'Histoire. Ainsi, dans la pièce de Brecht, Thiers et Bismarck étaient caricaturés et rejetés à la périphérie, alors que le peuple de Paris occupait le devant de la scène. Adamov fait le même choix, rejetant Thiers, Bismarck, la Banque de France, l'Assemblée nationale, mais aussi la Commune elle-même, en tant que représentation allégorique, dans des « guignols » par lesquels

¹ « Pourquoi une pièce historique, malgré les écueils redoutables du « genre » ? », préface au *Printemps 71*, in : ADAMOV, *Théâtre*, tome IV, Gallimard, nrf, 1968, réimpression 1999, p. 87.

² ADAMOV, *Ici et maintenant*, Gallimard, 1964, p.46.

³ BRECHT, *Les Jours de la Commune*, traduction de Pierre Abraham, L'Arche, 1956.

Adamov veut « couper », « contrarier » la pièce tout en la complétant, la « distancer en somme », et, en même temps « éclairer du point de vue de l'Histoire les tableaux qui les suivent, évitant ainsi aux personnages de longues et fastidieuses explications sur les faits »⁴. Ces guignols lui permettent donc de se situer dans la lignée brechtienne tout en étant le prolongement et l'aboutissement des voix off de *La grande et la petite manœuvre*, ainsi que des projections de *Paolo Paoli*.

Mais dans ce projet de pièce historique qui est le sien, la marge de manœuvre du dramaturge est étroite ; n'écrit-il pas dans *Ici et maintenant* :

Rien ne me déplaît autant que le drame historique –Schiller, Hugo et les autres. Choissant ce sujet : la Commune, j'espère vraiment l'avoir traité d'une façon moins directe, mais aussi plus réelle, que ne l'aurait fait l'horrible réalisme du soi-disant drame historique⁵.

Le souci de réalisme de l'auteur est pourtant manifeste : il veut, dit-il dans sa préface, exprimer « directement » les événements, et non plus seulement évoquer leurs répercussions, comme il l'avait fait dans *Paolo Paoli*. Adamov précise dans une note de sa préface que « presque toutes les paroles prononcées par Thiers, le Conciliateur, la Commune, etc, sont des phrases authentiques ». Peut-être a-t-il en cela été influencé par la préface de Pierre Abraham à la traduction des *Jours de la Commune* aux éditions de L'Arche, puisque Pierre Abraham y affirme s'être efforcé « de retrouver la formulation exacte des répliques qu'échangent les personnages historiques » et cite ses sources. En tout cas, de ce souci de véracité, d'historicité, de fidélité aux faits témoigne aussi la mise en œuvre, parallèle à celle du *Printemps 71*, d'une *Anthologie de la Commune*, parue en 1959 aux Editions sociales⁶ alors que *Le Printemps 71* avait été entrepris au cours de l'hiver 58-59 et qu'il sera terminé pendant l'hiver 1960. Cette anthologie présente, dans l'ordre, des choix de textes d'affiches et de proclamations, de textes de Proudhon (dont Adamov souligne dès la préface la « fausseté », en tant qu'homme et en tant que philosophe, lui attribuant la responsabilité des fautes de la Commune) et Blanqui (« vrai révolutionnaire » pour Adamov), de textes de Communards, de textes de Versaillais, de textes de « la gauche versaillaise », de textes de Flaubert, Zola et Hugo, et enfin de textes « fondateurs » (écrits de Liebknecht, Marx, Engels et Lénine). C'est donc un souci d'objectivité qui préside à l'entreprise d'Adamov, qui s'est abondamment documenté sur la Commune⁷. A tel point même qu'on peut parfois avoir

⁴ Toutes ces expressions se trouvent dans la préface au *Printemps 71*.

⁵ *Ici et maintenant*, Gallimard, 1964, p.128.

⁶ *La Commune de Paris, 18 mars-28 mai 1871, Anthologie*, Editions sociales, 1959.

⁷ Cf dans *L'homme et l'enfant*, Gallimard, p. 131 : « Je me documente pour *Le Printemps 71*. La salle des périodiques à la Nationale, une fois de plus. Je lis je ne sais combien de journaux communards, versaillais. Je commence à savoir par cœur tout ce qui s'est passé entre le 18 mars et le 31 mai 1871 ».

l'impression, comme René Gaudy, d' « une matière historique mal dominée », d'une « pièce lourde »⁸, étant donné la multiplicité des personnages et des lieux. A cet égard, il est curieux de constater que dans la préface à son *Anthologie*, Adamov revendique l'aspect didactique de son travail sur la Commune :

le but de l'anthologie : [...] inciter [...] tous ceux qui regardent vers l'avenir [...] à connaître bien la grande histoire [...] [qui est encore au printemps 59] la leur⁹.

Revendication absente de la préface du *Printemps 71*, alors que l'enthousiasme du ton est conservé :

qu'est-ce que j'ai voulu montrer, en somme ? Qu'au cours de ces trois pauvres mois de joie, de travail, d'erreurs, de ces trois mois d'une vérité née avant terme, des hommes, des femmes, des enfants ont connu tous les sentiments possibles, ont été hissés au-delà d'eux-mêmes, et cela, bien sûr, sans pouvoir toujours éviter les tristesses, les faiblesses, les lâchetés.

L'intention didactique engagée par le début du propos (« qu'est-ce que j'ai voulu montrer en somme ») est déviée vers la considération existentielle des destins individuels.

En ce qui concerne les personnages, il invente, selon un procédé réaliste, des personnages de premier plan (plutôt que de recourir aux vrais ouvriers devenus héros, il invente les personnages de Robert Oudet, Pierre Fournier ou Tonton) tout en les mêlant à des personnages historiques (Jules Vallès, Fränkel, Delescluze), plus épisodiques. Ce mode de fonctionnement lui permet d'être au plus près et du peuple et de l'Histoire. Même quand les personnages sont inventés donc, ils s'inspirent de personnages réels : ainsi par exemple du personnage de la jeune internationaliste russe Sofia, pour la création de laquelle Adamov s'est sans doute inspiré d'Elisabeth Dmitrieva Tomanowski, membre de la section russe de la Première Internationale, à laquelle il rend hommage dans son *Anthologie* en en citant une lettre¹⁰. La brève monographie qui précède l'extrait de la lettre citée indique :

Pendant la Commune, vient à Paris, prend une part active à la lutte (elle a vingt ans, elle est très belle). Crée, le 11 avril, « l'Union des femmes pour la défense de Paris et les soins aux blessés ». Se distingue dans les journées de mai, où, légèrement blessée elle-même, elle soutient Fränkel blessé¹¹.

⁸ GAUDY René, *Adamov*, Stock, 1970, p.70.

⁹ *Anthologie de la Commune*, Editions sociales, 1959, p.16.

¹⁰ *Op.cit.*, p.120.

¹¹ *Op.cit.*, p. 120.

Mais dans la pièce, c'est Polia, l'autre jeune internationaliste, polonaise celle-là, et non Sofia, qui va soutenir l'un des combattants communards ; et ce n'est pas Fränkel, qui apparaît certes dans la pièce, mais très épisodiquement, mais Riri, qui...est amoureux d'elle... La réalité historique, les personnages historiques, sont donc bien présents, mais il s'opère dans la pièce une espèce de diffraction de ce réel, le réel se trouvant projeté sur d'autres « objets contextuels », pour les nommer ainsi.

La temporalité de la pièce et la notion de « décalage »

En ce qui concerne maintenant le déroulement de l'intrigue, il est bien évident que c'est dans le traitement de la temporalité que va se donner à lire le plus explicitement l'« interprétation » que fait nécessairement l'auteur de ces événements historiques. En apparence, la progression dramatique suit pas à pas le déroulement des événements historiques, par un découpage en trois actes correspondant aux trois grands moments de la Commune : les premiers jours de la Commune de Paris (18 mars-2 avril 1871) ; puis le second siège (2 avril – 20 mai) ; enfin, la semaine sanglante (21-29 mai) ; toutes ces indications étant figurées sur scène par des pancartes. Mais ces actes sont subdivisés en tableaux, dont la progression numérique est indépendante de la division en actes : la pièce comporte ainsi 26 tableaux au total, numérotés de 1 à 26 ; et à ces tableaux correspond une division chronologique plus précise que celle des actes: ex : tableau 1 : 18 mars ; tableau 2 : 20 mars ; tableau 3 : 22mars... La relative indépendance de la numérotation des tableaux par rapport à la division en actes donne l'impression de deux temporalités différentes, ce qui renvoie sans doute aux propos d'Adamov dans sa préface :

ce qui m'a peut-être intéressé avant tout, c'est de faire en sorte que les personnages ne soient jamais au point où en sont les événements, mais toujours en-deçà ou au-delà.

Ce qui est une première forme d'interprétation de l' Histoire. C'est en effet faire comprendre que les Communards n'ont pas été maîtres des événements. Ce décalage créé par la construction (qui ne s'apparente pas en cela à celle de Brecht, qui comporte 14 tableaux) rejoint ici l'analyse de la Commune par Marx : le 13 mai 1871, Marx écrit en effet à Fränkel et Varlin :

La Commune me semble perdre trop de temps à des bagatelles et aux querelles personnelles. On voit qu'il y a d'autres influences que celles des ouvriers. Tout cela ne serait rien si vous aviez du temps pour rattraper le temps perdu¹².

Et Adamov, dans *Ici et maintenant*, écrit :

¹² MARX, *La guerre civile en France*, Editions sociales, 1968, p. 10.

C'est peut-être cette question du temps, du manque de temps, ce resserrement terrible des choses, qui m'a le plus intéressé, le plus frappé.

De fait, Adamov fait bien ressortir que l'une des causes de l'échec de la Commune est son appréhension du temps. La pièce montre tous les décrets qui ont été promulgués par la Commune (décret contre les amendes et les retenues sur les appointements et les salaires, décisions quant aux loyers et aux échéances, réorganisation de la Garde nationale, suspension de la vente des objets déposés au Mont-de-piété), mais elle montre aussi que la Commune n'a pas pu appliquer tout cela à temps, laissant à ses adversaires le soin de s'organiser. C'est ainsi que Thiers affirme vouloir tirer profit des élections :

Après tout, cela fera encore des palabres et moi, pendant ce temps, je réorganiserai l'armée¹³.

Autre exemple : Pierre Fournier qui a promis à l'employé des chemins de fer venant lui faire une demande de la considérer très vite se parle ensuite à lui-même :

Pourquoi ai-je menti à cet homme ? Pourquoi lui ai-je assuré que les choses ne traîneraient pas, alors que je sais, que je sais pertinemment qu'elles traîneront¹⁴.

Ce décalage créé par la construction dramatique est donc central, et il est renforcé, à l'intérieur des tableaux, par le décalage entre l'actualité et les informations concernant cette actualité : les révolutionnaires apprennent toujours « en différé » qu'un événement majeur s'est produit, et les personnages commentent souvent ce décalage. Par exemple au tableau XVII, un garde national se confiant à un autre garde affirme :

Je pense à Clamart, tout le temps. Si tu savais ! ... quelle déroute... et à Paris, on parlait de nos victoires !¹⁵

Ce double décalage, temporel et d'appréciation, se trouve aussi renforcé par un fréquent décalage de tonalités : ainsi au tableau V par exemple, on note le contraste entre l'enthousiasme de la foule juste avant les élections voulues par la Commune et l'effondrement de Tonton qui a appris que Blanqui a été arrêté¹⁶.

¹³ ADAMOV, *Le Printemps 71*, *op.cit.*, p. 128.

¹⁴ *Op.cit.*, p. 207.

¹⁵ *Op.cit.*, p. 219.

¹⁶ *Op.cit.*, p.140.

Ajoutons, en reprenant ici les analyses d'Anne Übersfeld, qu'une structure mêlant actes et tableaux est une structure complexe dans la mesure où elle réunit deux formes opposées de la dramaturgie, l'une, l'acte, relevant de la continuité, de la suite logique et chronologique, de ce qui va de soi, alors que l'autre, le tableau, interrompt la continuité, arrête, force à réfléchir, au lieu d'être entraîné par le mouvement du récit. La dramaturgie en tableaux suppose des pauses temporelles, des ruptures, aptes à révéler ce qui ne va pas de soi dans les événements représentés, autrement dit propres à susciter la réflexion. Ainsi, « c'est la dramaturgie brechtienne qui pousse à son comble l'idée de l'autonomie de chaque tableau »¹⁷. Ce qui permettrait au spectateur de revenir au réel, pendant ces pauses ménagées par les ruptures et la distanciation, un « réel double » : celui du spectateur hors du théâtre et « celui de l'Histoire qui marche dans l'intervalle et a fait avancer l'action »¹⁸. C'est souvent aux tableaux que Brecht a recours pour opposer à l'Histoire noble et fausse la vraie Histoire, celle qui est intelligible. Brecht met en effet en scène en cela un rapport dialectique de l'homme à l'Histoire : soumis à l'Histoire, l'homme fait aussi l'Histoire, il change en fonction des conditions historiques ; mais étant en même temps responsable de l'Histoire, il reste libre de créer son propre devenir. Brecht fait de l'Histoire « une exigence générale de pensée »¹⁹. Adamov partage ici en apparence ce dynamisme, si ce n'est cet optimisme, brechtien. Ne dit-il pas dans la préface à son *Anthologie* que Paris était devenue une « ville lisible »²⁰ pendant la Commune, ce qui était sans doute un écho à l'Histoire intelligible selon Brecht. Mais un écho seulement. Car c'est l'espace qui dans les propos d'Adamov devient intelligible, lisible. Et surtout, on remarque que se trouve inscrite dans l'affirmation adamovienne la propre négation de celle-ci : l'expression « ville lisible » laisse entendre, quand on la prononce, l'adjectif « illisible »... Bref, Adamov voudrait partager le dynamisme et l'optimisme brechtien, mais il se trouve lui-même sans doute, en tant que sujet, trop en décalage par rapport au réel. La temporalité inscrite dans les actes et qui se surajoute à celle des tableaux vient ainsi écraser en quelque sorte celle des tableaux, empêchant que soit générée la même dynamique de lecture que dans les pièces de Brecht.

On objectera peut-être à cela l'idée qu'Adamov ne considèrerait de toute façon pas Brecht comme un modèle absolu, puisque, selon lui, Brecht n'avait pas pu éviter le piège du théâtre historique, réduisant les aventures individuelles au maximum pour ne laisser apparaître que l'Histoire. Autrement dit, Brecht n'avait pas résolu pour lui de manière satisfaisante l'articulation du personnel au collectif. Adamov écrit en effet dans *Ici et maintenant* :

¹⁷ ÜBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, I, Belin, Sup, 1996, p. 170.

¹⁸ ÜBERSFELD Anne, *idem*.

¹⁹ BARTHES Roland, « Brecht, Marx et l'Histoire », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°21, 1957, p.25.

²⁰ ADAMOV, *op.cit.*, p.13.

D'un point de vue très égoïste, je suis bien content qu'il n'ait pas tout à fait réalisé cela dans *Les Jours de la Commune*. Je n'aurais jamais osé écrire *Le Printemps 71* si Brecht avait réussi *Les Jours de la Commune*²¹.

La double temporalité induite par le double découpage en actes et en tableaux serait donc une manière de conjoindre temporalité historique et temporalité individuelle, et de montrer le décalage entre les deux. Mais ces deux temporalités ne parviennent pas dans la pièce d'Adamov à créer un mouvement dialectique de dépassement. C'est la temporalité historique qui triomphe, qui a le dernier mot, la pièce ayant clairement une structure de tragédie.

A la division en actes et en tableaux, il faut d'ailleurs ajouter 2 autres subdivisions, en guignols et en transitions, les « guignols » faisant intervenir essentiellement les forces versaillaises et les transitions mettant toujours en scène « la voix de la Commune », qui vient commenter les événements. Les guignols et les transitions sont répartis selon une alternance régulière dans chacun des 3 actes : guignol-transition-guignol-transition-transition-guignol. Ce qui donne au total 9 guignols et 9 transitions : cette répartition quantitativement équilibrée des guignols et des voix donnerait à penser à une répartition des forces politiques elle aussi, somme toute, équilibrée, comme si rien n'avait été joué d'avance dans ces événements historiques. Il s'agit ici, clairement, de faire entendre la « voix de la Commune » (l'expression revient lors de chaque transition) face à l'idéologie régnante, l'idéologie dominante qui est celle de la bourgeoisie. Mais si cette répartition est quantitativement équilibrée, structurellement, c'est la voix des guignols qui couvre celle de la « transition », c'est-à-dire celle de la Commune. Pourtant, ce n'est pas sur un guignol que se termine chaque acte, mais sur un tableau. Mais, d'un autre côté encore, ce qu'Adamov affirme à propos des guignols dans sa préface laisse un peu songeur en ce qui concerne l'interprétation de l'Histoire : il laisse en effet à ces « guignols »

le soin d'éclairer, du point de vue de l'histoire, les tableaux qui les suivent, évitant ainsi aux personnages de longues et fastidieuses explications sur les faits²².

Il apparaît clairement dans les propos d'Adamov que c'est, quoi qu'il en soit, l'idéologie dominante qui fait l'Histoire.

Donc : une conviction idéologique moins ferme et moins optimiste que chez Brecht²³ et un désir de mettre en avant davantage l'individuel²⁴. Mais ce désir,

²¹ Cité par Samia Assad Chahine dans *Regards sur le théâtre d'Adamov*, Nizet, 1981, p.50.

²² *Op.cit.*, p. 89.

loin de venir sous-tendre la dynamique idéologique, vient la brouiller, sans doute parce qu'il ne veut pas s'affirmer comme tel, sans doute parce que c'est moins l'intensité du désir que l'intensité du complexe qui trouve ici à s'exprimer.

Quoi qu'il en soit, la dimension collective et la dimension individuelle trouvent à se rejoindre en un point : dans le décalage entre la réalité et la conscience que les hommes en ont : ce décalage a été celui des Communards et il se retrouve dans le mode de perception du monde par le sujet créateur.

Présences d'un univers fantasmatique

Dans sa préface en effet, l'auteur parle de sa pièce en des termes qui ne sont pas très politiques : il parle de « fascination », de « tentation », termes qui pourraient fonctionner comme des indices de ce que c'est encore et toujours la personnalité de l'auteur qui trouve à se libérer dans cette mise en œuvre. Mais là où cette libération et cette expression de soi se trouvent paradoxalement bridées, c'est dans l'empathie totale que le dramaturge manifeste avec la Commune. Dans cette empathie, plus de décalage, plus de distanciation propres à laisser s'exprimer les contradictions. L'empathie avec la Commune est une empathie « humanitaire » et humaniste, à l'image de ce qu'a été la Commune – puisque la Commune a opté pour une action politique pure et non l'action pragmatique de celui qui voulant la fin veut aussi les moyens :

Pierre Fournier : « La Commune pourrait-elle marcher sur les traces de l'Empire, se permettre de juger qui que ce soit, de réprimer quoi que ce soit ? Voyons !²⁵

Mais cette empathie est aussi générée chez l'auteur par un besoin de fuite, d'évasion de soi et hors de soi et trouve à s'accomplir sans doute parce qu'Adamov projette sur la Commune ses souffrances, ses espoirs déçus, ses frustrations. Une citation encore, pour confirmer cette identification : mentionnant, dans la préface à la pièce, les hommes de la Commune, il dit :

²³ Bien que la pièce d'Adamov soit sans doute paradoxalement plus marxiste que celle de Brecht. C'est Barthes qui remarque que le théâtre brechtien ne se conforme pas à l'idée marxiste du théâtre. Son théâtre n'est jamais donné comme l'explication historique des conflits de classe. Ses personnages ne représentent pas à proprement parler les classes auxquelles ils appartiennent alors que chez Adamov, dans l'introduction à l'*Anthologie*, on peut lire : « de Flaubert à Goncourt, de Gautier à Du Camp, presque tous les artistes donnèrent raison à la thèse marxiste de l'appartenance première à la classe sociale ».

²⁴ J.-L. Bory affirme que « chez Adamov, le manichéisme est moins militant, les personnages plus nuancés avec leurs faiblesses, leurs lâchetés, que les drames de la vie privée viennent compliquer de leurs interférences le drame collectif » (*L'Express* du 4 janvier 1962).

²⁵ *Op. cit.*, p.112.

ils s'appelaient Camelinat, Varlin, ils s'appelaient de beaucoup de noms et ils vivaient au grand jour, ils vivaient dans la rue, dans cette rue où j'avais si follement envie de descendre.

Ainsi, dans *Le Printemps 71*, l'auteur se tourne d'autant plus volontiers et d'autant plus complètement vers le réel (à la fois celui de l'Histoire et celui de son monde contemporain) qu'il veut fuir l'angoisse et la névrose : c'est en tout cas ce que confirme le texte même de la préface :

J'ai éprouvé le besoin [...] d'écrire une pièce historique. Comme cela aussi, je pouvais enfin sortir de ces « intérieurs » où j'étouffais.

Les « intérieurs » qu'il mentionne sont les intérieurs bourgeois, comme il le précise ensuite, mais tout nous donne à penser qu'ils renvoient d'abord et avant tout à l'intériorité de l'auteur.

Si « même les pièces les plus réalistes d'Adamov ont une structure onirique » comme l'affirme Planchon²⁶, peut-on trouver de telles traces d'un univers onirique dans *Le Printemps 71* ? Il est étonnant qu'Adamov n'exploite pas davantage la dynamique que pouvait représenter ce décalage entre rêve et réalité présent dans le simple fait que la Commune a rêvé l'événement plutôt que de l'avoir vécu.. La cause en est sans doute l'empathie évoquée précédemment.

Même les quelques mentions du sommeil qui ponctuent la pièce et qui auraient pu être une ouverture sur l'onirisme l'orientent en fait vers le réalisme dans la mesure où elles évoquent l'épuisement des combattants, leur extrême fatigue (Adamov y revient dans la préface à son *Anthologie*, évoquant les « gardes nationaux perclus de fatigue [qui] dormaient sur des matelas improvisés »). Mais certaines formulations pourraient quand même prêter à plus amples interprétations voire devenir symboliques : par exemple au tableau XIX, à la journée du 22 mai, la didascalie précise : « certains, dont Pierre Fournier, travaillent toujours à la barricade, mais un peu à la manière des somnambules ». Texte ouvert qui pourrait suggérer qu'à ce moment de l'action, la Commune est presque déjà redevenue un rêve. Même chose un peu plus tôt déjà, à la date du 10 mai, tableau XVI. A Sofia qui l'interpelle, Pierre Fournier répond « en se réveillant peut-être, en tout cas comme sortant d'un rêve » nous dit la didascalie. Ici encore, cela correspondrait à l'idée que l'esprit de la Commune est déjà redevenue un rêve pour l'un des principaux protagonistes puisque ce dernier annonce avec beaucoup d'émotion à Sofia qu'Issy est désormais aux Versaillais : « Mais ce n'est pas de notre faute. On n'avait plus rien, [...] » Et Pierre Fournier s'interroge sur la place qui aurait dû être la sienne :

²⁶ Dans l'ouvrage cité plus haut de René Gaudy.

Sofia, je ne crois pas avoir mal fait en restant à Issy.. un peu plus longtemps ... au lieu de revenir siéger à la mairie. Tu avais raison. Je faisais seulement du mauvais travail là-bas²⁷.

L'on sent poindre ici, sans conteste, l'interrogation de l'écrivain sur lui-même...

Même si les mentions du rêve peuvent donc être interprétées d'un point de vue symbolique et renvoyer à l'efficacité du soulèvement ou plus exactement esquisser une réflexion sur l'idée que l'implication personnelle vient échouer sur la résistance du « politique », elles ne suffisent pas bien sûr à faire de la pièce une pièce onirique. Les personnages sont trop nombreux pour qu'il puisse y avoir des moments oniriques. La double utilisation des actes et des tableaux ne concourt même pas à créer une temporalité plus épaisse mais semble au contraire cadenciser la linéarité. Peu de symbolisme dans cette pièce, ou quand il y en a, il s'agit d'un symbolisme interne à la révolution (ex : drapeau rouge contre drapeau tricolore), d'un symbolisme fédérant les combattants, mais non d'un symbolisme permettant de conjoindre l'onirique et le didactique, le personnel et l'idéologique. Adamov insiste d'ailleurs dans sa préface sur le refus du symbolique, à propos de Marpeaux dans *Paolo Paoli*²⁸. A cet égard, seule la dernière image de la pièce échappe à cette linéarité et à ce nivellement des interprétations, et c'est sans doute parce qu'elle est la dernière. Le destin de la Commune est joué, l'échec patent, les victimes sacrifiées, et Louis Lavigne vient prévenir Henriette de perquisitions de Versaillais et l'enjoint de s'assurer qu'aucun détail ne peut la compromettre. Elle fouille donc partout et trouve, en haut d'une armoire, un drapeau rouge. La dernière didascalie est la suivante :

Elle essaye de repousser un drapeau rouge qui déborde mais fait un faux mouvement. Le drapeau tombe sur elle, la recouvrant presque entièrement²⁹.
Bruits de pas très proches, accompagnés de la chanson versaillaise gueulée à tue-tête :

Ce drapeau va-t-il protéger Henriette ou la mettre en danger ? C'est bien sûr la seconde solution qui est la plus probable et qui est en contradiction avec l'optimisme de l'auteur en ce qui concerne l'avenir de la Commune. Or, l'avenir immédiat de la Commune à la clôture de la pièce, c'est encore une condamnation injuste. Si elle se voulait didactique et porteuse d'un message

²⁷ *Op.cit.*, p.213.

²⁸ *Op.cit.*, p.89.

²⁹ L'image d'Henriette qui disparaît sous le drapeau rouge pourrait sans doute être rapprochée d'une formulation d'Adamov dans la préface à son anthologie : « tout cela au milieu de la mer des drapeaux rouges » où l'image, bien sûr, a quelque chose d'éminemment poétique et une connotation plutôt positive.

d'espoir³⁰ malgré la fin tragique, la pièce ne l'a pas été jusqu'au bout, ou plus exactement, elle n'a pas jusqu'au bout été fidèle à l'optimisme affiché. La clôture de la pièce est l'endroit visible de la faille de l'édifice didactique et révèle l'angoisse de l'auteur³¹.

Le seul motif de la pièce qui lui donnerait, non pas certes une structure onirique, mais du moins une tonalité onirique, c'est le motif du rire.

Les mentions du rire dans les didascalies sont innombrables. On notera à cet égard ce témoignage de Claude Martin, animateur de la troupe des pavés de Paris, recueilli par René Gaudy : « tout est gai dans sa Commune. » Les personnages sont en effet tous mus, pour la plupart, par l'amour, l'espoir, la gaieté et l'optimisme. Seulement le rire n'est pas que de gaieté. Il peut aussi être ironique : on constate des indications nombreuses dans les didascalies de « rires méchants »³², chez les Communards eux-mêmes. Le rire ironique est ici ce qui soude la communauté dans un refus commun de l'oppression, des autorités. Mais il semble y avoir quand même dans la fréquence de ces mentions de la part du dramaturge une forme de complaisance elle-même ironique, comme s'il s'agissait de souligner que cette « cohésion » n'était de toute façon qu'un leurre, qu'une vue de l'esprit, la Commune ayant principalement échoué précisément parce qu'elle était divisée. Le dramaturge insiste beaucoup sur cette autre cause d'échec de la Commune et y revient dans la préface à son anthologie, évoquant « la désorganisation inhérente à tout jeune gouvernement, désorganisation accusée dans le cas précis, par l'absence, hélas !, d'un parti unique, qui eût pu centraliser des forces s'étirant et s'égarant dans tous les sens ». Dans *Le Printemps 71*, ce sont d'ailleurs surtout les femmes (Jeanne-Marie, Polia) qui semblent conscientes de cette erreur.

Surtout, plus radicalement encore, le rire peut être de désespoir. Par exemple au tableau VIII du 3 avril, quand Tonton déménage de chez son propriétaire Pichambart sans le payer et en emportant tous ses meubles : d'autres Communards aident Tonton contre Pichambart qui s'interpose pour se payer en récupérant des meubles. Un vieux, « très pauvrement mis », qui observait et riait doucement reste ensuite seul sur la scène : « il rit toujours doucement, d'un drôle de rire ». D'autres personnages entrent alors en scène, dont Julot, 14 ans, uniforme de la Garde Nationale, qui pleure : son frère a été assassiné devant lui.

³⁰ Signes de cet espoir : la préface à l'anthologie ; l'internationaliste Polia qui insiste sur l'utilité ultérieure de la Commune quand son issue semble fatale et que les autres perdent espoir.

³¹ Et ce malgré la présence d'un épilogue où retentit l'Internationale et où est exhibée une carte des cinq continents où pays socialistes où les pays socialistes et progressistes sont représentés en rouge. Fait exprès ? Cet épilogue se trouve malencontreusement disjoint de la pièce dans l'édition Gallimard, puisqu'il se trouve relégué derrière la table des matières du tome IV...

³² *Op.cit.*, p. 109 et p.115 par exemple.

Une ouvrière s'exclame alors : « le siège recommence » et le vieux « rit, les ouvrières le regardent, étonnées » « Pourquoi ris-tu vieux » et le vieux répète ces mots : « le siège recommence ». « Il se remet à rire, doucement, lugubrement ». Puis des gardes viennent annoncer l'attaque de la barricade du pont de Neuilly et la mort de plusieurs combattants. Le vieux continue à rire mais la didascalie précise étrangement : « il a connu le siège, les souvenirs ne le quittent pas ». Les échanges entre les personnages continuent, à propos d'une éventuelle trahison, et la décision est prise par le groupe de marcher sur Versailles. Nouvelle didascalie : « le vieux rit toujours, mais à présent, il sanglote aussi. Et tout en riant et sanglotant, il suit les autres. Canonnade au loin ». Puis la scène va être occupée par des « pro-versaillais ».

Ce vieux et son rire, détails noyés dans cette fresque, sont l'expression de l'impuissance et du désespoir humains. Expression de franche gaieté, modalité ironique ou cri de désespoir, le rire est ainsi le principal facteur du flottement des interprétations dans une pièce pourtant didactique. Peut-être peut-on mieux appréhender la portée de cette présence insistante du rire à travers un autre texte préfaciel d'Adamov, la note préliminaire à *M. le modéré* : « *M. le modéré* est une clownerie. Je l'ai voulue telle » et un appel de note précise : « cerné par le malheur, il fallait que j'éclate de rire ou me suicide » (1967)³³. Il y a donc quelque chose, apparemment, chez le dramaturge du *Printemps 71*, de ce sentiment d'être « cerné par le malheur », malgré l'optimisme du ton.

Connaissant le fétichisme d'Adamov, il serait tentant aussi, pour appuyer l'idée que l'univers fantasmagorique de l'auteur apparaît dans la pièce, d'évoquer l'épisode du Garibaldien embrassant les pieds déchaussés puis rechaussés d'Henriette, au tableau V, au moment de la proclamation officielle de la Commune, place de l'Hôtel de Ville...³⁴ Il reste que cet épisode est un hapax dans la pièce et qu'on ne peut en tirer aucune conclusion.

Plus profondément sans doute, on peut dire que Robert Oudet peut apparaître comme un double de l'auteur, surtout au moment où il se reproche de ne pas avoir fait arrêter l'abbé de Villedieu, cet abbé qui va dénoncer son ami Pierre. Or, c'est en des termes qui font beaucoup songer aux « aveux » d'Adamov que le personnage s'adresse ces reproches à lui-même : tableau XXIV, en date du 26 mai :

Robert Oudet : Et pourtant elle est encore là.

Jeanne-Marie : Qui ?

Robert Oudet : La Honte. Hier, une pensée m'est venue et depuis, il n'y a rien à faire, je ne peux pas, je ne peux pas m'en débarrasser ³⁵.

³³ ADAMOV, *Théâtre*, Gallimard, tome IV, p. 11.

³⁴ *Op.cit.*, p.140.

³⁵ *Op.cit.*, p.259.

Ajoutons qu'alors que le dramaturge a bien précisé qu'il refusait le « héros », il confie dans *Ici et maintenant* que *Le Printemps 71* aurait pu s'intituler *Les erreurs politiques de Robert Oudet*³⁶. La pièce se devait de n'être pas qu'un hymne héroïque : elle devait être aussi une critique des erreurs des Communards. Il n'empêche qu'en nommant l'un des personnages dans le titre, Adamov le détachait des autres.

On pourrait aussi rapprocher du dramaturge le personnage de Riri, l'humiliation qu'il éprouve à avoir eu peur, son amour malheureux pour Polia³⁷.

En ce qui concerne justement la place des femmes dans cette pièce, on peut dire que l'Histoire a contraint Adamov à leur donner une place plus gratifiante que dans ses autres pièces, puisque les femmes ont joué un rôle majeur dans la Commune et que la pièce n'est pas en reste en ce qui concerne cette réalité historique. La femme n'est donc plus ici source de blocage et de paralysie, mais elle incarne un pragmatisme dynamique et une volonté d'action formidable. Malgré tout, c'est à travers des femmes que Robert Oudet et Pierre Fournier vont prendre conscience de leurs faiblesses. Et le personnage d'Henriette est, tout comme Lili dans *La Parodie*, une femme autour de laquelle gravitent un grand nombre d'hommes.

A côté de ces rapprochements dont la portée semble somme toute limitée, l'un des indices les plus remarquables de l'inscription dans la pièce d'un espace psychique, c'est le motif du dédoublement. Les personnages masculins fictifs d'âge moyen qui se trouvent au premier plan sont au nombre de 2 : Robert Oudet et Pierre Fournier. Ils incarnent une attitude modérée, bien que Pierre Fournier soit plus extrémiste que Robert Oudet. Les Oudet eux-mêmes sont deux : le père et le fils. Et si le fils commet des erreurs d'appréciation, le père, lui, abandonnera complètement la Commune car il estimera que les élections ne l'ont pas rendu assez représentatif. Et c'est d'ailleurs un autre père (!), bien que ce soit un journal, *Le Père Duchêne*, qui reprochera au père Oudet, au tableau XII, d'avoir abandonné la Commune. Les femmes internationalistes sont deux elles aussi : Sofia et Polia, à tel point que sans mise en scène qui les incarne, le lecteur a tendance à les confondre, le choix des prénoms n'aidant pas à la distinction ! Et Robert Oudet et Pierre Fournier tomberont d'ailleurs amoureux, respectivement, de Polia et Sofia. Pour faire pendant aux deux Français d'âge moyen : deux Françaises, dont l'une est la femme de Robert Oudet : Henriette, et Jeanne-Marie. La figure de l'artiste se trouve elle aussi dédoublée – dédoublement renforcé par le fait que l'un de ses personnages est fictif et l'autre réel- entre Jules Vallès et Anatole de Gourmont, rentier et ex-peintre, sans cesse

³⁶ *Ici et maintenant*, p. 121.

³⁷ *Op.cit.*, respectivement p.203 et p. 254.

en proie à la culpabilisation, mais ne tentant rien pour en sortir. On pourrait ajouter le dédoublement des figures d'adolescents : Julot/Riri...

La multiplicité des dédoublements de figures, le déficit que génèrent ces dédoublements au niveau de la vraisemblance des personnages, le sentiment de répétition qu'ils entraînent inéluctablement dans l'action fonctionnent ainsi dans la pièce comme la marque de la complexité du fait historique en même temps que de la complexité humaine. A côté de cette complexité inscrite dans le choix et le traitement des figures (le terme désignant les personnages mais également les objets et les situations), on remarque la présence d'une réflexion du dramaturge, via ses personnages, sur le statut problématique du discours.

A plusieurs reprises en effet, les personnages sont interrompus dans leurs propos et leurs propos repris et continués par d'autres ; le plus souvent, ce procédé est le signe de l'unisson des Communards. L'anticipation des propos d'autrui vient d'ailleurs confirmer l'importance de la temporalité dans la pièce. Au tableau VIII, ce procédé est même commenté par Robert Oudet. C'est le tableau déjà évoqué du propriétaire Pichambart regardant partir son locataire :

Pichambart : Alors, parce que ces messieurs de la Commune...

Puis une didascalie indiquant l'entrée en scène d'Oudet père et fils et de Jeanne-Marie, suivie d'une autre, à propos de Robert Oudet :

Robert Oudet : *devinant la suite du discours de Pichambart, tandis que Tonton, sans perdre de temps, remet la table de nuit dans la charrette à bras, et que Riri éclate de rire* : « usant d'une force usurpée, veulent nous appliquer un décret inhumain »

et c'est Jeanne-Marie qui termine :

Jeanne-Marie : « toi, tu te défiles sans me payer mon dû »

et

Robert Oudet : *à Pichambart interloqué* : tu vois, citoyen propriétaire, nous savons lire dans tes pensées, et nous les exprimons, ma foi, assez bien...pour des illettrés !

Cette « euphorisation » du discours (dans le sens où une même phrase est portée/prononcée par plusieurs personnages) participe à première vue de la liesse générale de ce mouvement insurrectionnel. En réalité, comme le rire tout à l'heure, cette euphorisation du discours, qui n'est pas exempte d'ironie elle non plus, n'est que l'envers de l'aliénation dominante, l'aliénation sociale bien sûr mais aussi l'aliénation individuelle.

Si l'on veut, donc, présenter *Le Printemps 71* comme une réflexion d'Adamov sur les causes de l'échec d'une tentative de libération, cette entreprise laisse songeur quant à tout ce qu'elle laisse en suspens du point de vue personnel (car, en ce qui concerne le plan politique et historique, les causes de cet échec sont bien examinées). Finalement, ni foncièrement didactique ni immédiatement personnel, *Le Printemps 71* a ceci de particulier dans la production adamovienne que la dramaturgie s'efforce de coller de manière quasi-obsessionnelle à son objet, pour ne pas risquer de le perdre, et risquant pourtant précisément, ce faisant, de le perdre. Dans *Le Printemps 71*, Adamov est en empathie totale avec la Commune parce qu'il peut y projeter l'aliénation qui est la sienne, et qui se manifeste par les mêmes symptômes : dispersion [pour la Commune, cette dispersion est géographique et temporelle] et clivage [pour la Commune, le clivage est entre l'idéal politique et la nécessité pragmatique]. Cette empathie et cette identification à la Commune font du *Printemps 71*, pièce où la personnalité du dramaturge semble le moins affleurer, la pièce sans doute la plus narcissique de son répertoire.