



**HAL**  
open science

## La Satire de la religion dans l'œuvre d'Adamov

Florence Bernard

► **To cite this version:**

Florence Bernard. La Satire de la religion dans l'œuvre d'Adamov. Onirisme et engagement chez Arthur Adamov, Marie-Claude Hubert, Jun 2008, Aix-en-Provence, Afghanistan. hal-01314578

**HAL Id: hal-01314578**

**<https://amu.hal.science/hal-01314578v1>**

Submitted on 25 Jan 2017

**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.

# *La satire de la religion dans l'œuvre d'Arthur Adamov*

Florence BERNARD  
Université de la Méditerranée

La thématique de la religion est absente des premières pièces d'Arthur Adamov, *La Parodie* ou encore *La Grande et la Petite manœuvre*, mais également du *Ping-pong*, qui marque pourtant un infléchissement de son écriture vers une plus grande prise en compte du réel. Elle n'intervient que dans *Paolo Paoli*, en 1957, puis dans *Le Printemps 71* et dans *Sainte Europe* : c'est en effet à partir du milieu des années cinquante que l'auteur transforme son théâtre en tribune, sur le modèle brechtien. Le durcissement de la guerre froide et le retour de de Gaulle à la tête de l'État ne sont certainement pas étrangers à ce changement. À compter de cette période, il s'agit pour le dramaturge de servir la cause du parti communiste : la religion et ses représentants vont dès lors constituer une de ses cibles de prédilection, sur un mode qui, nous le verrons, est particulièrement conventionnel. Paradoxalement, il nous semble que là réside l'intérêt de l'étude que nous nous proposons de mener : montrer comment, au nom de son engagement politique, un artiste novateur tel qu'Adamov encombre son théâtre de *topoi* au point de lui faire perdre une part de sa pertinence.

La dénonciation de la collusion du clergé avec le pouvoir financier est une constante sous la plume du dramaturge. Ce qui évolue, en revanche, ce sont les ressorts qu'il utilise pour parvenir à cette fin, même si ces ressorts, nous le verrons, se révèlent décevants en raison de leur caractère manichéen. La stratégie déployée dans *Paolo Paoli* se voit en effet infléchie à compter du *Printemps 71* puis de *Sainte Europe* : il convient de comprendre selon quelles modalités et au nom de quels motifs intervient cette transformation. Pour ce faire, nous adopterons une perspective chronologique, en nous penchant tour à tour sur les trois pièces dont nous venons de citer le titre.

## L'abbé Saulnier

### *Sous le masque de l'hypocrite*

L'abbé Saulnier est l'un des trois principaux protagonistes de *Paolo Paoli*, faisant jeu égal, en présence scénique, avec le personnage éponyme. Adamov entend mettre l'accent sur son hypocrisie, accusation attachée aux représentants de la religion depuis des siècles. Pour ce faire, le dramaturge prend soin de présenter en premier lieu l'abbé comme le garant de la morale, de l'égalité et du progrès social. Le respect du sacrement constitue ainsi une isotopie particulièrement repérable dans ses propos. L'homme d'église y rappelle la fidélité que les époux se doivent : « Stella est votre compagne devant Dieu, Paolo »<sup>1</sup>. Invariablement, les couples tombent sous le coup de ses jugements, selon que leur union est considérée comme « légitime »<sup>2</sup> ou illégitime. En accord avec le Nouveau Testament, pour lequel l'argent est avant tout une source de corruption morale, Saulnier désapprouve également la logique matérialiste qui régit les pratiques du plumassier Hulot-Vasseur : « Il existe dans le monde d'autres valeurs que celles de la bourse, monsieur Vasseur, réfléchissez-y ! »<sup>3</sup> La première partie de la pièce le voit en outre défendre la cause du plus faible : c'est ainsi qu'il vole au secours de Rose, dont le mari, ouvrier, s'est évadé du bagne, puis de Cécile de Saint-Sauveur, vieille aristocrate désargentée. Il n'est pas anodin qu'il se charge lui-même de rappeler sa double bonne action, en un discours où son paternalisme ne peut manquer, déjà, de susciter la désapprobation du public<sup>4</sup> :

Paolo, je ne vous reconnais pas le droit de juger cette enfant, victime, en somme, d'une double injustice. Car au moment même où son mari – bien à tort fâché contre elle – l'a abandonnée, Stella a cru bon de la renvoyer. Et si je ne m'étais pas entremis pour la placer, au printemps, chez cette bonne M<sup>me</sup> de Saint-Sauveur, je ne sais ce que la pauvre, aujourd'hui...

De manière sans doute trop prévisible, les bonnes paroles et les apparents actes de charité de ce personnage – ainsi que de ceux qui, dans cette œuvre, sont favorables au clergé – entrent toutefois assez vite en contradiction avec les agissements qui en découlent et les intentions qui les sous-tendent.

---

1 Arthur Adamov, *Paolo Paoli*, *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1966 (1957), p. 19.

2 *Ibid.*, p. 39.

3 *Ibid.*, p. 23.

4 *Ibid.*, p. 55.

Les croyants qui apparaissent dans la pièce prônent en effet moins l'alliance des puissants et des faibles, comme ils le prétendent, que le ralliement de l'église aux pouvoirs politiques et financiers ainsi que le maintien d'une société hiérarchisée entre riches et pauvres. De fait, Cécile de Saint-Sauveur, bien que connaissant de grandes difficultés financières, ne se départit pas de son discours royaliste. L'égalité est un mot qui ne semble pas appartenir à son vocabulaire :

Eh bien oui, je me ferai belle et j'irai saluer sur le pont Alexandre le Tsar et la Tsarine. Ce sera un mauvais point pour Hilaire, mais tant pis, tant pis! Notre avancement? Nous avons mis une croix dessus. Quand un capitaine, pour devenir commandant, doit crier: « Vive la République! » vous comprenez!... Oh, comme je vous envie, chère madame, de pouvoir circuler incognito! Songez que mon mari et moi, pour aller à l'église, nous en sommes à raser les murs!

Ce personnage, dont le patronyme signale parodiquement son appartenance à la noblesse chrétienne, fait entendre tout son mépris de la bourgeoisie et du prolétariat et partant, son refus de la démocratie. Quant à l'abbé, si ses intentions paraissent pures, il ne faut guère attendre pour découvrir le bénéfice qu'il tire du commerce des papillons, attrapés à moindre frais par les bagnards, en Guyane. De même, le spectateur prend vite conscience de ses calculs opportunistes, au gré des fluctuations du cours de la plume: soutenant tour à tour Paolo et Hulot-Vasseur, il ne renonce jamais à un discours lénifiant qui, à présent, ne dupe plus personne: « L'ABBÉ, très digne: Si je suis entré en rapports avec M. Hulot-Vasseur, c'est parce qu'il s'est trouvé que, sur certains points, ses intérêts coïncidaient avec mes convictions... »<sup>5</sup> Sans réticence, il accepte bientôt d'exploiter des enfants, projet que lui propose le marchand de papillons<sup>6</sup>:

[...] une idée a germé là (*Il montre son front*), et vous allez, vous qui venez manifestement me reparler de la Chine, vous allez – ouvrez bien vos oreilles! – secourir vos bonnes œuvres pékinoises plus efficacement, plus massivement que vous n'osâtes jamais l'espérer. [...] Dites donc, l'abbé, est-ce que les petits convertis de

5 *Ibid.*, p. 118-119. On peut apprécier l'expression « mettre une croix dessus » et songer que l'auteur ne l'emploie pas sans un trait d'humour.

6 *Ibid.*, p. 29.

ce bon Basile ne pourraient pas s'éparpiller un peu dans les campagnes environnantes... un filet à papillons dans la main?...  
Donnant, donnant! *Le visage de l'Abbé s'épanouit.*

Revenue au pouvoir grâce à la politique de l'Union sacrée, dans la seconde partie de la pièce, l'Église, en la personne de l'abbé, se voit en outre accusée de miner la révolte ouvrière. Paolo, rallié de fraîche date à la cause prolétaire, insiste bien à la fin de l'œuvre sur le rôle répressif et réactionnaire que le clergé est censé jouer dans la vie politique française<sup>7</sup>:

Mais sachez, sachez bien, mon petit Saulnier, que cet argent-là, vous pouvez lui dire adieu. Que cet argent-là ne reviendra plus tourner dans le sale petit circuit! Que cet argent-là, le quelqu'un et la quelqu'une qui vont en disposer ne le refileront pas à quelqu'un pour en soutirer quelque chose, qu'ils refileront encore à quelqu'un qui refilera encore à quelqu'un qui refilera encore ce quelque chose à quelqu'un pour... etc. Cet argent-là, il ira tout droit à ceux qui en ont besoin pour manger, s'habiller, et vous embêter, ce qui revient au même...

Dans le cadre de cette charge, est cependant conférée au personnage de Saulnier une certaine truculence, qui lui assure un caractère plus souvent risible qu'haïssable.

### *Le parti pris de la truculence*

Le naturel avide de l'abbé transparaît ainsi symboliquement dans son goût pour la Chartreuse, moqué par Hulot-Vasseur à la page 21, ce qui, pour reposer sur un lieu commun des plus anciens<sup>8</sup>, ne fait pas pour autant de lui un être antipathique. Son langage n'est pas étranger lui non plus au comique que le dramaturge entend conférer à sa pièce, l'apparentant cette fois-ci à la tradition de la *Commedia dell'arte* et de son Docteur pédant et vaniteux. Le ridicule du personnage de *Paolo Paoli* naît essentiellement de son expression, particulièrement emphatique, ainsi que de sa gestuelle. Cette dernière est en elle-même caricaturale: Saulnier s'exprime en effet souvent en « *levant les mains* »<sup>9</sup> ou encore en

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>8</sup> De Frère Jean, imaginé par Rabelais, aux maîtres Blazius et Bridaine de *On ne badine pas avec l'amour*, la littérature, suivant en cela la culture populaire, a depuis longtemps présenté les membres du clergé sous ce jour.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 18.

« se prenant la tête entre les mains »<sup>10</sup>. De même, son ton est volontiers déclamatoire, comme se plaît à le noter la didascalie suivante : « *A Paolo, d'un ton agacé – mais il se prendra au ronron de ses propres paroles et enflera progressivement la voix [...]* »<sup>11</sup>. Il n'est pas rare, comme dans cet exemple, que l'indication scénique souligne la dimension bouffonne de ce protagoniste : « *L'ABBÉ, décidément en veine d'éloquence : Vous avez chassé Dieu des écoles, monsieur Hulot-Vasseur, mais du même coup vous en avez chassé la France!* »<sup>12</sup>. Les structures de ses phrases sont elles aussi destinées à faire sourire le public par leur afféterie<sup>13</sup> :

C'est pourquoi, songeant que vos paysages-papillon, notamment vos clairs de lune, iraient certainement au cœur de ces grands solitaires que sont nos soldats, rivés à leur devoir dans la nuit des casernes, je me suis dit que M<sup>me</sup> de Saint-Sauveur, qui peut avoir, grâce aux relations dont je vous parlais, accès dans ces casernes, serait entre vous et ces solitaires l'intermédiaire rêvée...

On peut toutefois regretter que les répliques des interlocuteurs de Saulnier mettent l'accent sur ce ridicule : à trop vouloir rendre le procédé visible, Adamov alourdit sa charge. Ainsi, Hulot-Vasseur rétorque, abasourdi par les paroles qu'il vient d'entendre : « [...] vous ne pourriez pas parler comme tout le monde ? »<sup>14</sup> Le passage qui concerne le sermon de l'abbé sur la mue, censé défendre les intérêts du commerce de la plume, s'en fait lui aussi l'illustration. Écoutons d'abord les paroles du clerc<sup>15</sup> :

Dieu, dans sa prévoyance, fait repousser les plumes des oiseaux. Il donne mille vêtements successifs à la créature toute nue... [...] N'en déplaît à nos vils calomniateurs, les plumes perdues à l'époque de la mue constituent la majeure partie de l'industrie plumassière. Le volatile perd ses plumes et l'indigène n'a ensuite qu'à les ramasser. [*Enflant la voix.*] Par quel incompréhensible raisonnement peut-on interdire à cet indigène de vendre ce qu'il trouve sur son sol? Et que ce raisonnement, ce soient aujourd'hui les Anglais qui le tiennent, eux qui, dans leurs colonies... »

---

10 *Ibid.*, p. 82.

11 *Ibid.*, p. 91.

12 *Ibid.*, p. 65.

13 *Ibid.*, p. 92.

14 *Ibid.*, p. 47.

15 *Ibid.*, p. 100-101.

En effet, déjà déconsidéré par l'image anthropomorphique qui l'introduit (« mille vêtements »), ce discours est encore tourné en dérision par la réaction horrifiée du partenaire commercial de l'abbé, qui met en lumière la totale méconnaissance qu'a ce dernier des lois du marché auquel il prend part: « Enfin, où avez-vous la tête? La Grande-Bretagne m'achète des boutons, mon cher! Et je ne vais pas sacrifier le bouton à la plume, industrie de toute manière compromise. » Le juron sacrilège qui introduit les paroles de Saulnier constitue quant à lui un ressort comique des plus éculés, plus propice à arracher un sourire au public qu'un rire franc et massif<sup>16</sup>: « Nom de Dieu, je ne rêve pas, je l'ai faite, cette tirade sur la mue! » s'écrie-t-il, à la recherche de l'un de ses brouillons.

### *Une charge elle-même prise pour cible*

Il nous paraît pertinent, à ce stade, de nous demander, précisément, quel a été l'accueil de cette satire. C'est avec une certaine indulgence qu'André Gisselbrecht a salué le personnage haut en couleur auquel Adamov a prêté vie dans cette pièce: « J'ai admiré l'abbé. Depuis les moines de la Renaissance, de Gorenflot à La Mandragore, depuis Tartuffe, je ne crois pas qu'on ait vu au théâtre beaucoup de portraits – j'allais dire de charges – aussi vigoureux, aussi enlevés [...] »<sup>17</sup>. Que ce traitement ait déplu au public de la droite catholique n'a rien de surprenant, comme en témoigne la réaction ulcérée de Jean-Marie Montguerre qui confie, le 7 février 1958 dans *l'Artaban*: « La haine de l'auteur pour les soldats et surtout pour les "curés" s'exprime de façon si odieuse que beaucoup de gens se lèvent et s'en vont sans que nul ne s'en étonne. Les ouvreuses tiennent les portes de la salle entrebâillées ». Que la pièce ait suscité la controverse auprès d'une partie des intellectuels de gauche nous paraît beaucoup plus significatif. C'est qu'en montrant du doigt Saulnier plus que les négociants avec lesquels il travaille, Adamov est peut-être en effet en train de se tromper de cible, comme le lui suggère André Gisselbrecht: « [...] je vous avoue une gêne: c'est l'abbé, homme d'affaires et politicien, qui semble supporter le poids de l'attaque, plus que l'industriel plumassier »<sup>18</sup>. Hulot-Vasseur, en effet, échappe à la satire par son absence de relief, là

---

16 *Ibid.*, p. 100.

17 André Gisselbrecht, « À propos de *Paolo Paoli* », *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard, p. 56-64, p. 59.

18 *Idem.*

où Paolo se rachète peu à peu une conduite en soutenant le mouvement ouvrier. Le dramaturge est ainsi accusé avec raison de ne pas tenir compte des changements survenus depuis plusieurs décennies, changements qui rendent obsolète une intrigue s'étendant sur les quinze premières années du siècle dernier. Gilles Martinet se fait à son tour le porte-parole de telles réserves<sup>19</sup> :

Dans votre pièce, l'abbé Saulnier est l'animateur d'une association de « jaunes ». Aujourd'hui, il serait impossible de camper un tel personnage sans évoquer l'attitude d'une autre fraction du monde catholique et, par exemple, celle des prêtres ouvriers. Vous pouvez continuer à dénoncer l'action de l'Église, mais vous ne pouvez plus la dénoncer de la même manière, parce que cette action s'est modifiée.

C'est en substance ce que regrette également Jean-Paul Sartre, lui aussi gêné par le traitement simpliste auquel se livre le dramaturge : « Je ne suis sans doute pas d'accord avec [Adamov] pour penser que l'Église est aujourd'hui inconditionnellement pour les jaunes, parce que je crois qu'il y a au moins deux Églises en France »<sup>20</sup>. Il convient donc de se pencher sur les deux pièces qui suivent *Paolo Paoli*, pièces dans lesquelles intervient le clergé, afin de déterminer dans quelle mesure ces récriminations ont eu un impact sur l'auteur, bien qu'il ait dans un premier temps affecté de s'en soucier peu<sup>21</sup> :

Je sais que l'anticléricalisme peut devenir un alibi ; mais je sais aussi que l'argument : « L'anticléricalisme, c'est dépassé », arrange bien, aux « heures de pointe », les ennemis les plus avoués de la classe ouvrière. Enfin, ce qu'il fallait surtout montrer aujourd'hui, c'est l'alliance monstrueuse et sans cesse renouvelée des soi-disant chrétiens et des soi-disant anticléricaux.

---

19 « Le théâtre peut-il aborder l'actualité politique ? », p. 65-73, *Ici et maintenant*, op. cit., p. 69.

20 *Ibid.*, p. 70.

21 André Gisselbrecht, op. cit., p. 60.



## Le Printemps 71 et Sainte Europe : l'infléchissement du discours anticlérical d'Adamov ?

### *Le Printemps 71*

Dans *Le Printemps 71*, Adamov prend tout d'abord en considération le reproche principal que lui a adressé Gisselbrecht. Contrairement à ce qui transparaît dans la pièce de 1957, l'Église n'est en effet plus désignée comme l'agent principal de l'oppression du peuple : Thiers et l'Assemblée semblent compromis bien plus directement dans les tractations financières qui ont accompagné les événements de la Commune. L'absence d'un représentant de l'ordre religieux parmi les figures de guignols qui servent régulièrement de contrepoint à l'action en rend bien compte. Par ailleurs, signe que les observations de Martinet et de Sartre ont été entendues, le dramaturge reconnaît à présent que certains hommes du petit clergé se sont ralliés à la cause des plus faibles. Ce que redoute l'Abbé Villedieu au début de l'œuvre, lorsqu'il évoque la possible implication de son vicaire aux côtés des Communards, finit en effet par advenir<sup>22</sup>. Le départ du malheureux personnage vers la mort, encadré par des soldats versaillais, est même représenté. Le changement est bien réel : *Paolo Paoli* ne donnait pas à voir les mauvais traitements subis par les représentants de l'église. Lorsqu'ils étaient évoqués, tout concourait même à provoquer par là le rire de l'auditoire et non sa compassion<sup>23</sup>.

Toutefois, s'il fait allusion aux martyrs communards du clergé par l'entremise de la silhouette anonyme du vicaire, Adamov confère à l'abbé Villedieu, personnage certes de second plan mais aux agissements décisifs sur l'action, une noirceur bien plus marquée que celle dont il revêtait Saulnier dans *Paolo Paoli*. Le caractère intéressé de

22 Arthur Adamov, *Printemps 71, Théâtre IV*, Paris, Gallimard, p. 135 : « [...] si je n'étais pas là pour surveiller jour après jour mon vicaire, il serait, tel que je le connais, tout à fait capable de se rallier à la cause de la pègre. (*Ricanant* :) Par fidélité à notre Seigneur, au service des... opprimés ! »

23 Les plaintes de l'Abbé Saulnier sont ainsi excessives en regard des faits qu'il relate. A Paolo qui lui rappelle qu'il n'a été que bousculé par des partisans anticléricaux, l'intéressé réplique : « Que bousculé ! Comment pouvez-vous... Mais à peine le pauvre Picpucien était-il descendu de sa chaire, que tous ces voyous, tous ces apaches se jetaient sur lui avec des cris orduriers. (*Se bouchant les oreilles*.) Ah, je les entends encore !... Que bousculé ! Mais notre curé – et Dieu sait pourtant que j'ai de bonnes raisons de me plaindre de lui, Paolo ! – notre pauvre curé lui-même reçut... un projectile dans l'œil gauche. » (Arthur Adamov, *Paolo Paoli*, op. cit., p. 53).

ce personnage est en effet souligné à plusieurs reprises, notamment au cours de l'odieux chantage qu'il exerce sur une petite artisane, en la forçant à travailler pour lui contre un salaire dérisoire<sup>24</sup> :

Vous ne voulez pas confectionner nos brassards au prix convenu ? [...] Soit, je m'adresserai à d'autres personnes. [*Faisant un pas pour s'en aller* :] Et puissiez-vous, après-demain, quand l'ordre sera rétabli dans la capitale, ne pas être accusée de complicité avec les émeutiers et les assassins.

Pour Adamov, désormais, il s'agit d'insister sur les dérives que le clergé est poussé à cautionner pour conserver son lien privilégié avec le pouvoir. Il rend ainsi très sensible la lâcheté de Villedieu. Si, dans *Paolo Paoli*, la couardise de Saulnier peut encore inspirer de la sympathie au public, le manque de courage du personnage du *Printemps 71* se donne à voir sous un jour beaucoup plus sombre. Le fait qu'il troque sa soutane contre un vêtement civil pour échapper à la colère des insurgés, alors même qu'il vient d'affirmer qu'il ne retirerait jamais son habit religieux, ne peut que susciter le mépris du public<sup>25</sup>. La passivité dont il fait preuve face à la violence infligée à son vicaire, fusillé pour avoir combattu aux côtés des Communards, est encore plus répréhensible : « *il baisse la tête seulement* »<sup>26</sup>. Adamov ne se contente pas de rendre son personnage coupable de passivité face aux exactions des politiques et des financiers. Villedieu s'affirme comme un délateur, doublé d'un calomniateur qui dénonce sans hésiter un insurgé auprès des soldats versaillais<sup>27</sup> :

J'ai croisé tout à l'heure, dans les alentours, un dénommé Pierre Fournier, membre de la Commission municipale du cinquième arrondissement, et assassin notoire, par surcroît. Le physique est ingrat, les cheveux châtain clair.

Cet acte apparaît d'autant plus condamnable qu'il vient lui-même d'être épargné par le camp adverse, en la personne de Léon Oudet : ce dernier a précisément refusé qu'on le capture, ne souhaitant pas que les rebelles soient apparentés à « des assassins »<sup>28</sup>. La question rhétorique

---

<sup>24</sup> Arthur Adamov, *Printemps 71*, op. cit., p. 199.

<sup>25</sup> Arthur Adamov, *Printemps 71*, op. cit., p. 176.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 262. Les ricanements que Villedieu fait régulièrement entendre au long de la pièce contribuent en outre à renforcer sa dimension diabolique.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 249.

« Innocent, un ensoutané? »<sup>29</sup>, que redouble la variante « Innocent, un curé? »<sup>30</sup>, nous apparaît ainsi représentative de la stratégie adoptée par Adamov à l'égard des tenants de la religion dans cette pièce: plus prudente, puisque la réponse à l'interrogation n'est pas livrée, mais non pas moins déterminée, puisqu'il s'agit, ici encore, comme si l'auteur ne pouvait s'en empêcher, de suggérer que tous les hommes d'église sont coupables, en dépit de la fugace apparition du vicaire.

### *Sainte Europe*

Parce que le petit clergé, en 1966, ne peut décidément plus constituer la cible crédible de sa vindicte, c'est au sommet de la hiérarchie, en la figure du pape, que s'en prend Adamov dans *Sainte Europe*. Ce choix s'explique d'autant mieux que l'auteur se penche ici sur la bipartition du monde qu'entraîne la guerre froide: étendue à l'échelle de la planète, son propos égratigne logiquement le représentant international de l'église et non plus ses modestes dignitaires. Le dramaturge affiche tout de suite ses intentions: la cupidité du pape est mise en valeur dès la *dramatis personae*, par le biais d'un jeu de mots: « Pape, que certains supposent "libéral", et il l'est (à sa façon) ». Certes, comme dans *Le Printemps 71*, le clergé n'est pas la cible principale du discours d'Adamov. La dénonciation à laquelle il se livre vise en effet plus de Gaulle, représenté sous les traits de l'empereur Karl, et plus largement le bloc de l'ouest, dont le Vatican sert les intérêts, par le biais du « programme d'assistance nord-centre-sud-américaine »<sup>31</sup>. Cependant, le procédé de noircissement dont nous avons déjà relevé la trace dans la pièce précédente est ici encore plus manifeste. Sans doute, le parti de tenir doublement l'action à distance de la réalité des années soixante, par le choix d'un ancrage dans un Moyen Âge de fantaisie, et par le recours fréquent au filtre de l'onirisme, autorise-t-il une telle liberté de ton. Cette fois-ci, en effet, l'auteur n'hésite plus à indiquer dans sa didascalie que l'homme d'église manipule des « *billets de banque* » en véritable « *homme d'affaires* »<sup>32</sup>. Le motif de la croisade, qui associe l'hégémonie religieuse à l'impérialisme des nations, permet en outre, tout en confirmant prudemment l'inscription de l'intrigue dans un passé assez lointain, de renforcer la charge, en insistant sur

---

29 *Ibid.*, p. 179.

30 *Ibid.*, p. 249.

31 Arthur Adamov, *Sainte Europe*, in *Théâtre III*, op. cit., p. 271.

32 *Ibid.*, p. 240.

l'ancienneté de cette alliance. Le Dict des marchands, récité par Monsieur le Prologue, est à ce titre éloquent<sup>33</sup>: « Sainte Église premièrement/Fut par marchands établie/ Et sachez que Chevalerie/Doit aussi marchands tenir chers ». La présentation, au début de la pièce, de Saint-Bernard en tant qu'« ÉVÊQUE DE CLAIRVAUX, PROMOTEUR DE LA SECONDE CROISADE »<sup>34</sup> est elle aussi significative. Si dans les pièces précédentes, les conséquences des agissements du clergé n'étaient pas montrées<sup>35</sup>, c'est désormais sous les yeux mêmes du spectateur que s'exerce la violence physique ordonnée par le pape: « *Innocent XXV lève les bras au ciel mais ne tarde pas à faire signe aux Supérieurs qui, à coups de pieds, chassent Francesca [...]* »<sup>36</sup>.

La déconsidération dont la religion fait l'objet revêt enfin ici l'aspect d'une mascarade, sous le signe d'un rabaissement carnavalesque absent des pièces précédentes mais dont les codes sont eux aussi connus des spectateurs. Le nom du pape, Innocent XXV, révèle ainsi d'emblée, par l'antiphrase et l'exagération, le caractère guignolesque et grimaçant du personnage. C'est ce que le déguisement autorise encore plus librement, en impliquant les figures chrétiennes de premier plan que sont Thérèse d'Avila et le Christ. À ce titre, le travestissement de l'Agha en Jésus ne peut manquer d'être interprété aux yeux des plus conservateurs comme une provocation: d'abord parce que le chef de « l'Iranie » est musulman; ensuite parce qu'il s'agit d'une créature obèse, alcoolique et dépourvue d'intelligence. Adamov fait ainsi basculer la farce dans une manifeste désacralisation. L'attitude de Teresa, soudain transformée en Thérèse, écorne elle aussi l'image de la sainte qu'elle interprète, elle qui « *enfile, promptement, dans ses bas* » des billets de banque en « *imitant les putains du temps de Toulouse-Lautrec* »<sup>37</sup>. On le voit, le rabaissement, s'il passe à l'occasion par l'animalisation – le chef du catholicisme se met ainsi « *à genoux pour s'approcher de Karl* »<sup>38</sup> – se traduit surtout par le recours à l'isotopie de la sexualité. Le pape baise ainsi « *les pieds de Teresa après l'avoir déchaussée, ce qui la fait glousser un peu* »<sup>39</sup>. Jésus lui-même, annoncé dès son

---

33 *Ibid.*, p. 192.

34 *Ibid.*, p. 191.

35 On songe à Pierre Fournier, livré par Villedieu et dont la « cervelle en bouillie » est seulement évoquée par Louis Lavigne (cf. *Printemps* 71, *op. cit.*, p. 274).

36 Arthur Adamov, *Sainte Europe*, *op. cit.*, p. 243.

37 *Ibid.*, p. 240.

38 *Ibid.*, p. 217.

39 *Ibid.*, p. 240.

apparition par une didascalie moqueuse (« *Image traditionnelle; Barbe, quasi nudité, et, bien sûr, une expression émouvante: la douleur universelle* »<sup>40</sup>) tombe sous le coup d'un tel traitement. La relation spirituelle qui l'unit à Sainte Thérèse est en effet réduite à une union purement charnelle<sup>41</sup>:

Jésus-Christ disparaît en coulisses, portant toujours sur ses épaules Teresa. Rêve de bonheur. Teresa vole presque dans les airs. C'est un peu comme si elle faisait déjà l'amour avec le Divin Seigneur.

Cette posture grotesque se voit redoublée par l'expression de bouderie que le Messie adopte dès lors que la jeune femme semble le prendre pour un autre: « *Jésus-Christ, dépité, poursuit seul sa promenade à l'arrière-scène, croisant, toujours digne, les bras* »<sup>42</sup>. C'est ainsi dans la bouffonnerie la plus débridée que le discrédit jeté sur les figures religieuses les plus emblématiques est censé achever de détruire la légitimité des partisans de l'Église, adversaires du communisme dont Adamov prône les couleurs.

L'engagement politique d'Adamov se traduit dans trois de ses pièces par un très violent anticléricalisme, qui prend dans *Sainte Europe* un caractère plus ouvertement sacrilège. En cela, il se veut plus radical que Brecht, qu'il a pris un temps pour modèle: le personnage de l'aumônier de *Mère Courage* ne subit en effet pas autant les foudres de l'auteur allemand. Bien que le dramaturge français ait pris en compte, bon gré mal gré, les critiques polies mais embarrassées que les intellectuels de son bord lui ont adressées dès 1957, il s'est sans doute fermé assez durablement les portes du succès critique et populaire qu'il espérait: le manichéisme de plus en plus accusé de son discours ne pouvait que heurter la droite et décevoir les spectateurs qui avaient apprécié l'originalité dont faisaient montre ses premières pièces.

Si le parti pris militant qu'adopte Adamov propose une lecture parfois peu convaincante – car trop schématique –, des dérives capitalistes du clergé, il caricature également la propre pensée du dramaturge: en effet, les pièces les plus polémiques passent sous

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 239.

silence, probablement par pur souci idéologique, le « sentiment chrétien » dont l'auteur avoue être animé dans la préface de sa traduction des *Âmes mortes*. Ceci n'est sans doute pas pour rien dans le fait que l'on puisse désormais leur préférer ses premières œuvres théâtrales ainsi que ses textes autobiographiques, et gager que c'est d'eux que viendra son retour en grâce.