

ARTHUR ADAMOV ET LE THEATRE  
DE LA NEVROSE

---

A Thesis  
Presented to  
the Committee on Graduate Studies  
University of Manitoba

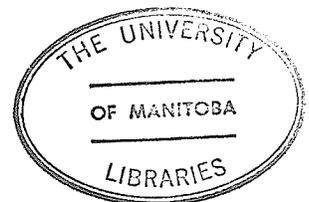
---

In Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree  
Master of Arts

---

by  
André de Leyssac

August 1973



## TABLE DES MATIERES

	Page
INTRODUCTION . . . . .	1
Chapitre	
I. LE THEATRE D'ADAMOV: UNE VISION OBSSESSIONNELLE . . . . .	7
II. LE DRAME DE LA NEVROSE PERSONNELLE: LA PEUR . . . . .	16
III. LE DRAME DE LA NEVROSE PERSONNELLE: LE MEPRIS . . . . .	41
IV. LE DRAME DE LA SOCIETE NEVROSEE: LA HAINE . . . . .	61
CONCLUSION . . . . .	79
BIBLIOGRAPHIE . . . . .	84

## INTRODUCTION

Depuis que fut publiée La Parodie en 1950, l'oeuvre théâtrale d'Arthur Adamov a fait l'objet de nombreux commentaires, tant dans la presse française que dans la presse européenne ou mondiale. L'on ne trouve guère de manuel de théâtre contemporain qui ne consacre au moins un paragraphe, voire un chapitre, au dramaturge. Sur le plan universitaire, quelques thèses d'ordre général ont été soutenues, la plupart hors de France. En 1971, M. René Gaudy dédia un livre à la gloire de son défunt ami, Arthur Adamov.<sup>1</sup>

La plupart des articles de presse publiés jusqu'à présent n'ont consisté qu'en compte-rendus assez succincts des pièces d'Adamov jouées à Paris ou hors de la capitale française. Les critiques approfondies ont été peu nombreuses, le théâtre adamovien ne comportant ni intrigue, ni structure, mais semblant répondre avec assez de bonheur à la définition d'Antonin Artaud:

Du rédigé pas bien manduqué.  
Du mouvement pas enregistré.  
Du manduqué sans rien à broyer.  
Arthur Adamov à chaque page mâche, et  
c'est le repas qui s'est absenté.  
Et le mâcheur ne s'est pas réveillé.<sup>2</sup>

Quant aux études plus sérieuses consacrées à l'au-

---

<sup>1</sup> René Gaudy, Arthur Adamov, (Paris: Stock, 1971).

<sup>2</sup> Antonin Artaud, "L'Intempestive mort et L'Aveu d'Arthur Adamov." Cahiers de la Pléiade, No. 2, (Avril 1947), p. 138.

teur de Paolo Paoli, elles se sont, avant tout, bornées à situer l'oeuvre du dramaturge dans le cadre du théâtre de l'absurde ou du théâtre de l'avant-garde, sans tenter de faire de distinction entre ces théâtres et les pièces adamiennes.

Précisons, avant de nous aventurer plus avant, que "l'avant-garde théâtrale" et le "théâtre de l'absurde" sont deux dénominations variées du théâtre français contemporain. Les appellations de "théâtre nouveau" et d'"anti-théâtre" ont été utilisées tout aussi fréquemment.<sup>3</sup>

Il nous serait facile d'incorporer le théâtre adamiennien dans l'une des catégories établies par les critiques à la mode, comme Martin Esslin qui définit ainsi le théâtre de l'absurde:

The spectators of the Theatre of the Absurd are thus confronted with a grotesquely heightened picture of their own world; a world without faith, meaning, and genuine freedom of will. In this sense, the Theatre of the Absurd is the true theatre of our time.<sup>4</sup>

Mais quel théâtre n'est point le produit de son temps? Quelle que soit la dénomination du théâtre actuel, avant-gardiste, absurdiste ou autre, il n'en est pas moins évident que l'époque seule ne peut suffire à justifier le théâtre d'Ada-

---

<sup>3</sup>D'après Paul Surer, Le Théâtre Français Contemporain, (Paris: Société d'édition et d'enseignement supérieur, 1964), p. 420.

<sup>4</sup>Martin Esslin, "The Theatre of the Absurd," The Tulane Drama Review, vol. 4, (May 1960), p. 6.

mov, pas plus que le théâtre d'Adamov ne peut donner une explication satisfaisante de son époque.

Il est d'ailleurs curieux de constater que notre dramaturge, d'abord flatté d'être incorporé dans le trio absurdiste Adamov-Beckett-Ionesco,<sup>5</sup> se mit vite à rejeter cette appartenance dès que ses nouveaux "confrères" concurrent le succès. Ne devait-il pas affirmer en parlant d'Ionesco:

Mais le succès triomphal des Chaises m'atterre!<sup>6</sup>  
Sa réaction devait être identique à l'égard de Beckett dont il déclarait:

Mise en scène par Blin de En Attendant Godot. Je trouve la pièce plus réussie dans le genre avant-garde que La Parodie, par exemple. Cette constatation m'attriste.<sup>7</sup>

Dès lors, sa décision était prise. Il ne voulut plus jamais entendre parler de l'avant-garde. Il devait même "préciser sa pensée" en ces termes:

It is the theatre of Ionesco I am really against.<sup>8</sup>

Ce refus de s'apparenter ou de s'affilier ne représente pas qu'une simple réaction idiosyncrasique isolée puisque des critiques comme Martin Esslin ont pu remarquer

---

<sup>5</sup>Il écrivait alors: "Hiver 1954. Depuis longtemps déjà, les critiques avaient accouplé mon nom à ceux de Beckett et Ionesco... je faisais partie d'une "bande". Mes voeux enfantins étaient comblés." Arthur Adamov, L'Homme et l'Enfant, (Paris: Gallimard, 1968) p. 111.

<sup>6</sup>Ibid., p. 119.

<sup>7</sup>Ibid., p. 106.

<sup>8</sup>Arnold Kettle, "Our Theatre in the Sixties." Marxism Today, Vol. 6, No. 9, (Sept. 1962) p. 278.

que des différences fondamentales existaient réellement entre des auteurs tels qu'Adamov, Beckett et Ionesco:

The three dramatists that have been grouped together here would probably most energetically deny that they form anything like a school or movement. Each of them, in fact, has his own roots and sources, his own very personal approach to both form and subject matter...

De plus, le cas Adamov constitue en soi un exemple par trop "hors-série" pour qu'il puisse être décentement circonscrit dans le cadre d'une école littéraire quelconque. Pour Adamov, en effet, la névrose personnelle constitue le moyen par excellence de s'exprimer:

Les voies de la névrose sont celles mêmes de la poésie. Comme la poésie, la névrose incarne son tourment dans un objet, et cependant, cet objet de par sa nature particulière, se révèle symboliquement représentatif de l'une des quelques grandes images illuminatrices qui servent de pont entre l'esprit humain et le principe qui régit les mondes.<sup>10</sup>

Pour saisir ce "principe qui régit les mondes," il ne faut pas combattre la névrose, mais au contraire la rechercher: c'est là le principe essentiel de l'art dramatique adamovien.

De la même façon, des influences telles que celles de Brecht, Kafka, Strindberg ou autres, qui ont assez fortement marqué le théâtre contemporain, se voient reléguées au second plan dans le théâtre d'Adamov. M. Poirot-Delpech a souligné ce fait:

---

<sup>9</sup> Martin Esslin, "The Theatre of the Absurd," The Tulane Drama Review, Vol. 4, No. 4, (May 1960) p. 4.

<sup>10</sup> Arthur Adamov, Je...ils..., (Paris: Gallimard, 1969) p. 91.

Mais ni ces influences ni celles de Kafka, Strindberg et Artaud ne l'auront autant marqué que ses névroses personnelles, où reviennent sans cesse l'obsession de l'irréalité et de l'absurdité du monde, de l'autodestruction, du désespoir et d'une mère toute-puissante.<sup>11</sup>

L'on comprendra dès lors que les thèmes principaux du théâtre adamovien nous apparaissent plus comme le fruit de cogitations personnelles que comme le résultat d'un apprentissage littéraire problématique. La peur qui étreint les personnages, le mépris qui les inspire, la haine qui les secoue, se rapportent plus à la vie de l'auteur qu'à l'avant-garde. S'il est une désignation que nous pourrions décerner aux pièces d'Adamov, - pour peu que ces dernières méritent d'être qualifiées de "théâtrales" - c'est celle de théâtre de la défaite, ou encore théâtre de l'échec.

Il n'est que trop vrai que nombre d'ouvrages littéraires ou pseudo-littéraires, ne constituent que des autobiographies plus ou moins flagrantes de leurs auteurs. Adamov n'a pas échappé à cette tendance - à cette différence près qu'il n'a rien tenté de déguiser. La peur, le mépris et la haine qui, à l'exception quasi-totale de tout autre thème, imprègnent son théâtre, sont tout autant ceux de l'auteur que ceux de ses personnages.

L'étudiant en médecine qui se proposerait de se spécialiser dans certains domaines de la psychiatrie - ou

---

<sup>11</sup>B. Poirot-Delpech, "Mort du Dramaturge Arthur Adamov," Le Monde, No. 7830, (18 mars 1970) p. 15.

même le psychiatre chevronné qui s'intéresserait à la littérature théâtrale moderne - pourrait trouver des exemples particulièrement intéressants de sadisme, de masochisme et d'exhibitionnisme tant dans le théâtre d'Arthur Adamov que dans sa vie privée telle qu'elle nous est contée dans Je.... Ils.... paru en 1946 et L'Homme et l'Enfant en 1968.

Tout en demeurant dans le cadre de l'analyse littéraire, nous nous efforcerons de faire ressortir que l'inspiration névrotique de l'auteur l'emporte de loin sur toute influence, moderniste ou autre.

## CHAPITRE I

### LE THEATRE D'ADAMOV: UNE VISION OBSESSIONNELLE

Lorsque, relisant les mémoires d'Adamov, l'on considère la série des événements infortunés qui ont marqué les jeunes années du futur dramaturge, l'on est souvent saisi par l'impression de fatalité qui se dégage des récits de l'auteur. L'on conçoit que celui-ci ait pu affirmer que "chaque homme est soumis à une ligne de vie tracée dès sa naissance. Tous les événements de sa vie sont fatalement attirés par cette ligne de force, dirigés par son axe immuable."<sup>1</sup> Tout au moins jusqu'à l'âge de raison, le jeune Adamov semble avoir joué le rôle de l'innocente victime d'un destin inexorable. Né le 23 août 1908 à Kislovotsk dans le Caucase russe, Arthur Adamov descendait d'une riche famille de capitalistes pétroliers d'origine arménienne. L'avenir s'annonçait favorable jusqu'au moment où la révolution russe vint ruiner cette famille. Le déclenchement de la première guerre mondiale devait surprendre les Adamov en territoire allemand où ils se trouvaient en villégiature. Seule l'intervention amicale du roi de Wurtemberg leur permit de se réfugier en Suisse. Dès lors, ce fut le commencement de la

---

<sup>1</sup> Je...Ils..., p. 122.

misère morale et matérielle: "le sale petit ghetto arménien de Genève"<sup>2</sup> puis le départ de la Suisse: "Nous n'avons presque plus d'argent. Obligés de nous replier pour l'Allemagne, paradis des miséreux."<sup>3</sup> Adamov père est joueur; les premiers problèmes familiaux surgissent: "Je passe une nuit sur deux à aller chercher mon père au casino, c'est ma mère qui commande, j'obéis."<sup>4</sup> Les premières obsessions apparaissent en même temps et annoncent le masochisme du dramaturge adulte:

J'enlève mes souliers et pédale pieds nus, la plante des pieds meurtris, heureux.<sup>5</sup>

Je fais exprès de me blesser avec un canif devant le miroir. Plaisir de voir le sang monter à la surface et couler.<sup>6</sup>

Enfin, en 1924, un flot de réfugiés russes quitte l'Allemagne pour la France. C'est l'installation définitive à Paris, la continuation de la misère pour Arthur, l'oisiveté sans argent, la mendicité dans les cafés, les expédients auxquels on a recours entre adolescents:

Nous engageons au mont-de-piété de pauvres objets sans valeur, ceux qu'Huguette et moi avions oublié de voler à la bijouterie parentale.<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup>L'Homme et l'Enfant, p. 19.

<sup>3</sup>Ibid., p. 22.

<sup>4</sup>Ibid., p. 24.

<sup>5</sup>Ibid., p. 23.

<sup>6</sup>Ibid., p. 26.

<sup>7</sup>Ibid., p. 46.

Plus grave et plus fondamental, c'est à Paris qu'Adamov découvre qu'il est incapable d'accomplir l'acte sexuel. Désormais, l'impuissance deviendra l'une des obsessions de sa vie. De nouvelles obsessions se développeront: le masochisme, le fétichisme et l'exhibitionnisme.

Adamov entre dans la carrière littéraire en publiant un livre intitulé L'Aveu qui fait l'apologie de sa névrose personnelle. Il avait trente-et-un ans quand il commença à écrire ce livre, trente-cinq ans quand il le termina en 1943. Depuis l'enfance et l'adolescence de l'auteur, ses obsessions avaient eu le temps d'évoluer. Il nous en a fait un récit complet en donnant la prépondérance au masochisme, à l'exhibitionnisme et au fétichisme dans des commentaires toujours précédés du pronom personnel "je": "j'ai livré en pâture à tous les yeux les témoignages de mon tourment. J'ai donné mon corps à la folie...j'ai appelé l'ivresse pure de la prostitution..."<sup>8</sup> "Je veux sentir des espadrilles boueuses s'écraser sur ma face."<sup>9</sup> Le caractère obsessionnel de l'oeuvre n'échappa pas au public. Certains critiques en déplorèrent la sujétion sans recours à la névrose et au masochisme en particulier: "Nous ne pouvons guère accorder à ce masochisme vécu plus de considération qu'à celui d'un Louis Barthou se

---

<sup>8</sup>A. Adamov, "L'Aveu", dans Je...Ils..., pp. 66-7.

<sup>9</sup>Ibid., p. 95.

faisant fustiger dans des bordels spéciaux. On invoquerait Sade à tort. La dépravation sexuelle n'est valable que sous l'angle de la révolte, que comme instrument de conquête pour une plus grande émancipation de l'homme. Mais elle n'est pas à elle-même sa propre fin."<sup>10</sup>

Quelques années plus tard les débuts d'Adamov au théâtre furent marqués par la même vision obsessionnelle. Ce que l'écrivain avait décrit dans L'Aveu allait être repris sur les planches sous forme de dialogues et de jeux scéniques. L'on pourrait transférer le titre "L'Humiliation sans fin" de l'un des chapitres de L'Aveu à certaines des pièces d'Adamov comme La Parodie ou La Grande et la Petite manoeuvre dont les héros se caractérisent par la sujétion masochiste, et qui pourraient s'écrier à l'instar du dramaturge :

Je suis la proie d'un mal qui me fait tomber aux pieds de la femme, au bas de moi-même.<sup>11</sup>

Selon Adamov, nul ne peut résister à ses obsessions ni tenter de sortir du sentier de la névrose une fois qu'on s'y est engagé. Aussi ses personnages reproduisent-ils fidèlement au théâtre tous les gestes du répertoire obsessionnel de l'auteur. Bien souvent ils ne sont que la réflexion du dramaturge lui-même qui, comme nous le verrons, s'est incarné dans ses protagonistes tels que l'amoureux écrasé,

---

<sup>10</sup>Jean Laude, "A propos d'une morale de l'échec," Arts Lettres, no. 8-9, (1947) p. 103.

<sup>11</sup>Je...ils..., p. 78.

l'homme-tronc ou l'individu persécuté quelconque. Certaines scènes sont tirées directement des rêves de l'auteur, telle la séance de déshabillage en public qui déclenche l'intrigue du Professeur Taranne.

Il existe dans le théâtre d'Adamov l'obsession de créer l'obsession. Mais celle-ci une fois créée, le plus souvent à sa propre image, il ne sied point de s'en départir, mais il faut au contraire la cultiver, l'admirer. En composant ainsi ses pièces, le dramaturge avait cette occasion unique de pouvoir contempler sa propre névrose au théâtre. Il en a usé, sinon abusé, en allant assister sept jours par semaine à chacune de ses pièces tour à tour:

J'allais voir L'Invasion un après-midi par semaine au maximum. Les autres, je les passais aux Noctambules. Je m'extasiais devant La Grande et la Petite Manoeuvre.<sup>12</sup>

Ce narcissisme obsessionnel ne s'arrêtait pas là. Suivant le précepte du grand Mascarille qui s'esclaffait: "Et le moyen de connaître où est le beau vers, si le comédien ne s'y arrête, et ne nous avertit par là qu'il faut faire le brouhaha?"<sup>13</sup>, l'auteur se faisait fort d'attirer l'attention du public sur ses "notations générales justes," de vanter son "regard visionnaire en même temps que poétique," d'inviter les spectateurs au grand gala de la saison qui était justement le sien. Certains critiques, comme Léon

---

<sup>12</sup> L'Homme et l'Enfant, pp. 98-99.

<sup>13</sup> Molière, Les Précieuses Ridicules, (Paris: Librairie Larousse, 1965) p. 50.

Thoorens de la Revue Générale Belge, ont reconnu éprouver certaines difficultés à évaluer une oeuvre telle que Paolo Paoli après avoir entendu les louanges enthousiastes faites par le dramaturge lui-même et ses comparses, et après avoir assisté à la représentation télévisée de cette pièce:

J'avoue mon embarras à dire ce que j'en pense. L'émission a, en effet, été introduite par une cascade de déclarations; d'Etienne Samson, producteur, d'Arthur Adamov, auteur, de John Barthier, historien, de Jacques Lemarchand, critique dramatique - tous déclarant ou, mieux, insinuant comme allant de soi, que Paolo Paoli était un chef-d'oeuvre. J'espérais me tirer d'affaire en m'en prenant à l'adaptation TV. Espoir déçu: c'est l'auteur lui-même qui fit cette adaptation!<sup>14</sup>

Le maître poussait l'auto-louange jusqu'à faire précéder ses oeuvres d'au moins une, sinon de plusieurs préfaces - ce qui a fait dire à Antonin Artaud:

J'ai vu beaucoup de livres dans ma vie, je n'en ai jamais eu entre les mains un autre qui, comme celui-là, soit précédé de quatre préfaces, après quoi il n'y a plus qu'à fermer boutique, vendre sa bière et s'en aller.<sup>15</sup>

Cela n'empêcha pas Adamov de composer un livre sans préface. Il s'agissait en effet du recueil de ses préfaces réunies sous le titre de Ici et Maintenant.

Cet égocentrisme ajouté au désir de s'en tenir à la névrose comme source essentielle d'inspiration a mené

---

<sup>14</sup>Léon Thoorens, "Avec et sans frontière," Revue Générale Belge, No. 11, (nov. 1965) p. 14.

<sup>15</sup>Antonin Artaud, "L'Intempestive mort et "L'Aveu" d'Arthur Adamov," Cahiers de la Pléiade, No. 2, (avril 1947) p. 139.

l'auteur à illustrer plusieurs fois un même thème dans ses pièces - de façon à ce qu'elles puissent être groupées par catégorie d'obsession - et parfois à répéter des mots extraits directement de ses mémoires. Du côté de la confession intime, on observe la même répétition obsessionnelle: la réimpression de L'Aveu sous un autre titre,<sup>16</sup> la publication d'un nouveau livre, L'Homme et l'Enfant, semblable au premier, mais avec des noms authentiques, des lieux déterminés, des dates.

Avec le passage des années et le développement de la névrose, la vision obsessionnelle d'Adamov devait s'étendre progressivement à la société. Il ne suffisait plus d'étaler le mal de l'individu - son propre mal - il fallait le dénoncer dans la société qui, seule, en était responsable. La singularité de cette théorie résidait dans le fait que l'auteur en arrivait à dénoncer ses propres obsessions comme appartenant non plus à lui-même mais à la société tout entière. Mais qu'importaient les exagérations: il fallait dénoncer coûte que coûte, continuer d'une manière générale à décrire l'inanité de l'être humain dont les fautes retombaient sur le monde. Le maître se mit à la tâche avec la même obstination que dans la description de son "moi". Il s'agissait maintenant de détruire, de passer

---

<sup>16</sup> L'Aveu fut réédité en 1968 avec quelques extraits supplémentaires sous le titre de Je...Ils..., Je représentant la partie de L'Aveu, Ils les nouveaux souvenirs accrus en violence.

de la névrose personnelle à la névrose généralisée. Par une triste coïncidence, le mal "incurable" de la société devait correspondre à l'aggravation de la maladie d'Adamov devenue, elle aussi, "incurable". Aussi les héros des pièces "sociales" seront-ils pour la plupart des déments, des drogués ou des assassins tous victimes de la société. La vision obsessionnelle du dramaturge aboutira de cette façon à une impasse: il sera tout aussi vain de tenter de s'opposer aux aberrations du monde qu'il l'était de résister à sa névrose personnelle. Cette hantise des individus victimes de la société apparaîtra jusqu'au dernier projet de pièce adamovienne qui devait s'intituler La Chanson des Malheureux et dont nous trouvons les commentaires d'ébauche dans un article curieusement intitulé Pour finir:

La Chanson des Malheureux, ou le drame de ceux qui, n'en pouvant plus, cherchent, chacun à sa manière, la porte de sortie et trouvent encore pourtant des forces pour dénoncer ce qu'ils croient, à tort ou à raison, être de fausses portes. Et quelque idéal que chacun ait voulu s'attribuer, un destin commun les rassemblera: le camp, la destruction physique. Ils seront tous joués, ils seront tous des victimes, mais pas les victimes du bourreau qu'ils pensaient.

Ce décalage entre une certaine image de la mort et la mort réelle,<sup>17</sup> je l'avais déjà montré dans ma première pièce, La Parodie, où N. (j'en étais encore à désigner les personnages par une initiale), qui rêve d'être piétiné par Lili, est finalement écrasé par une voiture. Seulement aujourd'hui la voiture ne me suffit plus, elle me paraît à la fois trop méchante et pas assez.

---

<sup>17</sup>Allusion à ces paroles de N: "Je suis mort."  
 "Tout le monde est mort, il n'y a pas que moi." A. Adamov, La Parodie, (Paris: Gallimard, 1953) p. 17.

Quoi qu'il en soit, le masochisme, donc, posé au premier plan. (A cela ajoutons "la perversion sexuelle comme on dit. Sadisme, masochisme, fétichisme, etc.",

Une des "héroïnes" de La Chanson des Malheureux cherchera un clochard pour "tomber vraiment au bas du monde." Elle couchera ou ne couchera pas avec lui, peu importe, mais en tout cas le clochard, après l'essai, raté ou réussi, de séduction à l'héroïne, s'en ira, mercenaire à vil prix, distribuer des tracts nazis en braillant:

Les Rouges on les aura  
Et les youtres on les crèvera...

Et la meilleure amie de la "masochiste" sera juive, et exterminée après des tentatives avortées de suicide.<sup>18</sup>

C'est sur cette dernière vision obsessionnelle typique que devait se terminer la carrière théâtrale d'Adamov. La mort devait emporter le maître avant qu'il nût entreprendre d'écrire sa pièce.

---

<sup>18</sup> A. Adamov, "Pour finir," dans Ici et maintenant, (Paris: Gallimard, 1964) pp. 182-3.

## CHAPITRE II

### LE DRAME DE LA NEVROSE PERSONNELLE: LA PEUR

Cet homme devant un autre  
est seul comme je suis  
seul. Je crois comprendre  
que je ne suis pas seul  
à me sentir seul, et alors  
se confirme mon sentiment  
que la peur est au fond  
de tout.<sup>1</sup>

Adamov devait très tôt connaître les affres d'une peur qui, tout enfant, le faisait trembler et crier frénétiquement. Dès que le petit Arthur fut en mesure de s'exprimer, ce fut pour joindre la parole aux tremblements. Les premiers souvenirs d'enfance du dramaturge, les premières lignes de son livre de mémoires intitulé L'Homme et l'Enfant étaient inspirés par la peur:

Mes parents possédaient une bonne partie des pétroles de la Caspienne. Cela ne m'empêcha pas, à quatre ans déjà, de trembler à la seule idée de la pauvreté.<sup>2</sup>

Quant aux premières pièces d'Adamov, elles furent presque entièrement consacrées au même thème. L'on pourrait, sans crainte d'exagération, affirmer que la parenté entre l'auteur et ses personnages remonte au berceau, à en juger par les tremblements de peur qui les font vibrer. Il serait

---

<sup>1</sup>Je...Ils..., p. 126.

<sup>2</sup>L'Homme et l'Enfant, p. 13.

fastidieux de relever toutes les indications de jeux de scène où ces mots reviennent constamment: "il tremble"... "il se met à trembler"... "il tremble de la tête au pied," etc. Contentons-nous de signaler que de telles indications n'apparaissent pas moins de treize fois dans La Grande et la Petite Manoeuvre, dix-sept fois dans Tous contre Tous et douze fois dans Sainte Europe.

L'on pourrait tout naturellement se demander de quelle peur il s'agit dans le théâtre d'Arthur Adamov. Malheureusement, l'auteur ne s'est pas astreint à définir la peur de ses personnages avec autant de précision qu'il le fit pour la peur de son enfance. Si l'on s'en tient aux seuls tremblements, ceux-ci apparaissent peu révélateurs, la peur communiquant aux héros une sorte d'aphasie totale ou partielle. De plus, le dramaturge s'est absténu de doter le mot "peur" d'une majuscule comme il l'a fait pour des mots tels que "Mère" et "Père". Un détail de ce genre pourrait paraître insignifiant si l'on ignorait qu'il suffit à Adamov de commencer un mot avec une majuscule pour lui conférer un caractère symbolique. Ainsi la Mère incarne le mépris de son enfant et le Père la haine, alors qu'avec une minuscule ils conservent leur sens habituel.<sup>3</sup> Force nous est

---

<sup>3</sup>Pour les spectateurs, la difficulté surgit du fait qu'ils ignorent si les mots comportent une majuscule ou non. Dans ce cas, l'on ne saurait que trop recommander aux spectateurs de consulter un programme avant d'entrer au théâtre. Ces programmes sont d'ailleurs très riches de renseignements sur l'attitude de l'auteur vis-à-vis de ses personnages:

Freddy, la tapette anglaise classique!

Mme Duranty, petite, ratatinée, geignarde.

donc de considérer la peur non pas comme un simple sentiment univalent, mais comme un élément multiple et varié. Ceci posé, l'on ne se méprendra pas sur l'importance de la peur dans le théâtre d'Adamov: non seulement elle est partout, mais elle est aussi indissociable de toute existence. Vivre, c'est essentiellement avoir peur. Pour éviter les répétitions et les longueurs d'une analyse qui n'omettrait aucun détail, nous nous bornerons à citer les exemples les plus représentatifs de cette peur tels qu'ils se succèdent dans l'ordre chronologique des oeuvres théâtrales du maître.

Dans sa première pièce intitulée La Parodie et parue en 1950 aux Editions Charlot, Adamov a tenu à s'incarner dans son héros dont le nom N correspond phonétiquement à son propre surnom de Ern.<sup>4</sup> La peur inspirée à N par le personnage de Lili correspond essentiellement à la peur ressentie par le dramaturge vis-à-vis des femmes. Lorsque N exprime sa peur impuissante de la femme au moyen de scènes d'avilissement très caractéristiques:

N.- Frappe-moi.<sup>5</sup>

N.- Piétine-moi.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup>Ce surnom fut donné au dramaturge par l'une de ses premières amies de jeunesse: "Irène n'aimant pas mon prénom Arthur me nomme Ern (Irène=Ern)." L'Homme et l'Enfant, p. 40. De plus, le signalement de N correspond à celui du dramaturge: "Il a une voix grave. En général, attitude raide et pas saccadé." A. Adamov, Théâtre 1, Indications scéniques, p. 10.

<sup>5</sup>La Parodie, p. 44.

<sup>6</sup>Ibid.

l'on croirait entendre le dramaturge lui-même dont les mémoires sont remplies de "frappe-moi" et de "piétine-moi", comme par exemple dans le cas suivant au dénouement inattendu:

Et c'est précisément alors que j'éprouve le besoin de dire:

- Frappe-moi à la face.

Je n'ai pas à le lui répéter deux fois. Elle s'exécute de bon cœur. Mais cela ne lui suffit pas. Elle arrache de son pied une chaussure, et à coups de talon me frappe en pleine figure, près des yeux.<sup>7</sup>

Bien que dans la pièce, N n'arrive pas à se faire fustiger, ses intentions sans cesse répétées n'en sont pas moins mises en évidence. Pour Adamov comme pour N, "le seul sentiment capable de lui faire oublier la femme, c'est la peur."<sup>8</sup> N essaie donc à maintes reprises d'éveiller sa propre peur en incitant Lili à le frapper. Vingt fois il implore les coups pour oublier, vingt fois on les lui refuse. Dans cette situation névrotique, N aurait préféré la peur ultime, celle de la mort reçue des mains mêmes de Lili, mais dérisoirement, son désir ne sera jamais exaucé:

N.- Il étend les bras. Tuez-moi.

Lili.- Avec quoi voulez-vous que je vous tue, grands dieux? J'ai toujours des ciseaux dans mon sac. Mais, aujourd'hui, précisément, je ne l'ai pas.<sup>9</sup>

L'emploi du sens littéral dans le cas de "Tuez-moi" est

<sup>7</sup> Je...ils..., p. 70.

<sup>8</sup> Ibid., p. 78.

<sup>9</sup> La Parodie, p. 18.

d'autant plus efficace qu'il est inusité. L'on ne s'attend guère à être pris au mot lorsque l'on demande la mort à quelqu'un. Ce procédé se retrouve fréquemment dans l'oeuvre du maître.

C'est d'ailleurs d'une façon très littérale que le dramaturge a pu donner à La Parodie son titre inspiré du refrain suivant:

Et ce matin même  
Tu m'as dit je t'aime,  
J'ai fermé les yeux  
C'était merveilleux!

Quiconque entendrait fredonner ces mots croirait qu'il s'agit d'une chanson d'amour tandis qu'Adamov y a vu littéralement des "yeux fermés" et la cécité qui résulte des paupières closes. Par conséquent, les communications deviennent impossibles. Tout n'est que "parodie" et N ne peut être satisfait dans son amour ni dans sa peur.

Il existe pourtant dans la pièce un personnage secondaire qui n'a pas peur et que l'on nomme l'Employé. Ce dernier représente à la fois l'opposé de N puisqu'il gesticule constamment, et la parodie de N dans la mesure où, lui aussi, il recherche les faveurs de Lili. S'adressant à N, accroupi contre un arbre, l'Employé ne manquera pas de souligner le fait qu'il n'a peur de rien:

L'Employé.- Comment faites-vous pour rester immobile aussi longtemps? Vous ne sentez pas des...picotements? Voyez-vous, moi, je n'ai peur de rien.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>Ibid., p. 21.

Mais cette bravade ne sera d'aucun secours à ce vantard impudent. Celui-ci finira en prison, arrêté pour vagabondage. Le drame principal restera celui de la peur qui atteindra son point culminant au neuvième tableau.

D'une part, nous assisterons dans cette scène à la frayeur d'une prostituée noursuivie par la police parisienne. D'autre part, N répêtera avec cette prostituée la même scène de peur masochiste qu'il avait jouée au tableau 1 avec Lili. N implore une mort qui lui est refusée littéralement:

N.- Il étend les bras. Marchez sur moi, tuez moi, que cela finisse.  
La Prostituée.- Comment voulez-vous? Tous les hôtels sont fermés.<sup>11</sup>

N, entièrement sous l'emprise de la peur, supplie la prostituée de le fustiger. Malheureusement les coups de sifflet deviennent plus puissants et la fille de joie doit s'enfuir. Peu de temps après, N sera écrasé par une voiture. La peur qui pousse N à s'allonger partout dans un état d'abandon total et sans prêter aucune attention à la circulation aura sans nul doute causé une victime de plus dans la ville-lumière.

Dans L'Invasion, seconde pièce d'Adamov publiée en 1950 comme La Parodie, la peur inspirée par la femme désirée

---

<sup>11</sup> L'entrée en scène de ce personnage est d'autant plus caractéristique que les prostituées jouent un rôle important dans la vie d'Adamov. En général, c'est à ces dernières que revient le rôle de fustiger l'auteur.

est supplantée par celle causée par la Mère (et non mère comme nous l'avons déjà souligné). C'est dans L'Invasion qu'Arthur Adamov a su le mieux dépeindre ce prototype d'être acariâtre, détestable, buté et tyrannique dont la victime est souvent son propre fils.

Régnant en despote sur le domicile de son fils Pierre et de sa femme Agnès, la Mère accable les jeunes époux - surtout sa bru - de remarques acerbes.<sup>12</sup> Outre ces ennuis domestiques, Pierre doit aussi affronter la lourde tâche de déchiffrer des milliers de bouts de papier laissés par un ami défunt, d'où le titre de L'Invasion qui suggère l'invasion littérale de messages à déchiffrer. Il a peur de ne pas y parvenir. De plus, plane la crainte de la police qui menace de saisir ses papiers:

Tradel, allant vers la Mère. - Je suis venu prévenir Pierre. Il faut immédiatement mettre les papiers à l'abri. Quoi qu'ils fassent, nous ne pourrions pas porter plainte, ils ont la loi pour eux.<sup>13</sup>

Mais c'est surtout à la peur de sa mère que le héros est assujéti, et c'est à celle-ci qu'il cède en décidant de poursuivre son travail au café d'en bas au lieu

---

<sup>12</sup> Notons à titre d'exemple, ces saillies de la Mère à l'adresse de sa bru:

La Mère, sans lever les yeux du journal. - Si c'est le balai que vous cherchez, Agnès, il est derrière vous. A. Adamov, L'Invasion, (Paris: Gallimard, 1953) p. 71.

La Mère. - Agnès, faites attention à ce que vous dites. Vous parlez à la légère. L'Invasion, p. 73.

<sup>13</sup> Ibid., p. 83.

de continuer chez lui. Cette fuite, cependant, n'assure en rien le repos de Pierre. Pendant les heures de travail de son fils, La Mère décide de pousser sa bru dans les bras d'un homme de passage portant le nom caractéristique de "Premier Venu". Il serait difficile de trouver dans le théâtre contemporain un exemple plus frappant de la méchanceté maternelle. Le jeu de scène suivant dans lequel dominant le rire impitoyable de la mère et celui du séducteur nous éclaire à ce sujet:

Le Premier Venu tourne la tête vers Agnès qui n'a pas bougé: elle regarde toujours par la fenêtre. La Mère se lève, tape sur l'épaule du Premier Venu et rit en désignant Agnès. Le Premier Venu hoche la tête, rit à son tour et, l'air sûr de lui, se dirige résolument vers l'escabeau. Il saisit Agnès par la taille et la dépose par terre. La Mère se rassied en riant.<sup>14</sup>

Lorsque le mari d'Agnès se rend compte du complot maternel, sa peur de sa mère est telle qu'il se réfugie dans un placard où il reste pendant quinze jours sans manger. De son côté, Agnès s'enfuit avec le Premier Venu; prise de remords, elle revient pour tenter de revoir Pierre mais la mère l'en empêche. Pierre mourra peu après, victime pitoyable et consentante d'une mère dénaturée.

L'on peut aisément reconnaître l'auteur dans le personnage de Pierre, soumis à toutes sortes de peurs et se prenant pour un génie méconnu:

---

<sup>14</sup>Ibid., p. 82.

La Mère.- Vous ne le comprenez pas bien, mais vous n'êtes pas le seul. Sa pensée est si difficile, si profonde...<sup>15</sup>

De même l'on peut trouver les origines de cette peur de la mère dans la vie du jeune Adamov en étudiant les brèves descriptions de sa mère que l'auteur nous a laissées. Madame Adamov mère était souvent souffrante (elle mourut de la tuberculose à l'hôpital de Brévannes) et elle se consacrait à des travaux de lingerie et de repassage. Or, il est significatif que toutes les mères créées pour la scène par Adamov possèdent ces caractéristiques révélatrices: elles sont toutes "geignardes" et sont toutes armées d'un fer à repasser. Point n'était besoin au dramaturge de se montrer plus explicite. Adamov a de plus souligné le caractère personnel de son oeuvre en la qualifiant de "romantique,"<sup>16</sup> et en effet, comme dans le cas des grands romantiques, ses drames surgissent d'une expérience péniblement vécue.

La Grande et la Petite Manoeuvre, la troisième pièce d'Adamov est, sans conteste, la pièce la plus marquée par la peur et probablement celle qui s'apparente le plus à la vie de l'auteur. Entre les trois coups qui annoncent le lever du rideau et la dernière scène, l'on entend des coups de sifflet

---

<sup>15</sup>Ibid., p. 68.

<sup>16</sup>Cf. L'Invasion, malgré le dépouillement, l'absence complète d'emphase, reste une pièce romantique, moins éloignée de Chatterton qu'on ne pourrait le croire. A. Adamov, Théâtre II, Note Préliminaire, p. 10.

et des vociférations dans un haut-parleur: c'est la police. Après plusieurs scènes où les bruits intenses l'affolent, le héros au nom caractéristique du Mutilé prend peur. Ses pensées et mouvements perdent toute cohérence et il devient facilement la victime d'un accident qui entraîne l'amputation d'un membre. A son amie Erna qui l'interroge sur sa première mésaventure: "Dites-moi, cet ... accident, comment est-il arrivé?"<sup>17</sup> il ne sait que répondre: "Je n'ensais à autre chose, mes mains ont été prises dans la machine."<sup>18</sup> Les prochaines amputations obéiront aux mêmes règles: des séquences de peur identiques conduiront invariablement à l'accident.

Le dramaturge nous relate que La Grande et la Petite Manoeuvre vit le jour, comme certains de ses chefs-d'oeuvres, à la suite d'un sommeil agité.<sup>19</sup> Écoutons Arthur Adamov lui-même:

Le rêve, ou du moins ce qui m'en resta, se réduisait à peu près à ceci: j'étais assis sur un parapet devant la mer, en compagnie de ma soeur, ou plutôt d'une soeur; je savais que, d'un instant à l'autre, j'allais devoir la quitter pour obéir à un appel; quelque part, des Moniteurs m'attendaient pour m'imposer de terribles séarces tenant à la fois de l'entraînement mili-

---

<sup>17</sup>A. Adamov, La Grande et la Petite Manoeuvre, (Paris: Gallimard, 1953)p. 112.

<sup>18</sup>Ibid.

<sup>19</sup>Citons comme pièces essentiellement ou en partie oniriques: Le Professeur Taranne, Les Retrouvailles, Sainte Europe et Si l'Été revenait.

taire et de la gymnastique, séances au terme desquelles je serais mutilé, nuis détruit, je le savais.<sup>20</sup>

Ce qui impressionne dans ce court exposé, c'est le fait que l'auteur se soit identifié à son héros:..."je serais mutilé, nuis détruit, je le savais." Adamov a renchéri en mettant cette phrase au présent: "Je suis - le Mutilé est - détruit."<sup>21</sup> L'on reconnaît dans cette insistance le pouvoir persuasif du maître dont l'art dramatique se distingue par une répétition inlassable des mots les plus banals - fait d'autant plus marquant que le vocabulaire est réduit à sa plus simple expression. L'importance que le dramaturge a accordé à son propre rêve est également très significative. "Ce rêve," nous dit-il, "m'avait fait très peur; je voulus, dans une pièce, La Grande et la Petite Manoeuvre, communiquer aux autres ma peur: désir parfaitement légitime."<sup>22</sup> Et le maître ajoute en parlant de La Grande et la Petite Manoeuvre que "la peur qu'il ressentait encore en l'écrivant était très forte."<sup>23</sup>

Tout au long de la pièce, le Mutilé vit dans la crainte de la police. Bien que celle-ci ne soit pas visible, l'on ne compte pas moins de quatorze coups de sifflet

---

<sup>20</sup> Arthur Adamov, Théâtre II, Note Préliminaire, p. 10.

<sup>21</sup> ibid., p. 11.

<sup>22</sup> ibid., p. 10.

<sup>23</sup> ibid., p. 11.

ou d'injonctions de haut parleur dans la pièce, ce qui fait que notre héros n'est plus maître de lui-même; il court, il tremble, et bientôt, on le voit apparaître avec un membre de moins, conséquence inévitable de sa frayeur irrépressible. L'on sent qu'Adamov a vécu dans la crainte des coups de sifflets et des rafles policières. Ses mémoires sont imprégnés d'une peur constante du régime "brutal et barbare" de la France qu'il considère non pas comme une démocratie, mais comme une véritable dictature. L'on retrouve dans les souvenirs du dramaturge l'éternel refrain de la brutalité policière, la vision des rues "noires de flics..."<sup>24</sup>; "La rafle à toutes les heures du jour, comme autrefois,..."<sup>25</sup>; "Les rafles, rues Vavin et Bréa..."<sup>26</sup> etc. Dans la pièce, tout cela est évoqué par cette seule expression: "une certaine de morts": le bilan des victimes tel qu'il a été annoncé dans le Journal Officiel.

Frappés de peur, les personnages adamoviens sont privés de tout moyen d'action. Un héros tel que le Mutilé ne réagit pas. Il subit. De même, Adamov reste cloué par la peur dans ses rapports avec la police française:

Les chiottes du commissariat où je dois passer la nuit.  
Un vieillard loqueteux, abruti, à moitié endormi aussi

---

<sup>24</sup>I. Homme et l'Enfant, p. 64.

<sup>25</sup>Ibid., p. 73.

<sup>26</sup>Ibid., p. 50.

sans doute, s'y trouve. Les flics veulent m'installer à sa place. Le vieillard ne se lève pas assez vite, ils l'assomment. Le sang coule. J'ai envie de me jeter sur les flics. La peur seule me retient.<sup>27</sup>

Dans L'Homme et l'Enfant, Arthur Adamov a relaté une scène de terreur policière qu'il a vécue personnellement et dont la peur qu'il a ressentie pourrait se comparer à celle éprouvée par le Mutilé dans La Grande et la Petite Manoeuvre:

L'inspecteur nord-africain devient subitement tout rouge et marche vers la grille pour m'assommer. Seulement, elle est fermée à clef et le gardien absent:  
 "Le salaud, encore au bistrot à boire, je parie!"  
 L'inspecteur ouvre la porte par laquelle il était entré et, avant de disparaître:  
 "Tu ne perds rien pour attendre."  
 Je me sens perdu. Lynché à mon tour...<sup>28</sup>

Mais alors que dans la vie réelle, le dramaturge en est quitte pour la peur - il abandonne ses geôliers "abasourdi et libre" - cela se passe tout autrement au théâtre où la mutilation et la mort s'imposent.

Pour Adamov comme pour le Mutilé, la peur est sublimée dans la sujétion masochiste. Le rêve qui a inspiré La Grande et la Petite Manoeuvre contient une bonne dose de désirs personnels et névrotiques. Si, dans son rêve inspirateur, le maître nous raconte qu'il lui fallait s'aplatir sur le sol et y ramper en proie à la peur,<sup>29</sup> c'est qu'il brûle habituellement lui-même de se livrer à ces

<sup>27</sup> Ibid., p. 56.

<sup>28</sup> Ibid., p. 57.

<sup>29</sup> Ibid., p. 95.

"petites manoeuvres". Toute peur qui ne peut pas être réprimée en raison d'une faiblesse de caractère et d'une impuissance endémique, se transforme inévitablement en une "humiliation sans fin". C'est ainsi que l'auteur, victime d'une névrose invincible, doit littéralement se traîner à même le sol pour se faire fustiger, si possible par des femmes de moeurs légères. Les mémoires d'Adamov sont éloquentes à cet égard:

Je rêve de Hambourg, capitale du vice. Je décide le Bison (femme d'Adamov) à m'y accompagner. Nous tombons d'emblée sur la rue des filles exposées en vitrine; l'une nous plaft, nous montons avec elle.

Elle me dit, me montrant une armoire: "Il y a un homme là-dedans. Veux-tu qu'il se joigne à nous? Il ne demande que cela." J'accente, elle met une clef dans ma main, je libère l'homme, torse nu, prostré sous ses robes, il me suit. Helga nous cravache, nous rampons comme des vers à ses pieds.<sup>30</sup>

Ainsi, le Mutilé qui prend peur, rampe, tremble, s'aplatit au sol, n'est autre qu'une projection de l'auteur lui-même en train de s'adonner à une crise de frayeur. Mais le plaisir pervers ne s'arrête pas là. Il n'est rien de plus doux que d'assister au spectacle de sa propre névrose ou de la décrire de façon narcissique: "Le bonheur que j'ai ressenti en écrivant La Grande et la Petite Manoeuvre..."<sup>31</sup> nous confie Adamov; et l'insistance mise par le dramaturge à assister à ses propres représentations, comme nous l'avons vu

<sup>30</sup>Ibid., pp. 104-5.

<sup>31</sup>Ibid., p. 97.

dans le chapitre précédent, s'imprègne d'un caractère tout à fait révélateur.

La peur du Mutilé à laquelle nous assistons dans La Grande et la Petite Manoeuvre s'étend aux personnages secondaires. Les militants qui devraient s'opposer au régime de terreur se dissimulent sous une table, fuyant les coups de sifflet. Quant au seul policier de la pièce, lui aussi se cache sous une table en compagnie d'Erna dont il partage les faveurs avec le Mutilé. A la fin de la pièce, cette peur générale se couronnera par la transformation du Mutilé en homme-tronc. Progressivement, et jusqu'au bout, la peur exerce ainsi une influence néfaste sur la dignité humaine.

Dans Tous contre Tous (1953), la peur ressentie par le réfugié solitaire dans un monde hostile a impressionné suffisamment l'auteur pour qu'il en ait fait le sujet principal de sa pièce. Au premier tableau, le réfugié typique nous est présenté sous le signe de la peur:

Entre en courant, affolé, Zenno. Il est mal bâti, mal vêtu, il boite. Zenno regarde heureusement de tous les côtés.<sup>32</sup>

Ce portrait physique qui correspond assez fidèlement à celui du dramaturge est complété par une difficulté de s'exprimer typiquement adamovienne:

---

<sup>32</sup>A. Adamov, Tous contre Tous, (Paris: Gallimard, 1953) p. 148.

Marie, à Jean.- De quoi parle-t-il? Quest-ce qui s'est passé? Je ne comprends rien.

Jean.- Et moi, si tu crois que j'y comprends quelque chose, à ce galimatias? (Pause) On s'en va?<sup>33</sup>

Par surcroît, l'auteur ne s'est pas seulement incarné dans Zenno, mais également dans le personnage de Jean transformé en réfugié pour les besoins de la cause et dont l'emploi de livreur correspond à celui qu'Adamov a tenu à une certaine période de sa vie.<sup>34</sup> Cette dualité de la personnification s'explique par la parité des peurs. Il existe une sorte de concurrence dans la peur, celle de Zenno rivalisant d'intensité avec celle de Jean, celle du réfugié s'opposant à celle de l'indigène, d'où le titre de la pièce: "Tous contre Tous." Il semble par ailleurs que les personnages féminins, Marie et la Mère, qui toutes deux craignent la pauvreté et la mort plus que tout, ne soient entrées en lice qu'afin de faire concurrence aux hommes dans le domaine de la crainte. Hélas, il n'y aura pas de gagnant dans ce tournoi chevaleresque du plus peureux des quatre. Ils seront tous abattus par la police.

Dans leur peur, les deux personnages principaux partagent le même trait: ils se mettent à trembler ou à

---

<sup>33</sup>Ibid., p. 152.

<sup>34</sup>Cf. Embauché comme livreur par une vieille libraire de la rue Sainte-Placide, je ploie sous le poids de brochures trop lourdes. A. Adamov, L'Homme et l'Enfant, p. 77.

ramber en présence de Marie, femme de Jean et maîtresse de Zenno. Quant à Jean, il tombe également sous l'influence de la mère dont un seul regard suffit pour déclencher les tremblements de son fils :

Jean qui s'était éloigné revient vers sa mère, presque menaçant. La mère croise les bras et le regarde dans les yeux; il s'arrête, tremblant. Jean qui tremble de plus en plus, se laisse tomber sur une chaise.<sup>35</sup>

Les autres manifestations de la peur alternent régulièrement chez les protagonistes, de sorte que l'on peut dire que les rôles se confondent ou s'affrontent. Ainsi les tremblements se transmettent de l'un à l'autre; Jean devient à son tour le réfugié fugitif et Zenno le réfugié poursuivant. Dans ce jeu cauchemardesque de peur contagieuse, toutes les craintes personnelles d'Adamov semblent être représentées. Zenno partage avec son auteur de nombreuses obsessions: peur de la police, peur irraisonnée de réfugié, peur de la femme, peur de la pauvreté, peur du prochain, peur de soi-même, peur de la mort. Chez Jean, les hantises d'Adamov sont tout aussi frappantes: peur de la mère, peur de la femme, peur de la police, peur du travail, peur du prochain, peur de la mort, peur de la pauvreté, peur de réfugié. De toute évidence, les deux personnages de Zenno et de Jean se complètent pour former le portrait de l'"écrivain réfugié" tel que l'a défini David Bradby: " A man deprived of

---

<sup>35</sup>Tous contre Tous, pp. 174-5.

home, health, country, religion, recognition."<sup>36</sup>

Dans Le Sens de la Marche publié en 1955, Adamov s'est occupé d'une autre sorte de peur tout aussi importante dans son théâtre: celle du père. En ce qui concerne la terreur que lui inspirait son propre père, le dramaturge s'est exprimé suffisamment à ce sujet dans ses mémoires pour que l'on n'éprouve aucune difficulté à la reconnaître dans sa pièce. Si Poirot-Delpech a pu dire que "L'image de la mère castratrice revient dans le nouveau délire qu'est L'Invasion,"<sup>37</sup> l'on peut affirmer que l'image du père dans Le Sens de la Marche est tout aussi menaçante et lourde de conséquences psychologiques. Adamov s'est pourtant reproché de n'avoir pas assez insisté sur le côté tyrannique du père et il avoue que ce défaut rend moins convaincant certains personnages; ainsi Henri, le héros de sa pièce, "ne pouvait être réellement terrorisé ni par conséquent réellement exister; pas plus, du reste que Lucile, l'Adjoint, etc., nul d'entre eux ne ressentant l'épouvante de l'autorité paternelle."<sup>38</sup>

La peur inspirée par plusieurs figures paternelles, telles que le Père, Berne, Le Prédicateur, n'en est pas

---

<sup>36</sup>David Bradby, "Death of Adamov," The Observer, No. 9,323, (March 22, 1970) p. 32.

<sup>37</sup>B. Poirot-Delpech, "Mort du Dramaturge Arthur Adamov." Le Monde, No. 7830, (18 mars 1970) p. 15.

<sup>38</sup>A. Adamov, Théâtre II, Note Préliminaire, p. 12.

moins continuelle et paralysante. Mathilde, soeur d'Henri, en souffre :

Mathilde.- C'est ça, je m'en vais... Je repasserai demain... à tout hasard... J'ai tellement peur... C'est Berne... Je te raconterai.<sup>39</sup>

Lucile, fiancée d'Henri, y est sujette :

Henri.- Tu connais Lucile. Oh, à peine ! Mais tu l'as entendue parler de son père. Tu sais comme elle a peur de lui !<sup>40</sup>

Le héros lui-même en tremble comme Lucile le constate en retrouvant Henri après un entretien pénible avec le Prédicateur :

Lucile, mettant la main sur l'épaule d'Henri.- Tu trembles, mon petit. Qu'est-ce qu'il y a encore ? Racontes. Lucile est là, elle t'écoute.<sup>41</sup>

Outre cette peur, Henri subit également la peur de la police, d'un directeur d'école, et d'un commandant paternel, dont la présence explique les résonances militaires du titre, Le Sens de la Marche. Devant toutes ces craintes conjuguées, et selon la théorie adamovienne de la peur, l'on s'attendrait à ce que surgisse soit une séance d'humiliation, soit la mutilation, ou le suicide du héros. Or, il n'en est rien. Contre toute attente, Henri se décide à fuir la peur qui règne dans sa vie :

---

<sup>39</sup> Arthur Adamov, Le Sens de la Marche, (Paris: Gallimard, 1945) p. 49.

<sup>40</sup> ibid., p. 30.

<sup>41</sup> ibid., p. 43.

Henri, saisissant brutalement le Prédicateur.- Inutile de vous donner tant de peine, c'est fini, on ne me fait plus peur... Et puisque je m'en vais, puisque, de toutes façons, je m'en vais! Lucile, tu entends, je m'en vais!...<sup>42</sup>

Et Henri va assassiner Berne, le père qui l'effraye le plus. L'on n'aurait guère pu trouver de dénouement plus catégorique, plus absolu à cette façon de réagir à la peur paternelle.

En relisant les souvenirs d'Adamov, l'on pourrait s'étonner que le maître n'ait pas consacré l'une de ses premières pièces à un autre genre de peur: la peur fétichiste. Dès l'enfance en effet, le maître avait reconnu une certaine force occulte dans certains objets ou matières comme les allumettes, le bois, la terre, et il s'était construit un système élaboré pour conjurer la peur, tel que "dire bonne nuit le dernier à sa soeur," "être bien sûr de repartir du pied gauche et non du pied droit,"<sup>43</sup> etc.

En fait, l'auteur décida de publier en 1962 une oeuvre généralisatrice sur le thème de la peur des objets. Il s'agissait de sa pièce intitulée La Politique des Restes dont l'action se déroule "en Afrique du Sud où les Blancs tremblent." Dans ce cadre propice, l'on voit évoluer un certain Johnnie qui éprouve une peur panique de tout ce qui est détritius et qu'il énumère dans le passage suivant:

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 50.

<sup>43</sup> Je... Ils..., p. 89.

Quand on fume, il y a la fumée, la cendre, les allumettes consumées, et déjà, tenez, regardez, le mégot qui reste, le mégot qui traîne. (Pause.) Et à table, ce sont les noyaux de fruits, les os de poulet, le vin et l'eau qui stagnent au fond des verres (Très grave) et l'oeuf, c'est mon pire ennemi.

... Et quand on coud, il y a les bouts de fil, les aiguilles... Et toutes ces ficelles, et tous ces bouts de papier, et tous ces morceaux de verre au milieu desquels je me promène, me sont, eux aussi, destinés,... Et je ne parle même pas des ongles coupés, des bandes de journaux déchirées, des bouteilles vides.<sup>44</sup>

Le héros est accusé d'avoir abattu un nègre coupable d'avoir déposé des détritrus en face de chez lui. Johnny sera condamné mais il aura l'occasion d'exhiber sa peur tout à loisir devant un tribunal compréhensif:

On voit bien, trop bien, Mr. Galao, que vous ne craignez pas de buter sur les rats sortis des égouts, le purin de cheval, ou même les déchets des petits ou grands restaurants. Evidemment si déjà on est prêt à avaler des légumes avariés, des fruits pourris, de la viande putrifiée, évidemment qu'on ne craint plus rien.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> La Politique des Restes, pp. 150-7.

Notons que cette liste est la copie presque textuelle d'un rapport médical du Dr. Minkowski dont nous reparlerons. Adamov se reconnaissait en effet le droit au plagiat. Voici le texte copié:

Quand on fume, il y a la cendre, l'allumette usée et le bout de cigarette qui restent; à table, ce sont les miettes, les noyaux de fruits, les os de poulet, le vin ou l'eau qui restent au fond des verres qui le préoccupent; l'oeuf, c'est son pire ennemi.

Quand on coud, il y a les bouts de fils et les aiguilles. Toutes les allumettes, les ficelles, les bouts de papier, les morceaux de verre qu'il voit, en se promenant dans la rue, lui sont destinés. Ensuite viennent les ongles et les cheveux coupés, les bouteilles vides, les lettres et les enveloppes, les billets de métro, les bandes de journaux. (Dr. Minkowski cité par A. Adamov dans Ici et Maintenant, p. 153.)

<sup>45</sup> La Politique des Restes, p. 161.

L'intrigue est tirée d'un article publié dans un journal médical et décrivant un cas de névrose étudié par le Dr. Minkowski. Ce cas ressemble à plusieurs égards à celui du maître :

Le malade manifeste des idées de ruine et de culpabilité. Etant d'origine étrangère, il se reproche de ne pas avoir opté jadis pour la France: il y voit un crime sans pareil; il prétend aussi ne pas avoir payé ses impôts et ne plus avoir le sou.<sup>46</sup>

Sans doute, Adamov ne regrettait-il pas de ne pas être français, mais il traversait justement une crise d'ordre financier :

....j'oublie nos déclarations d'impôts; cet oubli nous coûtera cher, la moitié précise de nos gains.<sup>47</sup>

En plus, ces ennuis se doublaient de crises répétées de peur fétichiste dont le caractère névrotique rappelle singulièrement les discours délirants des personnages de l'auteur :

J'ai une petite épingle dans les mains. C'est un objet coupant qui porte donc malheur, je voudrais m'en débarrasser mais comment?

Je ne sais pas où poser l'épingle. Dans ma "niche"? Mais mon dernier tome de théâtre et mon passeport y sont. Sur ma commode? Mais tous mes remèdes s'y trouvent rangés. Ma santé serait plus compromise encore.<sup>48</sup>

Si l'on ignorait que ces mots s'appliquent à la vie personnelle de l'auteur, ne serait-on pas porté à croire

---

<sup>46</sup> Ici et Maintenant, p. 153.

<sup>47</sup> L'Homme et l'Enfant, pp. 129-130.

<sup>48</sup> Ibid., p. 212.

qu'ils sont tirés de La Politique des Restes? Dans cet exemple comme dans les autres que nous avons examinés dans ce chapitre, l'on ne peut se défendre d'établir un parallèle entre la vie de l'auteur et son oeuvre. C'est toujours sa propre peur que l'auteur transpose au théâtre.

Jusqu'à présent nous n'avons fait qu'examiner les principales catégories de peur qui hantent le dramaturge et son oeuvre. Il existe en réalité d'autres sortes de peur dont nous n'avons pas fait mention, telles que la peur du temps, la peur de ne pas être vu, la peur de ne pas être compris, etc., et qui pourraient s'intégrer dans une étude clinique approfondie. Contentons-nous ici de souligner qu'il n'existe aucune oeuvre du maître qui traite uniquement d'un seul genre de peur. Chaque pièce comprend tout un assortissement dont la simple énumération équivaldrait souvent à établir une liste assez imposante. Si l'on pouvait attribuer une couleur à chaque peur, l'on obtiendrait un prisme lumineux de composition différente pour chaque oeuvre, et qui se distinguerait par une, deux ou plusieurs teintes prédominantes dans certaines pièces et dans d'autres par de véritables féeries de couleurs. Cet effet de kaléidoscope se produit par exemple dans Le Ping-Pong où on distingue la peur de la mère, du père, de la femme, des mécanismes, des amis, de soi-même, des patrons, de la société, du gouvernement, de la police, des réfugiés, des détritrus, etc. Dans Le Printemps 71, la va-

riété s'accuse de façon tout aussi multicolore. Notons entre autres, la peur de l'Allemagne, de soi-même, du prochain, de la mort, de la femme, de la mère, du père, du gouvernement, des propriétaires, des patrons, des espions, des curés, de la faim, de l'armée, de la police, de la pauvreté.

Mais même l'analyse de pièces aussi variées que ces dernières nous ramènerait essentiellement aux éléments de peur personnelle que nous avons examinés séparément et qui forment la base du théâtre de l'auteur autant que de son caractère névrotique. Pour résumer, la peur adamovienne se compose essentiellement de six éléments qui, par ordre d'importance, sont les suivants: la peur de la femme, la peur de la mère, la peur du père, la peur ressentie par le réfugié, la peur de la police et la peur fétichiste des objets.

Certains critiques se sont mis à comparer Adamov aux plus grands auteurs connus et en particulier aux romantiques allemands.<sup>49</sup> De premier abord, une assertion de

---

<sup>49</sup>Cf. Vous êtes d'accord ici avec les tragiques grecs et Aristophane (surtout vus par Hegel), avec Shakespeare, avec la grande période de la littérature allemande (Egmont, Goetz, Wallenstein...). Mais peut-être n'acceptez-vous pas cette filiation "classique",... A. Adamov.-...J'aurais mauvaise grâce à les renier. Et puis, classique, qu'est-ce que cela veut dire? Aristophane ni Shakespeare(sic) n'étaient des classiques en leur temps. A. Adamov, "A propos de "Paolo Paoli," "Entretien avec André Gisselbrecht" dans Ici et Maintenant, (Paris: Gallimard, 1964), pp. 62-3.

cette sorte pourrait paraître quelque peu exagérée. Ni le style, ni le vocabulaire d'Adamov qui se signalent par la recherche de l'expression et du mot banals, ne se prêtent à une telle comparaison. Mais l'on aurait tort de rejeter entièrement la filiation romantique comme étant dépourvue de tout fondement. C'est en effet un "moi" de la peur que le maître a tenu à exposer dans son théâtre. Ses nombreuses transpositions de sa propre peur dans le caractère de ses personnages, nous en apportent suffisamment la preuve. Nous verrons dans notre chapitre suivant que le mépris adamovien jaillit d'une source d'inspiration tout aussi personnelle.

### CHAPITRE III

#### LE DRAME DE LA NEVROSE PERSONNELLE: LE MEPRIS

Dans le théâtre d'Adamov, tout individu qui s'abandonne aux affres de la peur est soumis au mépris des autres personnages qui sont en rapport plus ou moins direct avec lui. L'individu n'est pas seulement méprisé dans son entourage immédiat, mais aussi par la famille, les institutions et la société. C'est un véritable panorama du mépris qui se déroule devant nous dans l'oeuvre du dramaturge.

Ayant comme point de départ l'individu, le mépris adamovien commence naturellement par l'homme et trouve son origine dans les prédispositions névrotiques de l'auteur, ce dernier s'étant aperçu "enfant déjà que les signes de la virilité me faisaient instinctivement horreur,"<sup>1</sup> et s'étant persuadé dès l'adolescence que l'on ne saurait éprouver que du mépris pour les hommes, "tous ceux que je méprise et qui me méprisent, les mâles satisfaits à l'air vainqueur."<sup>2</sup> Le dramaturge n'a pas manqué de nous témoigner du peu d'estime qu'il ressentait pour les individus de son propre sexe, qu'il s'agisse de "mâles satisfaits" ou pas. Ainsi dans La Parodie, le héros N., après s'être fait écrasé par une voiture, ne méritera rien de moins que de se faire littéra-

---

<sup>1</sup> Je...Ils..., p. 11.

<sup>2</sup> Ibid., p. 72.

lement ramasser comme une ordure par le service de voirie de la ville de Paris. Cette scène est soulignée au moyen d'un jeu de lumière destiné à faire ressortir l'identification de l'homme (en l'occurrence N) à un tas d'immondices. Que l'on en juge par cette " finale " de La Parodie:

Entrent les ouvriers du Service d'assainissement, munis de seaux, de balais et de lances d'arrosage. La lumière monte toujours. Les ouvriers, tout en accomplissant leur travail, s'approchent du cadavre de N. et le poussent comme une ordure ménagère vers les coulisses où ils ne tardent pas à disparaître derrière lui. Au moment précis où le balai touche N., la lumière se fait très forte et très crue. La scène reste déserte un long instant, toujours dans la même clarté insoutenable.

Rideau.<sup>3</sup>

C'est surtout dans l'adversité que le personnage adammovien subit le mépris des hommes qu'il côtoie. Lorsque, comme le Mutilé de La Grande et la Petite Manoeuvre, il devient la victime d'une série d'accidents qui devraient normalement inspirer la pitié, il suscite au contraire un mépris qui se témoigne par des remarques telles que "sacré veinard" accompagnées par un rire qui, à lui seul, pourrait fournir le sujet d'une étude approfondie. Le rire joue en effet un grand rôle dans le mépris personnel de l'auteur. Pour peu que l'on attache une certaine importance aux impressions d'enfance, l'on ne manquera pas d'être frappé par ce court épisode du rire paternel raconté par le dramaturge:

---

<sup>3</sup>La Parodie, p. 54.

Mes parents étaient extrêmement riches. Ils possédaient d'énormes champs pétrolifères près de Bakou. Un de mes premiers souvenirs d'enfance est l'incendie d'un puits de pétrole. Comme il s'agissait d'un concurrent, mes parents étaient très gais. L'incendie faisait rage, mais assez loin de nos derricks pour qu'il n'y ait rien à craindre. Observant l'incendie à la jumelle, mes parents riaient aux éclats. Cela a duré longtemps. Assez longtemps. Nuit et jour. C'était beau, ces flammes énormes qui jaillissaient vers le ciel, en pleine nuit. Jour et nuit. Mes parents étaient très contents.<sup>4</sup>

C'est ce même rire d'incendie qui se retrouve dans le théâtre d'Arthur Adamov. L'auteur le présente en trois phases distinctes: un accident se produit d'abord qui frappe l'individu dans ses sources vives: la victime perd soit un membre, soit un être cher, soit même la vie. Le malheur de la victime est ensuite exposé sur la scène au moyen d'un bref commentaire ou d'un effet visuel tel que l'exposition d'un cadavre. Les personnages présents se mettent à rire. Enfin, le mépris se produit qui met en évidence la situation grotesque de la victime. Le mécanisme du rire réapparaîtra dans les cas les plus caractéristiques du mépris entre individus.

Le mépris de la femme pour l'homme a ceci de particulier qu'il fait l'objet d'un culte masochiste de la part de l'auteur comme le révèle ce commentaire:

Il n'est pas pour moi de volupté plus grande que de subir en pleine face l'affront et le mépris d'une femme

---

<sup>4</sup>Jean-Paul Weber, "Adamov (Arthur Sourenovitch), de Kislovodsk," Figaro Littéraire, No. 730, (16 avril 1960) p. 30.

que je méprise tout en demeurant asservi au vertige du désir qu'elle suscite en moi.<sup>5</sup>

L'on s'étonnera peu alors que la femme adamovienne se montre comme une véritable Vénus perversie et témoigne d'un mépris pour l'homme qui la pousse en certains cas à le traiter en animal domestique. Notons en particulier la scène suivante dans laquelle l'homme est identifié à un chien:

Alma: Je te donne l'ordre, Lars, d'apporter ta canne entre tes dents.<sup>6</sup>

Dans La Grande et la Petite Manoeuvre, la femme témoigne de son mépris pour l'homme au moyen du rire adamovien typique. Au cours de cette pièce, une série de mutilations a réduit le "héros" à l'état d'homme-tronc. De plus, il a été trompé honteusement par son amie Erna.<sup>7</sup> Dans la scène finale, le Mutilé se montre sur un siège à roulettes, dépourvu de tous ses membres. En voyant le malheureux, Erna

---

<sup>5</sup> Je...Ils..., p. 74.

<sup>6</sup> A. Adamov, Si l'été revenait (Paris: Gallimard, 1970), p. 52.

<sup>7</sup> De toute évidence, le nom d'Erna a été choisi pour sa ressemblance avec le surnom d'Ern attribué à l'auteur. Notons les tendances masochistes d'Erna qui rappellent celles du dramaturge:

Erna, se laissant couler aux pieds de Neffer.- Raconte-moi. Qu'est-ce que tu lui as fait, au dernier?

Neffier.- Allons, tu sais bien comment ça se passe. Ça ne varie pas beaucoup.

Erna, se mettant brusquement à quatre pattes.- Comme ça?

Neffier, riant.- Ce n'est pas mal, mais voilà ce qu'il faut pour compléter. (Il donne un coup de pied à Erna qui tombe, les jambes en l'air.) Ça suffit. (La Grande et la Petite Manoeuvre, pp. 115-116.)

se met à rire :

Erna (elle va vers le Mutilé, qui est enfin arrivé à atteindre la porte, et se penche vers lui, les mains posées sur les genoux). - Décidément, tu nous quittes. Tu veux défiler avec les autres, célébrer la victoire! (Pause.) mais, prends garde, on pourrait t'écraser. Tu tiens si peu de place!

Erna, riant aux éclats, pousse du pied la voiture du Mutilé qui disparaît à droite, dans la coulisse. Les cloches se remettent à sonner.<sup>8</sup>

Erna est satisfaite dans son mépris pour le Mutilé, pantin insipide et veule qu'elle a berné. Il ne reste plus au rideau qu'à tomber pour clore cette apothéose du sadisme triomphant.

Le mépris de la femme pour l'homme entraîne une réciprocité absolue. Adamov lui-même considère la femme comme l'être le plus vil, plus vil encore que les hommes qu'il a décrits en les nommant "les plus faibles et les plus veules de tous les êtres et que je méprise."<sup>9</sup> Pour se servir des propres mots de l'auteur, "la femme est l'image de tout ce qui, venant d'en bas, possède l'attraction du gouffre. Je veux être plus bas que ce qui est bas. Aussi, fatalement, la femme m'est-elle apparue sous la forme de la prostituée éternelle."<sup>10</sup> Dans la pièce intitulée Ping-Pong où la pratique du billard électrique conduit à la névrose, le maître a traité de son mépris bien connu de la

---

<sup>8</sup>Ibid., p. 141.

<sup>9</sup>Je...Ils..., p. 70.

<sup>10</sup>Ibid., p. 64.

femme en la soumettant au rire adamovien: le cadavre d'Annette qui a été écrasée par une voiture, est exposé sur la scène. Sutter, l'un des protagonistes, se met à réclamer un sandwich sans s'apercevoir de la défunte Annette dont il avait pourtant partagé les faveurs comme tous les autres personnages, vieux ou jeunes. Sutter poussera l'inadvertance même jusqu'à faire tomber le cadavre sans s'en rendre compte. Enfin, il s'en aperçoit. Rire adamovien:

Sutter (Il éclate de rire...)<sup>11</sup>

Dans Sainte Europe, la femme est traitée sans ambages des noms les plus grossiers:

Teresa: Et Francesca faisait la putain, Père, là-bas?  
Honoré de Rubens, à la fois triste et ironique: Oui, quand on voulait bien d'elle.

Surgit Francesca suivie de Moeller agenouillé, qui baise ses pieds nus.<sup>12</sup>

ou elle subit ce genre de traitement brutal:

Innocent XXV lève les bras au ciel mais ne tarde pas à faire signe aux Supérieurs qui, à coups de pieds, chassent Francesca.<sup>13</sup>

De toute évidence alors, la femme comme objet sexuel reste

---

<sup>11</sup> Arthur Adamov, Le Ping-Pong (Paris: Gallimard, 1955), p. 175.

<sup>12</sup> Arthur Adamov, Sainte Europe (Paris: Gallimard, 1966), p. 241.

<sup>13</sup> Ibid., p. 243. Notons que l'acte d'embrasser les pieds nus d'une prostituée représente l'une des voluptés particulières d'Adamov. Cf. Je...Ils..., pp. 69, 169, 203.

pour Adamov une source inépuisable de mal. Contre elle il se défend comme il peut, en général en affichant une attitude névrotique de mépris.

Le dramaturge s'est plu également à faire ressortir le mépris de soi-même tel qu'il apparaît dans certaines scènes empreintes à la fois d'exhibitionnisme et de masochisme. Comparons ce souvenir personnel :

Je me revois par un crépuscule pluvieux sur le trottoir d'un faubourg désert où je m'étais couché après m'être totalement dévêtu, tremblant à la fois de terreur et du désir mauvais d'être découvert dans cette attitude dégradante.<sup>14</sup>

à cet extrait du Professeur Taranne dans lequel le héros de la pièce se déshabille en public :

Un dispositif est déjà installé. En se haussant sur la pointe des pieds, il parvient à accrocher la carte au mur. La carte est une grande surface grise, uniforme, absolument vide. Le professeur Taranne, dos au public la regarde un long moment, puis très lentement commence à se déshabiller.<sup>15</sup>

Dans Si l'été revenait, Lars, le héros de la pièce, se déteste avec une telle intensité qu'il menace non seulement de s'exhiber mais de se fustiger. Dans la scène I, il commence par ôter son pantalon mais, peu satisfait de cet acte, il se livre à un nouveau jeu d'érotisme avilissant :

Lars se met le torse nu, ramasse son fouet, et menace

<sup>14</sup> Je... Ils..., p. 64.

<sup>15</sup> A. Adamov, Le Professeur Taranne (Paris: Gallimard, 1953), p. 237.

de se fustiger, dévorant des yeux Alma.<sup>16</sup>

Ayant adopté une attitude de mépris pour l'homme, pour la femme et pour soi-même, Adamov allait persévérer dans la voie qu'il s'était tracée en se tournant vers la famille qui constituait pour lui une source de névrose tout aussi personnelle. D'infortunées expériences avec ses parents devaient fournir une abondante documentation à son théâtre. En ce qui concerne le chef de famille, l'inspiration pourrait jaillir aisément grâce au mépris, voire à la haine ressentie par l'écrivain pour son propre père, pitoyable habitué des maisons de jeu :

Mais ce que je peux le hair ce casino...et ce père enfin, menteur, lâche et plus blême encore que le portier :  
"Va dire à maman que je gagne, que j'arrive aussitôt."<sup>17</sup>

Dans Le Sens de la Marche l'auteur s'est donné pour tâche de faire ressortir le mépris paternel. Ce mépris est subi "lâchement, veulement", jusqu'au moment où la pièce culmine dans le meurtre. Le dénouement est d'autant plus surprenant qu'il est inattendu : le meurtrier Henri auquel Adamov s'est identifié est également une victime de la peur, absolument incapable de la moindre action. Dans la scène finale, ce sera pourtant Henri qui étranglera Berne, la figure de père, dès que ce dernier aura réclamé sa tisane au lit.

---

<sup>16</sup>Si l'été revenait, p. 23.

<sup>17</sup>L'Homme et l'Enfant, pp. 24-25.

Les faits sont relatés ci-dessous :

Berne, (A Mathilde).- Alors, cette tisane, ma petite, ça vient?

Mathilde accourt avec une tasse, Berne se redresse sur son lit.

A la bonne heure!  
Henri, Hurlant.- Assez!

Henri se précipite sur Berne qu'il étrangle. Berne s'écroule en gémissant, Mathilde pousse un cri et laisse tomber la tasse qui se brise avec bruit. L'Adjoint se sauve à droite en agitant comiquement les bras.

Rideau.<sup>18</sup>

A l'égard du mépris venant de la mère, le dramaturge s'est montré beaucoup moins agressif - se contentant essentiellement de subir. Le mépris maternel n'en est pas moins évident. Il nous apparaît d'une façon dramatique dans la scène suivante tirée de L'Invasion dans laquelle le personnage nommé Le Premier Venu enlève la femme de Pierre sous le regard joyeux de la mère. Les trois phases caractéristiques du mépris adamovien sont observées: Agnès, la femme de Pierre, a été conduite par la Mère à tromper son mari. Le séducteur emporte Agnès sous les propres yeux de la Mère qui éclate du rire adamovien typique; le pathétique mépris est souligné par jeux de lumière et tombée de rideau:

Lumière crue. On voit le Premier Venu, Agnès dans les bras, se diriger vers la porte de droite.

---

<sup>18</sup> Le Sens de la Marche, p. 64.

La Mère éclate d'un rire grossier en se tapant sur les cuisses.

Rideau.<sup>19</sup>

Adamov s'est plu à relater dans sa pièce Comme nous avons été son propre drame d'enfant tiraillé entre père et mère, envoyé tard dans la nuit par sa mère chercher son père au casino malgré ses protestations et l'intercession de sa tante:

La Tante - Toutes les nuits, elle le réveillait le pauvre petit ange. "André, mon petit André, va chercher papa et ramène-le, surtout ramène-le, surtout ramène-le." Et moi, j'avais beau pleurer et lui dire: "Laisse-le en paix, vas-y toi-même." C'est encore moi qui devais lui mettre son petit paletot.<sup>20</sup>

Il serait tentant de discerner dans cette pièce autobiographique - la seule de toute son oeuvre théâtrale qui fût empreinte d'émotion - l'une des causes de la névrose d'Adamov, ou tout au moins l'origine de la "mère castratrice" telle qu'elle apparaît dans son théâtre. Il est intéressant de noter à ce sujet que dans les deux livres de mémoires que l'auteur a rédigés, il n'a consacré que deux lignes à sa mère en guise d'oraison funèbre: "Mort de ma mère à l'hôpital de Brévannes. Je ne la verrai plus, c'est impossible."<sup>21</sup>

Parmi les causes possibles de cette névrose, l'on

---

<sup>19</sup> L'Invasion, p. 89.

<sup>20</sup> A. Adamov, "Comme nous avons été", Nouvelle Revue Française, No. 1, (janvier 1953) p. 441.

<sup>21</sup> L'Homme et l'Enfant, p. 75.

pourrait envisager que le jeune Adamov aurait pu être traumatisé par certaines menaces faites par sa mère de lui couper la main s'il ne cessait de se livrer à certains gestes déplacés. Du moins, le maître nous a relaté ces faits en des termes assez dramatiques pour qu'ils puissent paraître significatifs:

Le vertige rouge d'une honte sans nom me saisit au rappel de la voix maternelle à jamais éteinte: Si tu mets encore ta main là, on te la coupera. Cette allusion précise à une sanction atroce retentit en moi comme le décret du destin...La castration est le châtement par excellence. Châtier, châtrer, double aspect d'un même sens originel.<sup>22</sup>

Quelles que soient les origines de la névrose du dramaturge, l'on ne saurait manquer d'être impressionné par la férocité avec laquelle Adamov a dépeint la mère dans son oeuvre. Le type maternel de *La Plus Heureuse des Femmes*, tel qu'il nous est présenté dans Les Retrouvailles, n'échappe pas à cette obsession. Il suffit que *La Plus Heureuse des Femmes* apprenne qu'une jeune amie intime ait été écrasée par un train pour qu'elle se livre au rire créé par Adamov pour de telles circonstances:

*La Plus Heureuse des Femmes*.- Pauvre petite Louise! Si courageuse! C'est tout de même bête! Mourir dans un accident de chemin de fer! Ça n'arrive pourtant pas tous les jours. (Elle a un grand rire satisfait.)<sup>23</sup>

Dans la même pièce, Edgar, qui joue le rôle d'enfant prodig-

---

<sup>22</sup>Je...Ils..., p. 75.

<sup>23</sup>A. Adamov, Les Retrouvailles (Paris: Gallimard, 1955), p. 94.

gue de retour au foyer maternel, vient de prendre connaissance de la mort de sa fiancée. Sa mère en profite aussitôt pour se réjouir dans un jeu de scène qui rappelle singulièrement le traitement infligé par Erna au Mutilé de La Grande et la Petite Manoeuvre:

La mère descend du piano, s'approche d'Edgar, et brusquement, avec un rire, l'enfonce dans la voiture d'enfant. Edgar, grotesquement, se débat; ses jambes sortent de la voiture. La Mère, riant de plus en plus fort, pousse du pied la voiture, qui traverse la scène de gauche à droite, puis disparaît dans la coulisse.<sup>24</sup>

Une fois de plus, le rideau final viendra couronner ce triomphe du mépris maternel.

Si la névrose d'Adamov reste sujette à conjecture, il est cependant loisible de la circonscrire dans un cadre déterminé, familier à l'auteur. Celui-ci s'est rarement écarté des milieux qu'il connaissait, se transposant lui-même à la scène ou créant des personnages calqués sur ceux de son entourage immédiat. En étendant son mépris aux institutions de son temps, il s'est limité à celles qui lui étaient les mieux connues, telles que les institutions enseignantes, policières, militaires et gouvernementales.

Adamov avait acquis dans sa jeunesse un mépris de l'instruction qui devait le hanter toute sa vie. Le maître nous a relaté avec force détails ses échecs successifs d'école en école, de lycée en lycée:

---

<sup>24</sup>ibid.

La moitié du lycée, impliquée dans le scandale pédérastique, renvoyée dans ses foyers. Renvoyé, je le suis aussi mais pour d'autres raisons. J'ai exagéré, manqué trop souvent les classes. Une lettre polie du proviseur à ma mère le lui fait comprendre.<sup>25</sup>

Quelque trente années plus tard, Adamov devait se souvenir de ses expériences malheureuses et les faire revivre d'une façon à peine déguisée dans sa dernière pièce, Si l'été revenait:

Le Recteur: J'ai le regret de vous annoncer, madame Peterson, que dès aujourd'hui votre fils est radié de la faculté de Médecine. J'ai bien pensé d'abord me borner à un blâme mais de tels gestes risquent d'en entraîner d'autres, semblables, et par la force des choses...<sup>26</sup>

Aux abords de la soixantaine, le dramaturge éprouvait toujours le même mépris pour l'instruction qu'il avait connu dans sa jeunesse. Dans certains passages de Si l'été revenait, la dérision ne connaît plus de limites:

Entre le recteur de la faculté de Médecine. Thea... revient au milieu de la scène et gifle le recteur. Lars met un bonnet d'âne sur la tête du recteur.<sup>27</sup>

En coiffant le recteur d'un bonnet d'âne, Lars-Adamov mettait en relief l'une des pensées favorites de son théâtre, à savoir que la culture est l'emblème de la mort:

La culture est, en quelque sorte, l'ensemble des raisons mystérieuses qui font que l'Homme, lorsqu'il se regarde dans un miroir, sait déjà ce que sera son Visage de Mort."<sup>28</sup>

<sup>25</sup> L'Homme et l'Enfant, p. 28.

<sup>26</sup> Si l'été revenait, p. 23.

<sup>27</sup> Ibid., pp. 22-23.

<sup>28</sup> Sainte Europe, p. 269.

Ce sont également des impressions très personnelles qui ont inspiré au maître son mépris pour la police. Selon lui, il aurait été malmené et maltraité par la police dans sa jeunesse, détenu une fois pour quelques heures faute de passeport valide, et forcé de réintégrer le domicile de ses parents :

La police décide qu'Irène et moi ne vivrons plus ensemble. Mineurs, nous devons nous incliner.<sup>29</sup>

En amplifiant ces faits sous l'effet de la névrose, l'on ne s'étonnera pas que le dramaturge considère la police comme incarnant le mépris de l'individu. La police est omniprésente dans le théâtre d'Adamov, traquant l'infortunée prostituée :

La pauvre Prostituée relève le col de son manteau. De nouveau des phares balayant la scène. Lumière moins forte que la première fois, comme venant de plus loin. La Prostituée (elle fait quelques pas, puis recommence à remuer la tête).- Ils sont là, tout près. Ils se cachent... Mais où? De quel côté peuvent-ils bien venir? Je payerais cher pour savoir...<sup>30</sup>

ou maltraitant l'individu :

Ils saisissent de nouveau le Jeune Homme qu'ils avaient lâché.  
Les gardes le frappent.<sup>31</sup>

Le citoyen des troisième, quatrième et cinquième républiques est constamment brimé, ridiculisé, soumis à toutes sortes de

---

<sup>29</sup>L'Homme et l'Enfant, p. 29

<sup>30</sup>La Parodie, p. 43.

<sup>31</sup>Tous contre tous, p. 201.

sévices sans que les persécuteurs en éprouvent le moindre remords. Au contraire, le gros rire de mépris est de rigueur comme dans cette scène de La Grande et la Petite Manoeuvre:

Le corps du Militant est brusquement jeté sur la scène au milieu des rires. Rires des coulisses, rires des policiers. Les policiers lâchent le Mutilé et sortent comme si de rien n'était.<sup>32</sup>

Ayant passé en 1941 près de six mois dans un camp militaire pour détenus étrangers et prisonniers politiques, Adamov a prêté à l'armée le même rôle méprisable de persécuteur. Comme la police, l'armée est omniprésente et fait l'objet des sarcasmes des personnages:

La Mère.- Vous devriez aller vous promener un moment, Agnès. L'air vous ferait du bien. Mais ne sortez pas seule. Les rues sont pleines de soldats. A moins que ça ne vous fasse pas peur...

Le Premier Venu rit.<sup>33</sup>

Dans Tous contre tous, c'est l'armée qui persécute une population de chômeurs:

La Radio, avant que la lumière se fasse. Voix neutre, impersonnelle.- Au cours de la journée d'hier, de légers incidents se sont produits simultanément dans plusieurs quartiers de la périphérie... Des groupes de chômeurs essayèrent ensuite de former un cortège, mais ils ne tardèrent pas à être dispersés par la force armée. On ne signale aucun blessé.<sup>34</sup>

Les militaires se distinguent par leur caractère veule et inepte, à peine digne du rire de mépris et de

---

<sup>32</sup>La Grande et la Petite Manoeuvre, p. 104.

<sup>33</sup>L'Invasion, p. 84.

<sup>34</sup>Tous contre tous, p. 147.

l'insulte :

Le Commandant inspecte la scène. L'Adjoint reste à côté de lui.

Le Commandant.- Qu'est-ce que ça veut dire? Qu'est-ce que je vois? Un désordre pareil! On s'est battu peut-être? (Riant.) On s'est entraîné pour se faire les muscles, pour devenir plus forts! (Les aspirants font non de la tête.) Imbéciles!<sup>35</sup>

Enfin, le futur officier est réduit au rôle ridicule de l'homme qui est contraint de se livrer à de petits travaux féminins :

Deux coups de sifflet. Les aspirants laissent sur leurs chaises les vêtements qu'ils étaient en train de coudre et se précipitent à droite.<sup>36</sup>

La société, elle aussi, se distingue par le mépris de l'individu. Le ton est donné par des dialogues brusques, parfois grossiers, qui suggèrent un manque de respect total pour l'être humain. Le conditionnel de la politesse est peu usité dans le langage d'Adamov. Dépourvues de toute finesse ou de subtilité, les demandes des personnages sont exprimées au présent de l'indicatif ou à l'impératif. Les réponses sont formulées d'une manière qui, elle non plus, ne prête guère à équivoque :

Madame Duranty, secouant son tablier.- Allez custe!<sup>37</sup>

Où qu'il aille, le personnage adamovien est en fait soumis sans cesse au mépris du public. Veut-il se procurer une chambre d'hôtel, on lui fait savoir qu'il est indésira-

<sup>35</sup>Le Sens de la Marche, p. 35.   <sup>36</sup>Ibid., p. 33.

<sup>37</sup>Le Ping-Pong, p. 103.

ble. Il a beau donner des explications au sujet du genre de chambre qu'il désirerait, rien ne s'oppose au mépris qui lui est témoigné soit par le silence, soit par le dos qu'on lui tourne, ou simplement par le départ de celui à qui il parle, comme dans La Parodie:

Tandis que l'Employé lui parle, le Chef de réception se lève et s'en va.<sup>38</sup>

ou dans Le Professeur Taranne:

Le Professeur Taranne, à la Journaliste.- Permettez que je me présente...  
La Journaliste (elle tourne le dos au professeur Taranne et va vers l'inspecteur en chef, toujours en train d'écrire.)<sup>39</sup>

Le dramaturge s'est remémoré les périodes de sa vie où il se livrait à la mendicité<sup>40</sup> et il a fait subir à certains de ses personnages le mépris que l'on témoigne au mendiant qui est chassé de café en café soit par les patrons, soit par les clients:

Le Gérant, (il agite sa serviette) Allons! Pas d'histoire.

Le Gérant pousse l'Employé.<sup>41</sup>

Annette (à Roger).- Vous osez vous produire dans un café, vous?<sup>42</sup>

<sup>38</sup>La Parodie, p. 26.

<sup>39</sup>Le Professeur Taranne, p. 221.

<sup>40</sup> Cf. 1930. La crise de Wall Street atteint l'Europe. Il sera plus difficile de mendier à Montparnasse (L'Homme et l'Enfant, p. 43)... Quelle belle époque que celle des années '50! Nous étions obligées de mendier. (Ibid., p. 97.)

<sup>41</sup>La Parodie, p. 25.

<sup>42</sup>Le Ping-Pong, p. 133.

Ces souvenirs réapparaissent dans de nombreuses scènes dont nous avons noté au hasard les extraits précédents et ont fait l'objet dans la presse de nombreux commentaires ironiques comme ceux de Robert Kanters décrivant Adamov comme un être "incapable de travailler, vivant pendant des dizaines d'années de médiocres tapages en mendiant plus ou moins ingrat... ne sortant guère des bistrots que pour gagner de miteuses chambres d'hôtel ou de plus miteuses encore chambres de maisons closes où il cherche son plaisir de voyeur ou de masochiste qui se fait piétiner par les filles."<sup>43</sup>

Au mépris pour l'individu, traité en mendiant ou en être sans conséquence, se joint le mépris de la vie elle-même qui constitue l'une des marques de la société et qui a hanté personnellement Adamov, lequel considérait d'ailleurs sa propre existence comme vaine.<sup>44</sup> Ce mépris de la vie humaine réapparaît comme une véritable obsession dans l'oeuvre du dramaturge et se retrouve en particulier

---

<sup>43</sup>Robert Kanters, "Entre coeur et jardin avec Marceau et Adamov", Le Figaro Littéraire, (1-7 juillet 1968), p. 20.

<sup>44</sup>cf. "J'ai voulu me suicider à vingt ans, puis à trente, puis avant d'atteindre la quarantaine". L'Homme et l'Enfant, p. 14.

"...L'obsession du suicide. L'affreuse promenade le long de la Seine pour savoir à quel endroit l'eau est assez profonde." Ibid., p. 177.

"1967. Pourquoi je ne me tue pas?" Ibid., p. 228.

dans La Parodie où la mort de N. provoque chez les protagonistes le mépris qu'on accorde aux objets trouvés sur son chemin:

Lili (Elle fait quelques pas et heurte le cadavre de N.).- Tiens, qu'est-ce que c'est?  
 Le Journaliste.- Si je ne me trompe pas, c'est N.  
 Il a été écrasé...Par une voiture probablement.  
 On ne voit pas toujours venir les choses. (Pause.)  
 En somme, il a eu ce qu'il voulait. A peu de choses près...<sup>45</sup>

Dans la même pièce, le mépris de la vie humaine est souligné par l'attitude de Lili vis-à-vis de Pierre, l'un de ses nombreux soupirants. Lili nous relate la mort de Pierre avec moins d'émotion que s'il s'agissait d'un animal quelconque:

J'ai vu aussi Pierre. Il avait oublié ses papiers.  
 Il n'est pas revenu. Je crois qu'il a été ramassé, ou bien tué, en traversant la rue. (Pause)<sup>46</sup>

En définitive, que l'on passe dans le théâtre adamovien du mépris de l'individu à celui de la famille, du mépris des institutions à celui de la société, le résultat reste invariable:

"Quoi qu'on fasse, on est écrasé."<sup>47</sup>

Il suffisait de savoir ériger ce principe en moralité:

Il ne saurait s'agir que de subir, de savoir subir...  
 pauvre vie quotidienne somnambulique presque totalement

---

<sup>45</sup>La Parodie, p. 51.

<sup>46</sup>Ibid., p. 53.

<sup>47</sup>Théâtre II, Note préliminaire, p. 11.

inconsciente.<sup>48</sup>

Si l'on tente de faire un rapprochement entre peur et mépris, ces éléments essentiels de la névrose d'Adamov, l'on constate que tous deux ont pour corollaire l'inévitable défaite de l'homme, l'un entraînant l'autre et tous deux se confondant dans le sentiment unique de la passivité totale. Notons que nul n'est responsable de sa névrose, celle-ci étant "née de la condition qui lui est faite par la société."<sup>49</sup> Il en est de même en ce qui concerne "l'amour et la maladie", le viol et l'assassinat, l'adultère et le crime, etc. Ceci posé, l'on concevra aisément que l'homme adamovien ait fini par éprouver une certaine haine pour cette société éminemment responsable.

---

<sup>48</sup> Je...ils..., p. 62.

<sup>49</sup> Ici et Maintenant, p. 163.

## CHAPITRE IV

### LE DRAME DE LA SOCIÉTÉ NÉVROSÉE: LA HAINE

Dans la dernière partie de la vie d'Adamov, la névrose personnelle qui avait été cultivée avec soin comme une source masochiste d'inspiration devait évoluer en une maladie incurable dont le caractère hallucinatoire allait se remarquer dans les écrits personnels du maître. Déjà en 1955 Adamov avait pressenti les effets futurs de la drogue à laquelle il s'adonnait à cette époque:

Nous prenons de l'héroïne. X de Marseille nous en procure. Heureux toutes les nuits. Nous paierons plus tard très cher ce bonheur.<sup>1</sup>

Plus tard, la prédiction devait en effet se réaliser. En 1963, ce sont des crises d'amnésie qui auraient été dues non pas aux stupéfiants mais à l'alcool:

Septembre 1963. Festival d'Edinbourg. Je me mets cette fois à boire pour de bon. Je perds la mémoire, ne sais plus où j'habite, des amis toutes les nuits me reconduisent chez moi en voiture.<sup>2</sup>

En 1966, les hallucinations s'emparent du dramaturge qui se prend pour un esclave persécuté par le personnel de l'hôpital psychiatrique où il est traité:

Octobre 1966. La maison de santé d'Épinay...je vois,

---

<sup>1</sup>L'Homme et l'Enfant, p. 118.

<sup>2</sup>Ibid., p. 149.

dans le médecin de médecine générale, S., un souteneur tunisien; dans les infirmières, ses complices. Tous ici font la traite des esclaves, ou plutôt d'un esclave: moi.<sup>3</sup>

Le théâtre d'Adamov devait suivre une évolution parallèle. Le mépris qui avait caractérisé les oeuvres précédentes de l'auteur allait se transformer en haine délirante pour la société tout entière. Ainsi l'auteur s'en est pris d'une part à ceux qui pouvaient représenter les valeurs spirituelles et exécutives d'une nation - les membres du clergé et les chefs d'état transformés pour la cause en fripons et en tyrans - et d'autre part à tout ce qui, comme la xénophobie et le racisme, pouvait, selon lui, conduire à la haine généralisée du monde.

Avec une suite dans les idées qui s'apparente à l'obsession, Adamov a commencé par nous tracer dans Paolo-Paoli le portrait d'un prêtre avide d'argent et de plaisirs pour lui donner enfin dans Le Printemps 71 les caractéristiques d'un individu criminel et dénonciateur. Dans Paolo-Paoli nous avons affaire à un prêtre sot et niais (d'où son nom Saulnier) dont le rôle correspond parfois à celui de "garçon de courses"<sup>4</sup> ou de serviteur:

Paolo: (à l'abbé Saulnier) Apportez-nous donc à boire!

L'abbé: Je ne sais pas où est la bouteille.

Paolo: Là où vous l'avez...non, soyons justes: où nous

---

<sup>3</sup>Ibid., p. 160.

<sup>4</sup>Paolo-Paoli, p. 139.

l'avons mise.

Hulot-Vasseur rit légèrement.<sup>5</sup>

Cet abbé insipide et voleur se fait constamment expulser du milieu où il évolue :

Hulot-Vasseur montre impérieusement à l'Abbé la porte de gauche. L'Abbé sort à regret.<sup>6</sup>

Le ton se hausse dans Le Printemps 71. Le prêtre tient maintenant le rôle de "salaud d'aumônier... qui a donné... le coup de grâce"<sup>7</sup> au jeune patriote expirant, ou incarne l'individu lâche et criminel qui dénonce un membre de la Commune pour qu'on l'exécute sur le champ :

L'Abbé, désignant Pierre Fournier, bas, aux soldats:  
C'est lui.

Il s'esquive à droite.

Premier Soldat: Au mur!<sup>8</sup>

Ces divagations deviennent du délire dans Sainte Europe où le pape Innocent XXV est qualifié de "pourri":

Karl, soudain furieux: Innocent XXV? Mais vous ne le connaissez pas!... enfin... enfin de tous les pourris...<sup>9</sup>

Ce pape corrompu se dissimule derrière les filles qui signalent sa présence à Karl dans un épisode grotesque :

Francesca, bas: Si c'est de Sa Sainteté, Majesté, que vous parlez, parlez plus bas, car Elle est là. (Désignant

<sup>5</sup>Ibid., p. 21.

<sup>6</sup>Ibid., p. 130.

<sup>7</sup>Le Printemps 71, p. 250.

<sup>8</sup>Ibid., p. 262.

<sup>9</sup>Sainte Europe, p. 198.

Innocent XXV accroupi maintenant derrière Francesca.)  
Où, là, juste, juste derrière moi.  
Karl, solennel: Sainteté, sortez de l'ombre.  
Innocent XXV, se levant, honteux: Me voici, Majesté.<sup>10</sup>

En outre, ce pontife ignoble a la particularité de s'enfuir chaque fois qu'il voit Jésus-Christ. Car le délire d'Adamov n'hésite pas devant le blasphème et l'auteur fait monter sur la scène un Jésus-Christ grotesquement travesti en séducteur:

Teresa se dirige vers l'arrière-scène pour rejoindre  
Jésus-Christ et, pour faire, enjambe, relevant sa  
robe, et riant à gorge déployée, Crépin toujours age-  
nouillé.

Jésus-Christ, prenant dans ses bras Teresa qu'il pro-  
mènera et chantant:

Si jamais tu brûles, Teresa,  
 Ce sera entre mes bras.

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. Noir.<sup>11</sup>

Si Adamov jette une lumière hallucinatoire sur l'église névrosée dans ses dernières pièces, il n'épargne pas moins les autorités politiques qu'il considère comme tout aussi ignobles. Dans Sainte Europe, le dramaturge a campé un personnage de tyran dont les crises de démence font un digne pendant aux actes diaboliques du Christ adamovien. L'on voit ce héros du nom de Karl cracher au visage des autres personnages, se lancer dans des colères de "fou furieux" ou se livrer à des crises de larmes quand

<sup>10</sup> Ibid., p. 215.

<sup>11</sup> Ibid., p. 246.

il s'aperçoit qu'il vient de manquer une occasion de mas-  
sacrer :

Karl, poursuivant sa pensée : Tuer, assassiner, asphyxier,  
et sans que personne, personne ne nous en ait informé.  
Mon contingent appelé, de la tête aux pieds équipé,  
mais inemployé ! Mon contingent désemparé !

Il pleure à chaudes larmes.<sup>12</sup>

Car ce tyran se vante d'égorger son peuple :

Karl : Ne croyez-vous point, Honoré, qu'il ne les faudrait  
point tous égorger ? Peut-être pourrions-nous nous borner  
à crever les yeux des meneurs, comme nous l'avons, au  
demeurant, fait avec l'un de ceux-là ?<sup>13</sup>

bien qu'il soit lui-même sujet à des crises où il se croit  
persécuté :

Karl, à Honoré Rubens : Oh, je sais bien ce que vous  
dites à France : que je ne chasse point comme un chien  
ce Crépin qui n'a pourtant que deux idées en tête :  
d'abord cloîtrer, ou pour autres mots employer châtrer  
votre Teresa, et ensuite m'interner.<sup>14</sup>

Ce complexe de persécution n'empêche nullement le héros de  
se livrer lui-même à des actes persécuteurs comme celui de  
s'emparer d'une muselière pour tenter d'en affubler l'un  
des personnages. Sous la verve d'Adamov, cette scène se  
bariole des couleurs d'une clownerie cruelle :

Karl : Chien !

Il ramasse une muselière qui traînait sur la scène,  
et s'efforce de l'appliquer à Moeller, mais celui-  
ci, d'une bourrade, envoie Karl rouler sur le sol.<sup>15</sup>

Les chefs d'état parmi lesquels Karl évolue sont du

<sup>12</sup>Ibid., p. 250.

<sup>13</sup>Ibid., p. 222.

<sup>14</sup>Ibid., p. 251.

<sup>15</sup>Ibid., p. 225.

même calibre que le héros. Crépin, roi du Brabant, dont l'épouse correspond au signalement de "Laide, étriquée et quasiment idiote - très catholique"<sup>16</sup> poursuit les femmes à coups de fouet. Moeller Van der See, chef d'état allemand qui n'est "ni vendu, ni idiot - les deux exceptions,"<sup>17</sup> joue le rôle de suppôt faciste de Karl tandis que l'Agha Khan se livre constamment à des scènes d'ivresse dont il est tiré sur-le-champ par des promesses d'argent. Ce thème de l'ivresse apparaît comme une obsession dans la pièce; on ne le retrouvera pas moins de trente fois dans des exemples de ce genre:

L'Agha, affalé par terre et, cette fois, parvenant à peine à articuler les quelques mots qu'il voudrait dire, les dit cependant; les questions d'argent des-souilent tout de même...<sup>18</sup>

En 1967, Adamov déclarait dans un interview que sa maladie entravait pour moitié dans son théâtre et la politique pour une autre moitié. "Maintenant," affirmait-il, "je veux lier le cas clinique (deux ans de maladie: d'hôpitaux en cliniques, je commence à connaître assez bien la chanson).<sup>19</sup> Or, il apparaît en lisant Sainte Europe que les hommes politiques adamoviens ne sont pas seulement à demi-névrosés, mais complètement névrosés: ils représenteraient

---

<sup>16</sup>Ibid., p. 188.

<sup>17</sup>Ibid.

<sup>18</sup>Ibid., p. 209.

<sup>19</sup>Emile Copferman, "Adamov ou le retour", Les Lettres Françaises, No. 1205, (25-31 octobre, 1967), p. 20.

plutôt des modèles d'étude clinique ! Toutefois, la "maladie" ne sera pas seulement incarnée par les dirigeants mais aussi par les membres de la société en général. Il ne serait guère compatible que des chefs d'état névrosés dirigent des citoyens normaux. En se tournant vers la société, le dramaturge, toujours fidèle à son principe de se limiter à des sujets connus, a puisé aux sources de la haine la plus commune, celle qui a tordu le monde depuis la formation des premières sociétés et qui a réussi à faire se mouvoir le regard fixe du maître : la xénophobie. Le jeune Adamov avait subi les premières manifestations de cette haine dans la Suisse d'expression française, alors qu'il avait entre dix et quatorze ans :

On nous nomme "macaques", on nous accuse de manger le "pain suisse". La xénophobie poussée jusqu'à l'outrage.

Un soir, Dicker et moi lisons à une vitrine de la Co-raterie : Ici, on souscrit contre les étrangers. Fous de rage, nous brisons la vitrine, fuyons sur nos vélos. Impunis !<sup>20</sup>

Dans l'une de ses premières oeuvres, Adamov n'avait pas manqué de transposer à la scène cette haine subie par les réfugiés et de l'amplifier au moyen d'imprécations lancées par les personnages les plus divers, tels que le Boutiquier :

Un chien de réfugié ! Tu n'a pas vu ça !<sup>21</sup>

La Mère : A mort les chiens ! Tous ! Sans exception ! Leurs

---

<sup>20</sup> L'Homme et l'Enfant, p. 19.

<sup>21</sup> Tous contre tous, p. 148.

femelles avec!<sup>22</sup>

La foule: Voix d'homme.- Tous des pourris!  
Voix de femme.- Tous des lâches!  
Voix diverses.- Tous les mêmes!<sup>23</sup>

D'une façon qui pourrait paraître paradoxale pour un écrivain qui vécut personnellement les effets de cette haine primitive, Adamov se mit très tôt à s'associer avec les groupes xénophobes qui défilaient dans Paris aux cris de "A bas l'Amérique, A bas la France."<sup>24</sup> Il se mit en outre à écrire des articles tels que "Vive l'anarchie" dont certains lui valurent quelques démêlés avec la police:

Un flic me tend la misérable petite brochure que j'ai avec L. et Claude Sernet, publiée à compte d'auteur. Il l'ouvre sur une page où effectivement j'insulte le maréchal Foch. Cela tombe mal, le maréchal vient de mourir. Le flic me demande si je suis anti-français. Je ne sais que répondre, balbutie: "Non, pas...pas particulièrement."<sup>25</sup>

Le maître ne tarit pas d'éloges quant il se met à parler des anarchistes. C'est là que l'on trouve l'un des rares exemples chez lui d'un style uni qui ne soit pas haché par la ponctuation. Calmement, Adamov condamne tout nationalisme outré:

On dit qu'à l'Etoile un groupe d'anarchistes auraient pissé sur la flamme du soldat inconnu, qui se serait éteinte.<sup>26</sup>

Il n'est que trop apparent que la haine d'Adamov

<sup>22</sup>Ibid., p. 175.

<sup>23</sup>Ibid., p. 148.

<sup>24</sup>L'Homme et l'Enfant, p. 29.

<sup>25</sup>Ibid., p. 41.

<sup>26</sup>Ibid., p. 29.

fermenta pendant de nombreuses années puisque nous la voyons réapparaître en 1968 dans le personnage de M. le Modéré, le type parfait de l'alcoolique dégénéré qui est censé représenter le peuple européen:

M. Havas, (Face au public:) Regardez bien, Mesdames et messieurs, M. le Modéré, et vous vous verrez tels que vous êtes, sérieux, les traits durcis, ennoblis par les épreuves.<sup>27</sup>

Vils et voleurs, les personnages de M. le Modéré se caractérisent par leur façon usurière de majorer les prix. Qu'un étranger apparaisse et l'on quadruple son loyer aux accents de la Marseillaise. Adamov ne ménage aucun détail satirique:

Clo: Je dis bien en le quadruplant!

M. le Modéré, joignant les mains: Tu ne pourrais pas, Clo, te contenter de...de...de le tripler?

Clo a un hochement de tête négatif et farouche.

Rideau

Dès la chute du rideau, quelques accords, en sourdine, de La Marseillaise.<sup>28</sup>

Professant le plus grand mépris pour les traditions militaires de la France, qualifiant Bugeaud, Lyautey, Jeanne d'Arc de "restes", de "compagnons honteux" destinés aux "water-closets,"<sup>29</sup> le maître illustre cette haine en faisant parader une femme de cinquante-six ans qui lèvera la jambe chaque fois qu'elle entendra prononcer le nom d'un grand

---

<sup>27</sup>A. Adamov, M. le Modéré (Paris: Gallimard, 1968), p. 46.

<sup>28</sup>Ibid., p. 33.

<sup>29</sup>"Pour finir", Ici et Maintenant, p. 175.

général:

Clo, debout devant son mari, relevant sa robe jusqu'aux jarretelles: Marceau...

Rideau

Dès la chute du rideau, encore La Marseillaise. Mais cette fois arrogante, victorieuse.<sup>30</sup>

Toujours dans la même pièce, Adamov dirige sa xénophobie vers la Grande Bretagne dont il dépeint les ressortissants en termes peu flatteurs:

Le Prince (de Galles) est d'une grande bêtise. M. William, d'une bêtise plus grande encore. Freddy est la tapette anglaise classique.<sup>31</sup>

Après avoir fait ressortir l'homosexualité du prince et de son ami Freddy, Adamov couronne son oeuvre en saluant le couple de l'hymne national anglais et en dressant sur la scène le tableau ironique d'une cour respectueuse:

Le Prince de Galles est immobile, appuyé sur le manche de son maillet de croquet. Mais au dernier lever de rideau, on aperçoit, derrière lui, Freddy qui lui caresse les cheveux. L'air du God save the King, qui est également celui de O monts indépendants. Dès que l'hymne retentit, tous les acteurs se lèvent et demeurent graves, respectueux, presque au garde-à-vous.<sup>32</sup>

C'est alors que le rire du spectateur doit retentir car, selon l'auteur lui-même, M. le Modéré n'est qu'une "clownerie". La question se pose alors de définir le "rire" qui convient à cette situation. On peut croire qu'une fois de plus le dramaturge a voulu prêter au public son propre rire d'incendie

<sup>30</sup> M. le Modéré, p. 36.

<sup>31</sup> Ibid., p. 12.

<sup>32</sup> Ibid., p. 84.

tel que nous l'avons décrit au chapitre précédent. Le maître nous recommande en effet de nous livrer à l'hilarité devant chacune de ses pièces à caractère "social" ou "historique"; qu'il s'agisse de Paolo-Paoli, de Printemps 71 ou de Sainte Europe, il souligne toujours leur caractère "comique."<sup>33</sup>

Dans Off Limits, la haine ne se partage plus entre deux pays comme dans M. le Modéré. Déçu peut-être par l'échec de Ping-Pong aux Etats-Unis,<sup>34</sup> Adamov s'en prend

---

<sup>33</sup>Pour chacune de ces pièces, le dramaturge a suggéré le rire dans les commentaires suivants:

Paolo-Paoli: "...j'ai eu tort de parler de plumes et de papillons au lieu de montrer simplement la rivalité de Krupp et de Schneider." "'Transposer' toujours et donc rire toujours", dans "Quelques mots trop brefs en guise d'introduction," (Théâtre III, p. 7.)

Le Printemps 71: "...Je disais que les Versaillais ne sont presque pas des hommes. Mais je disais bien "presque". Ce qu'il faut seulement, c'est que la part d'humanité qui leur reste nous demeure indifférente ou nous fasse rire," dans "Lettre à Otto Haas sur la mise en scène du "Printemps 71", "Les Lettres Françaises, Paris, 28 septembre 1962, (Ici et maintenant, p. 140.)

Sainte Europe: "...Pour en revenir au petit roi, (le fils de l'Agha Khan) celui-ci sera élevé dans son pays "pour ne pas perdre contact avec les réalités de son peuple." "Que le spectateur alors éclate de rire, et d'un rire méchant. Cette nièce doit être méchante," dans "Pour finir," (Ici et maintenant, p. 179.)

<sup>34</sup>Cette représentation fut un désastre. Notons ce commentaire: "Ping-Pong, did not arrive until this 16th and closed on Friday, April 17th. On opening night three of the newspaper reviewers, Mr. Brooks Atkinson, Mr. John McClain and Mr. Richard Watts, Jr., walked out after the first interval, and said so in their columns the following morning." Albert Bermel, "Adamov in New York and out again," (The Tulane Drama Review, vol. 4, No. 1, (Sept. 1959), p. 104.)

exclusivement aux Américains et crée une pièce qui est directement inspirée, d'après son propre aveu, par "l'alcool, la drogue, le masochisme, l'exhibitionnisme, la folie. Cela frôle l'asile psychiatrique...."<sup>35</sup> L'on retrouve donc dans Off Limits toutes les prouesses auxquelles se livrent les névrosés en général, et les Américains d'Adamov peut-être plus que tous: déshabillages sur la scène, accès d'abolement, absorption de stupéfiants, flagellation et autres dérèglements. Mais alors que, en général, ces pratiques constituent une source d'inspiration importante pour Adamov, elles sont condamnées dans ce cas comme étant "fallacieuses" puisqu'elles proviennent des Etats-Unis:

Il y a (en Amérique) les tendances que je considère comme les plus fallacieuses, une espèce de retour à un mysticisme tibétain, un attrait pour la drogue, du L.S.D. à la marijuana, de la cocaïne au Hachisch ou à l'héroïne.<sup>36</sup>

De même la description de New York extraite d'Off Limits est placée sous le signe de la haine:

New York grouillante de rats et les malades qui crèvent  
 ...civilisation productrice de déchets je sais bien que  
 tu t'en tireras encore  
 Syndicats gangsters trop de dollars dans la gueule pour  
 gueuler<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup>Nicole Zand, "Entretien avec Arthur Adamov," Le Monde, No. 7373, (27 septembre, 1968), p. 12.

<sup>36</sup>Nicole Zand, "Entretien avec Arthur Adamov," "L'Amérique malade de l'Amérique," Le Monde, No. 32, (23 janvier, 1969), p. 19, et Le Monde Hebdomadaire, No. 1057, (23-29 janvier, 1969), p. 11.

<sup>37</sup>A. Adamov, Off limits, (Paris: Gallimard, 1969) p. 80.

Ajoutons que les Yankees drogués sont également au Vietnam  
des meurtriers implacables :

Cent trente-cinq mille blessés Viets achevés d'une balle  
à la tête (sic)  
Les Etats-Unis ont pris le relêve de la Grande Bretagne  
Pauvre vieux Rudyard Kipling  
Mais les meurtriers parlent anglais eux aussi<sup>38</sup>

et des tueurs d'enfants :

Jim, bondissant.

Napalm! Mort aux enfants! mort aux moins de treize ans!  
Tous atteints! Victoire acquise!<sup>39</sup>

Ce qui provoque de la part des protagonistes des exclama-  
tions comme celle-ci: "Amérique, Molly te hait. Elle n'ou-  
bliera pas."<sup>40</sup> Le tableau de la haine ne serait pas complet  
si l'on y omettait la haine des hommes de couleur qui fait  
aussi partie du programme d'Off Limits où le cadavre d'un  
Noir est roué de coups de pieds :

Coups frappés à la porte. Le verrou cède. Un Noir vient  
rouler sur la scène.

Sally, au Noir.- Qui t'a descendu?

Le Noir.- Des Blancs. (Il ne bouge pas)

Jim.- Quels Blancs?

Le Noir.- Des Blancs. (Il râle)

Frankie, qui a retrouvé ses forces, donnant un coup de  
pied au Noir.- Mais crevé, il l'est déjà, ce nègre.<sup>41</sup>

C'est toujours la "maladie" qui a incité Adamov à  
décrire la névrose généralisée de la société vis-à-vis des  
Noirs. Johnnie Brown, le héros de La Politique des Restes,  
joue le rôle du malade mental qui a abattu froidement un

<sup>38</sup> Ibid., p. 80.

<sup>39</sup> Ibid., p. 76.

<sup>40</sup> Ibid., p. 142.

<sup>41</sup> Ibid., pp. 126-7.

Noir et se fait le héraut de ceux qui haïssent les hommes de couleur. Il ne trahit aucun remords dans cette explication quasiment pathologique de son acte :

Johnnie, à qui la Défense fait signe de se modérer, mais qui n'en tient pas compte: Evidemment qu'il me manifestait de la haine, mais je lui en manifestais aussi de mon côté, et à juste titre, il me semble. Et pas seulement de la haine, du dégoût aussi. Pourquoi lui aurais-je en effet ordonné de lécher sur le sol ses propres déjections, si je ne lui manifestais pas les sentiments violents que je dis lui avoir manifestés?<sup>42</sup>

La névrose de Johnnie est acceptée par les membres du tribunal qui jugent que c'est une réaction très courante. "Et a-t-on jamais inquiété Mr. Roger Malcolm?" demande l'avocat de Johnnie aux jurés. "Non. Pas plus que George Darsen qui, rappelez-vous, avant d'abattre son Noir, lui sectionna un membre et le brûla au chalumeau."<sup>43</sup> Le psychiatre appelé à témoigner devant le tribunal partage l'opinion générale:

Le Docteur Perkins: Enfin, que cette sensation de reste ... (Johnnie s'agite) n'était, somme toute, que l'exagération d'une sensation assez généralement ressentie par beaucoup de blancs dans notre Etat.<sup>44</sup>

Et l'un des personnages de conclure: "tout cela c'est la faute des nègres."<sup>45</sup> L'on passe en somme de la névrose personnelle à la névrose généralisée. Adamov lui-même semblait partager cette tare générale si l'on en juge par un extrait

---

<sup>42</sup> La Politique des Restes, p. 151.

Le psychiatre que cela intéresserait pourrait se reporter à la page 179 de Je...Ils..., où l'auteur se décrit lui-même dans une scène de léchage d'ordure.

<sup>43</sup> Ibid., p. 183. <sup>44</sup> Ibid., p. 155. <sup>45</sup> Ibid., p. 167.

de la pièce autobiographique intitulée Si l'été revenait dans laquelle Lars-Adamov paraît considérer comme la pire des insultes le fait qu'une femme blanche puisse avoir des rapports sexuels avec un homme de couleur. C'est du moins ce qui ressort du passage suivant dans lequel la haine des Noirs, la haine des femmes et l'exhibitionnisme se disputent la primauté:

Le recteur gifle Alma.

Alma: Monsieur le Recteur, qu'est-ce qui vous permet... et si brusquement... Je vais vous traduire en justice.

Le Recteur: Vous voudriez que je sois "traduit en justice" pour avoir giflé une traînée?

Thea: Qui s'affichait partout, avec des Noirs. C'était à en vomir!

Le Recteur: Oui, je l'ai vue, s'exhibant ainsi, vue de mes yeux bleus et tranquilles.

Lars: Ah si, le recteur l'a vue... il n'a pas d'imagination... (A Alma:) C'est donc que tu couchais avec des Noirs, en pleine rue!

Thea: Oui, avec des nègres, en pleine rue! 46

En s'identifiant à Lars, Adamov dans cette pièce semble se joindre pour la première fois au clan des névrosés racistes, mais cela ne saurait représenter un obstacle sérieux pour le dramaturge car, comme nous l'avons vu dans le cas de la xénophobie, il importe avant tout de dénoncer les maux de la société... même si l'on les partage. Pour se servir des propres paroles du maître, "il demeure que l'une des tâches les plus urgentes de l'époque est la dénonciation des tabous

---

<sup>46</sup> A. Adamov, Si l'été revenait (Paris: Gallimard, 1970), p. 78.

millénaires qui pèsent sur toute l'humanité. Il faut dire maintenant ce qu'on a toujours tu."<sup>47</sup> Il n'apparaît que trop clairement qu'Adamov ne se contenta pas de "dire" ses obsessions, mais il les proclama. Vers la fin de sa vie, sa maladie avait atteint le stade de l'hallucination et allait se traduire par un dérèglement général de la pensée qui devait culminer dans Si l'été revenait dont nous avons déjà cité quelques extraits. Dans cette dernière pièce, le dramaturge est retourné aux premières hantises personnelles de son théâtre en les amplifiant d'une façon incohérente en des scènes de meurtre et de destruction. Le héros Lars Petersen alias Adamov se met à exécuter sans discrimination tous les actes du répertoire de la névrose: masochisme, sadisme, travesti et autres prouesses que l'auteur a annoncées dans son introduction comme des "Variations sur un même thème". "Que l'on rie, que l'on rie" conclut l'auteur dans ses Notes préliminaires. En effet, les causes de réjouissement sadique ne manquent pas: Thea, la soeur de Lars, tue sa mère puis se repent et se suicide afin "de la venger". Lars commet un double meurtre que son ami Viktor lui rappelle en ces termes:

Tu venais d'acheter des souliers et elles se sont jetées sur toi, comme des chiennes. Elles ont déchiré tes sou-

---

<sup>47</sup> Je...Ils..., p. 19.

liers, aussi.<sup>48</sup>

Il ne semble pas y avoir de limites à ces scènes démentielles :

Tu as tué ta soeur, ça ne te suffit pas? Il te faut d'autres prouesses encore.<sup>49</sup>

Sur le plan personnel, la névrose se traduit chez l'auteur par des scènes de plus en plus violentes telles que celle-ci :

Les filles, qui d'abord avaient refusé de lui cracher au visage, s'empressaient maintenant. Elles en avaient assez de cette conversation, et puis elles avaient réfléchi, et compris que comme cela, elles pourraient avoir des sous, beaucoup de sous. Il pleuvait. Et il voulait ainsi s'en aller sous la pluie qui tombait de plus belle, mais en sachant bien aussi qu'il reviendrait, que le jeu recommencerait. Sur son visage déjà les crachats ruisselaient. Et ses pieds nus, c'étaient elles déjà qui les écrasaient de leurs talons. Jeté dehors!<sup>50</sup>

Comme l'unique responsable de cette déchéance est la société "productrice de déchets", le seul courage dont on puisse faire preuve est finalement pour Adamov de se dresser "en haine" contre une telle société, d'oser gifler un recteur par exemple :

...tu as giflé le recteur, tu as eu ce courage.<sup>51</sup>  
ou "d'écrire, d'oser écrire une pièce historique" avec la part de dénonciation qu'elle comporte. Dans une certaine mesure, l'on pourrait appliquer à Adamov ce qu'il a dit

<sup>48</sup> Si l'été revenait, p. 32.

<sup>49</sup> Ibid., p. 72.

<sup>50</sup> Je...Ils..., pp.185-6-7.

<sup>51</sup> Ibid., p. 34.

d'Artaud, en ayant soin de ne pas exclure l'individu de sa définition:

Il a écrit en haine de tout ce qui est constitué en dehors de l'individu, famille, religion, institutions, société, lois naturelles.<sup>52</sup>

Faisant parti d'une société criminelle, l'homme malfaisant mérite donc qu'on le supprime aussi. "Tout ce qui n'appelle pas à la destruction de la personne est une fausse construction de l'esprit,"<sup>53</sup> conclut le maître dans un commentaire sur une future pièce qui ne vit jamais le jour et qui devait s'intituler La Chanson des Malheureux. En prenant ses propres paroles au sens littéral, il ne restait plus au dramaturge qu'à mettre fin à ses jours. Ce qu'il fit le 15 mars 1970. Avec une sorte de logique implacable, la névrose du dramaturge qui s'était d'abord manifestée dans la peur et le mépris pour évoluer dans la haine de la société tout entière, devait le conduire au suicide.

---

<sup>52</sup>M.Q. Dietmann, The Theatre of Arthur Adamov (Ann Arbor, Michigan, Cornell University, 1970), p. 162.

<sup>53</sup>Ici et Maintenant, p. 182.

## CONCLUSION

Lorsque l'on tente de récapituler l'oeuvre théâtrale d'Arthur Adamov, l'on est saisi par le caractère unique de la conclusion que l'on peut tirer de l'examen des trois thèmes principaux tels que nous les avons analysés tour à tour dans les chapitres précédents.

En premier lieu, la peur ne se maîtrise pas. "Lutter de front contre une obsession est une entreprise aussi vaine qu'harassante."<sup>1</sup> Cela est d'autant plus évident que l'on éprouve toujours un certain plaisir dans l'humiliation de céder à la peur. Le dramaturge a souligné cela en ces termes: "C'est dans l'acte d'humiliation que je puise une source de volupté."<sup>2</sup> De cette façon de concevoir les choses, il résulte chez le personnage adamovien une attitude d'inertie, de passivité, très semblable à celle du héros N. de La Parodie et du Mutilé de La Grande et la Petite Manoeuvre qui, tous deux, se font écraser par des voitures, l'un pour y perdre la vie et l'autre une partie de ses membres. "Le Mutilé que je suis," affirme le maître, "sait bien grâce à ses accointances avec les puissances que l'échec de toute action humaine est écrit quelque part."<sup>3</sup> Ce qui revient à dire qu'il faut considérer l'échec comme une fatalité, la

---

<sup>1</sup> Je...Ils..., p. 90.

<sup>2</sup> Ibid., p. 101.

<sup>3</sup> Théâtre II, Note Préliminaire, p. 11.

défaite comme une fin en soi.

De même, il est impossible pour l'homme de se soustraire au mépris. Ici encore, il ne se contente pas de s'y soumettre, mais il va à sa rencontre, recherchant coups et châtements de toutes sortes avec une obsession souvent proche de l'hallucination. En conséquence, l'homme méprisé nous apparaît presque toujours comme un vaincu lamentable, destiné littéralement à être jeté à la voirie. Les thèmes dramatiques de la peur et du mépris obsessionnels se rejoignent ainsi dans une conclusion unique, celle de l'échec total.

Quand il s'agit de la société névrosée, nous restons emprisonnés dans le même domaine de l'échec avec une théorie de la dénonciation qui n'aboutit qu'à la destruction de soi-même, exactement comme la névrose individuelle conduit à la négation de l'être humain. "La voiture ne suffit plus"<sup>4</sup> au dramaturge pour transformer l'homme en pantin, il lui faut le concours d'une société dirigée par des déments spécialisés dans le meurtre en série, et composée de malades mentaux. Les membres de cette société sont tous des névrosés, en commençant par l'auteur qui atteint "le bonheur" en décrivant ses obsessions, et en terminant par le spectateur auquel est réservé le "plaisir" incomparable de pouvoir s'identifier aux personnages les plus chers au dramaturge

---

<sup>4</sup>Cf. Note 18, p. 15.

comme les exhibitionnistes par exemple:

Qui ne s'est pas rêvé nu et honteux de l'être, au milieu d'une foule d'autant plus inquiétante qu'elle semble inattentive?<sup>5</sup>

Afin de décrire ces obsessions, tous les moyens sont bons pour l'auteur qui ne recule ni devant "la déchéance" d'un langage "à la mesure de notre ignominie"<sup>6</sup> ni devant les contradictions qui consistent à dénoncer ses propres névroses comme étant criminelles pour peu qu'elles symbolisent la société.<sup>7</sup> Deux mots-clé, abjection et dénonciation, suffiraient en somme à résumer le théâtre d'Adamov: abjection de l'individu dans une "humiliation sans fin" dont le seul but ne serait autre que d'illustrer cette humiliation pour le plaisir de l'auteur et de ses adeptes; dénonciation de la société qui ne serait en définitive qu'une transposition de la névrose personnelle au niveau universel et qui, elle aussi, trouverait sa fin en elle-même. Dans un cas

---

<sup>5</sup>A. Adamov, Introduction au "Professeur Taranne", Ici et maintenant, p. 28.

<sup>6</sup>Je...Ils..., p. 37.

<sup>7</sup>L'une de ces contradictions, et non la moindre, consiste à considérer l'être humain comme étant capable de progrès. Cf.

Dans une avant-première du Monde, Adamov disait que son théâtre devait "montrer l'épouvantable et magnifique progression de l'être humain...". Or, ce que son théâtre montre le plus fortement, c'est bien plutôt la dérisoire indigence de l'existence humaine, la dégradation de l'homme en pantin. Henri Gouhier, "Du théâtre d'aujourd'hui au T.N.P. et à la comédie-française." La Table Ronde, no. 123, (mars 1958), p. 183.

comme dans l'autre, et ainsi que pour chacun de nos trois thèmes, une seule conclusion s'impose: c'est cette éternelle devise du "quoi qu'on fasse, on est écrasé" que nous avons déjà citée à propos du drame obsessionnel du mépris,<sup>8</sup> et que l'auteur a repris sous diverses formes, telles que celle-ci: "toutes les destinées s'équivalent (et) aboutissent... à l'échec inévitable, à la destruction totale."<sup>9</sup>

De l'oeuvre d'Adamov, certains critiques n'ont gardé qu'une impression très générale variant entre l'étonnement et la mise en question. Quel est le but d'Adamov? se demande Maurice Rapin dans un commentaire sur La Politique des Restes:

Là encore, on se demande ce qu'a voulu faire Adamov. Une pièce dénonçant le racisme? Une vague histoire policière? Peut-être a-t-il cru seulement avoir une idée originale et l'a-t-il développée en mélangeant les genres. Finalement, l'oeuvre reste anecdotique et la formule du procès à l'américaine, que l'on a cent fois exploitée, n'offre guère d'attrait.<sup>10</sup>

Les critiques américains, eux, semblent déplorer que les personnages du maître ne soient jamais "expliqués", que les raisons d'agir des protagonistes ne soient point divulguées:

The behavior of Adamov's characters is never explained. You do not learn that Le Professeur Taranne, in the play of that name, is crazy because he fell on his head

---

<sup>8</sup>Cf. Note 47, p. 58.

<sup>9</sup>Ici et Maintenant, p. 18.

<sup>10</sup>Maurice Rapin, "Au Théâtre Gérard-Philipe: La Politique des Restes, d'Adamov; Kask, de Gunter Michelsen". Le Figaro, No. 7207 (30 oct. 1967), p. 18.

three months before; or that he takes off his clothes in public because his nursemaid once told him that the naked body is shameful; or that the employee in La Parodie is always in a hurry, always anxious, because his father tied him up when he was five years old and left him in the attic for a week.<sup>11</sup>

La meilleure explication du théâtre d'Adamov nous semble pourtant relativement simple: elle réside dans la névrose du maître. Chaque action est illustrée de dix faits personnels dont nous n'avons fait que citer les plus acceptables. Il suffit de lire les souvenirs du maître pour comprendre pour quelle raison le personnage qui s'allonge sur un trottoir veut se faire talonner, pour quelles raisons les pères sont assassinés, les fils "châtrés", les individus et la société dégradés le plus possible. Le théâtre d'Adamov revêt alors sa vraie signification: celle du théâtre de la névrose.

---

<sup>11</sup>Albert Bermel, "Adamov in New York... And out again." The Tulane Drama Review, Vol 4, No.1, (Sept. 1959), p. 105.

## BIBLIOGRAPHIE

### I

#### PRINCIPALES OEUVRES D'ADAMOV

##### THEATRE COMPLET (Gallimard):

Tome I: La Parodie - L'Invasion - La grande et la petite Manoeuvre - Le Professeur Taranne - Tous contre Tous, 1953.

Tome II: Le Sens de la Marche - Les Retrouvailles - Le Ping-Pong, précédé d'Une Note de l'Auteur, 1955.

Tome III: Paolo Paoli - La politique des restes - Sainte Europe, 1966.

Tome IV: M. le Modéré - Le Printemps 71, 1968.

Comme nous avons été, La Nouvelle Nouvelle Revue Française, 1953.

Off limits, Gallimard, Collection le Manteau d'Arlequin, 1969.

Si l'été revenait, Gallimard, 1970.

##### MEMOIRES ET AUTO - CRITIQUES:

Ici et Maintenant, Gallimard, 1964.

L'Homme et l'Enfant, Gallimard, 1968.

Je...Ils..., Gallimard, 1969.

### II

#### BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

##### OUVRAGES GENERAUX:

Barthes, Roland. Mythologies. Paris: Editions du Seuil, 1957.

- Beigbeder, Marc. Le Théâtre en France depuis la libération. Paris: Bordas, 1959.
- Buchet, Edmond. Les Auteurs de ma Vie ou ma vie d'éditeur. Paris: Buchet - Chastel, 1969.
- Corvin, Michel. Le Théâtre Nouveau en France. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- Dietemann, Margaret Q. The Theatre of Arthur Adamov. Ann Arbor, Michigan: Cornell University Press, 1970.
- Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd. New York: Anchor Books, Doubleday and Co. Inc., 1961.
- Fowlie, Wallace. Dionysus in Paris. New York: Meridian Books Inc., 1960.
- Gaudy, René. Arthur Adamov. Paris: Stock, 1971.
- Guicharnaud, Jacques (with June Beckelman). Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett. New Haven: Yale University Press, 1961.
- Pronko, Leonard C. Avant-Garde: The Experimental Theatre in France. Berkeley: University of California Press, 1962.
- Serreau, Geneviève. Histoire du "Nouveau Théâtre". Paris: Gallimard, 1966.
- Surer, Paul. Le Théâtre Français Contemporain. Paris: Société d'édition et d'enseignement supérieur, 1964.
- Wellwarth, George. The Theatre of Protest and Paradox, Developments in the Avant-Garde Drama. New York: New York University Press, 1964.

## ARTICLES DIVERS:

- Adamov, Arthur. "De quelques faits," Théâtre Populaire, no.45, janvier, 1964.
- "Lettre à Otto Haas sur la mise en scène du "Printemps 71," Les Lettres Françaises. Paris: 28 septembre, 1962.
  - "Journal terrible," La Nouvelle Revue Française, 31<sup>e</sup> année, LVIII, no. 348, 1<sup>er</sup> février, 1943.

- "Ma 'métamorphose'," France - Observateur, 25 avril, 1953.
  - "Théâtre, argent et politique," Théâtre Populaire, 1er mars 1956, edit. de l'Arche.
  - "Off-limits de New York à Aubervilliers," Les Lettres Françaises, no. 1267, 22-28 janvier, 1969.
  - Entretien avec André Gisselbrecht: A propos de Paolo Paoli," Théâtre Populaire, janvier 1958.
- Artaud, -Antonin. "L'intempestive mort et L'Aveu d'Arthur Adamov," Cahiers de la Pléiade, no. 2, avril, 1947.
- Auzias, Jean-Marie. "Paolo Paoli ou métamorphose d'Adamov," La Nouvelle Critique, 9<sup>e</sup> année, no. 87-88, juillet-août 1957.
- Bermel, Albert. "Adamov in New York... and out again," The Tulane Drama Review, vol. 4, no. i, Sept. 1959.
- Bradby, David. "Death of Adamov," The Observer, no. 9,323, March 22, 1970.
- Copfermann, Emile. "Adamov ou le retour," Les Lettres Françaises, no. 1205, 25-31 oct. 1967.
- Dort, Bernard. "Une démençe exemplaire," Les Temps Modernes, 21<sup>e</sup> année, no. 240, mai 1966.
- Dumur, Guy. "Adamov ou Shakespeare?" La Table Ronde, no. 37, janvier 1951.
- "La longue lutte d'Arthur Adamov," Le Nouvel Observateur, no. 280, 23-29 mars 1970.
- Duvignaud, Jean. "Description d'un enfer," La Quinzaine Littéraire, no. 77, 15-31 juillet 1969.
- Esslin, Martin. "The theatre of the Absurd," The Tulane Drama Review, vol. 4, no. 4, May 1960.
- Gasgoine, Bamber. "When the world's dramatists meet," The Observer, no. 8984, Sept. 8, 1963.
- Gouhier, Henri. "Du théâtre d'aujourd'hui du T.N.P. et à la Comédie-Française: Diego Fabbri, Pirandello et Racine - Arthur Adamov et Marcel Achard." La Table Ronde, no. 123, mars 1958.

- Kanters, Robert. "Entre coeur et jardin avec Marceau et Adamov," Le Figaro Littéraire, no. 1156, 1er - 7 juillet 1968.
- Kettle, Arnold. "Our theatre in the sixties," Marxism Today, vol. 6, no. 9, Sept. 1962.
- Laude, Jean. "A propos d'une morale de l'échec," Arts Lettres, no. 8-9, 1947.
- Lynes, Carlos. "Adamov or 'le sens littéral' in the Theatre," Yale French Studies, no. 14, Winter 1954-1955.
- Michel, Georges. "Quel public? Quelle participation?" La Nef, 24<sup>e</sup> année, no. 29, janvier-mars 1967.
- Olivier, Claude. "Procès...politique," Les Lettres Françaises, no. 1206, 1er - 7 novembre 1967.
- Pieyre de Mandiargues, André. "O rare Adamov," Les Lettres Françaises, no. 1327, 25-31 mars 1970.
- Poirot-Delpech, B. "Mort du dramaturge Arthur Adamov: De la névrose à l'engagement," Le Monde, no. 7830, 18 mars 1970.
- Rapin, Maurice. "Au Théâtre Gérard-Philippe: La Politique des Restes, d'Adamov; Kask, de Gunter Michelsen," Le Figaro, no. 7207, 30 oct. 1967.
- Regnault, Maurice. "Arthur Adamov et le sens du fétichisme," Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault, cahiers 22-23, mai 1958.  
- "Arthur Adamov: Le Printemps 71," Théâtre Populaire, no. 51, 1963.
- Saurel, Renée. "Tous contre Tous d'Arthur Adamov," Les Temps Modernes, no. 91, 1953.
- Steiger, André. "Arthur Adamov," Les Lettres Françaises, no. 1327, 25-31 mars 1970.
- Thomas, Henri. "Arthur Adamov (1908 - 1970)," La Nouvelle Revue Française, 18<sup>e</sup> année, no. 209, mai 1970.
- Thoorens, Leon. "Avec ou sans frontières," Revue Générale Belge, no. 11, novembre 1965.

## INTERVIEWS:

- Boris, Mireille. "J'aime le réel mêlé à l'irréel dans 'Les Ames mortes'," L'Humanité, 22 avril 1960.
- Olivier, Claude. "Paolo Paoli, c'est la demi-conscience," Les Lettres Françaises, 16 janvier 1958.
- Weber, Jean-Paul. "Adamov (Arthur Sourénouvitch,) de Kislovodsk, auteur dramatique français (1910-19- )," Figaro Littéraire, no. 730, 16 avril 1960.
- Wildman, Carl. "On demande un nouveau théâtre," The Observer, 1962.
- Zand, Nicole. "Entretien avec Arthur Adamov: 'M. est un personnage tellement modéré qu'il veut toujours être au centre....'," Le Monde, no. 7373, 27 septembre 1968.
- "Entretien avec Arthur Adamov: 'L'Amérique malade de l'Amérique'," Le Monde (Hebdomadaire), no. 1057, 23-29 janvier 1969.