

LE THEME DE L'ABSENCE  
DANS  
LE THEATRE D'ARTHUR ADAMOV

Submitted in Fulfilment of the  
Requirements for the Degree of  
MASTER OF ARTS  
of Rhodes University

by

ROSALIND JONES, B.A. (HONS.)

FEBRUARY 1978

Je tiens à remercier:

- Mademoiselle B.A. Brooks, Ph.D., directeur de cette thèse, pour ses précieux conseils;
- le Directeur de l'Institut des Etudes Françaises à l'Université Rhodes, M. le Professeur Jean-Louis Cattaneo, Chevalier de l'Ordre des Palmes académiques, pour ses encouragements et son aide inestimable;
- et, Mesdames H. Tomlinson et J. Pote pour les longues heures qu'elles ont consacrées à la dactylographie de ce travail.

## TABLE DES MATIERES

	<u>Page</u>
INTRODUCTION	
CHAPITRE I: L'ABSENCE METAPHYSIQUE.....	1
"L'esprit s'est retiré de ce monde. Son absence se dénonce par mille signes."	
CHAPITRE II: L'ABSENCE DE COMMUNICATION.....	63
"Nous sommes dans un désert. Personne n'entend personne."	
CHAPITRE III: L'ABSENCE D'AMOUR.....	109
"Il n'est pas donné à l'homme d'accéder au mystère insondable de l'amour."	
CHAPITRE IV: L'ABSENCE D'HUMANITÉ.....	166
"Si l'homme est dur pour l'homme c'est souvent à travers une névrose qui lui est faite par la société."	
CONCLUSION .....	214
BIBLIOGRAPHIE .....	220

### Abréviations:

- HE - L'Homme et L'Enfant.
- IM - Ici et Maintenant.
- AM - Les Ames Mortes.
- OL - Off Limits.

INTRODUCTION

L'oeuvre dramatique d'Arthur Adamov (1908-1970) s'étend sur une trentaine d'années et révèle une grande variété d'influences et d'intérêts. Depuis son point de départ "absurde" des années quarante en passant par une période où s'imposent des préoccupations d'ordre social et politique pour aboutir à une fusion des sujets métaphysiques et des sujets engagés dans un théâtre qui est de nouveau non-réaliste et onirique, nous pouvons tracer des influences aussi diverses que celle provenant de Flaubert et des premiers surréalistes, de Strindberg et de Kafka, de Dostoïevsky et des expressionnistes russes et allemands, de Buchner, d'Antonin Artaud, de Brecht et de Karl Marx.

Les études consacrées au théâtre d'Adamov qui existent actuellement - et elles ne sont pas nombreuses<sup>(1)</sup> - traitent, de manière assez générale, de trois aspects principaux de son oeuvre: d'abord la tradition littéraire qui a formé sa pensée; ensuite la technique que lui inspire le "théâtre de la cruauté" préconisé par Antonin Artaud (1944, p.99)<sup>(2)</sup> où le théâtre cesse d'être un genre purement littéraire pour devenir un art autonome où langage, action, image concrète et scène physique concourent à créer ce qu'Adamov a appelé "le sens littéral au théâtre" (Lynes, 1954-55, p.49); et finalement son évolution qui va du "no man's land" du "théâtre de l'Absurde" à un théâtre "engagé" dans la vie sociale et politique réelle.

Dans cette thèse nous nous proposons d'examiner surtout un thème particulier qui parcourt l'oeuvre entière d'Adamov - le thème capital de l'absence. Depuis "La Parodie" (1947) jusqu'à "Si l'Eté Revenait" (1969, publié en 1970), ses pièces dépeignent un monde fait d'absence, monde désacralisé, complètement privé de l'élément spirituel.

- 
- (1) A notre connaissance, il n'existe que quatre thèses portant sur l'oeuvre d'Adamov:  
 (a) Bradby, D.H. The theatre of Arthur Adamov, 1971, (Ph.D).  
 (b) McCann, J.J. The theatre of Arthur Adamov, 1971, (Ph.D).  
 (c) Dietemann, M.Q. The theatre of Arthur Adamov, 1970, (Ph.D).  
 (d) Martin-Jones, R. Arthur Adamov - a thematic study, 1971, (M.A.)
- (2) Voir la bibliographie pour le titre complet des articles cités au cours de cette thèse.

L'esprit, dit Adamov, s'est retiré de ce monde.  
 Son absence se dénonce par mille signes.  
 (L'Aveu, p.15).

L'homme est ainsi séparé de ce que l'auteur nomme "l'unité véritable ...l'universelle harmonie" (L'Aveu, pp. 128, 154), et c'est là le vide dans le domaine métaphysique d'où naissent les autres absences du monde adamovien. "La vie entière joue sur cet unique problème," proclame le dramaturge, (L'Aveu, p. 47). En effet, dans le domaine des rapports humains, l'absence de communication et d'amour marque la banqueroute de la vie sociale. D'autre part, dans le domaine social et politique, la dignité humaine, l'humanité, la considération et la compassion que nous éprouvons pour nos semblables disparaissent, et l'homme devient un homme-objet, écrasé, exploité, déshumanisé. C'est donc sous ces trois rubriques que nous allons considérer le thème adamovien de l'absence. Nous sommes d'ailleurs d'accord avec l'opinion de J.J. McCann (1971) suivant laquelle:

Adamov's theatre is a statement of life lived within the full realization of the absence of ...the spiritual dimension (p.5).

Ce vide spirituel n'est pas un thème nouveau.<sup>(3)</sup> Adamov continue une des grandes traditions de la littérature française, car l'angoisse métaphysique qu'il exprime répond à celle de Pascal qui écrit dans ses Pensées:

Nous voguons sur un milieu vaste, toujours incertains et flottants, poussés d'un bout vers l'autre. Quelque terme où nous pensions nous attacher et nous affermir, il branle et nous quitte; et si nous le suivons il échappe à nos prises, nous glisse et fuit d'une fuite éternelle. Rien ne l'arrête pour nous. C'est l'état qui nous est naturel et toutes fois le plus contraire à notre inclination; nous brûlons du désir de trouver une assiette ferme, et une dernière base constante pour y édifier une tour qui s'élève à l'infini, mais tout notre fondement craque et la terre s'ouvre jusqu'aux abîmes.(p.49).

---

(3) Nous devons nous rappeler ici l'opinion qu'exprime Jean Duvignaud dans son Sociologie du Théâtre (1965) que:  
 "Il y a dès le commencement du théâtre des rôles qui impliquent la solitude, la séparation...Oedipe...Hamlet...Richard III..."  
 (p.21).

Cette terreur qu'inspire l'abîme, cette vaine aspiration vers l'absolu marquent beaucoup des écrivains importants du XX<sup>e</sup> siècle, siècle où s'écroulent la plupart des mythes et des idéologies de la civilisation occidentale. Après la guerre de 1914-1918, la civilisation se met en cause; les violations du droit et de la morale révèlent la faillite de la raison et de la société bourgeoise. Il en résulte que plusieurs écrivains, tels Strindberg, Jarry, et Pirandello, mettent en question les institutions et les conventions sociales qui ne peuvent plus expliquer ni justifier la violence, la souffrance et l'aliénation de l'homme à l'époque actuelle. Comme le dit Geneviève Serreau (1966) parlant d'Adamov:

Ecrire, c'était pour lui se libérer de ses propres cauchemars et du cauchemar des années 40, les uns et l'autre indubitablement liés (p.66).

Ce découragement s'accuse à la suite de la deuxième guerre mondiale, et des écrivains "absurdistes" apparaissent qui éprouvent un sentiment de désillusion devant le spectacle d'une expérience humaine contemporaine décevante. Ayant perdu leur croyance en Dieu, et dans les mythes qui jadis justifiaient leur vie, ces écrivains ne voient plus le sens de l'existence; ils se sentent égarés; ils n'ont plus de guide, et ils écrivent pour révéler l'absurdité de l'existence.

Ionesco nous donne une pénétrante définition de cet "absurde" qui inspire le sentiment d'isolement et l'angoisse et la terreur que ressentent et décrivent Kafka, Camus, Gilbert-Lecombe,<sup>(4)</sup> Beckett, devant "la confusion et la séparation" (L'Aveu, p. 105) qu'Adamov démasque:

---

(4) Roger Gilbert-Lecomte était poète et ami proche d'Adamov.

Est absurde ce qui n'a pas de but; et ce but final ne peut se trouver qu'au-delà de l'histoire, il est ce qui doit guider l'histoire humaine, c'est-à-dire lui donner sa signification...coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante (1962 pp. 231,232).

Ionesco caractérise ici le mal d'Adamov, ce "grand vide germant d'angoisse" au centre de son être et qu'il expose dans L'Aveu (p. 140). Son mal est aussi celui des autres dramaturges du théâtre de l'Absurde. Selon Martin Esslin (1971, p.84), Adamov esquisse, dans sa confession, les données générales de la philosophie de ce théâtre qui a paru en France à la fin des années quarante. Et l'angoisse adamovienne reflète aussi celle de son siècle:

Mon mal résume le malheur de tout ce qui est créé, absence et séparation (L'Aveu, P.70).

Beaucoup d'hommes, beaucoup d'écrivains du XX<sup>e</sup> siècle ont conscience du gouffre métaphysique qui marque le théâtre adamovien. Dans la pièce de Beckett, En Attendant Godot (1952) Estragon résume l'oeuvre entière d'Adamov par ces mots:

Ce n'est pas le vide qui manque (p.111).

Les drames d'Adamov dépeignent un monde d'angoisse, un monde terrifiant, un monde d'"enfer". Pour lui, la vie est infernale - sur le plan métaphysique aussi bien que sur le plan humain, social et politique. Comme il l'a découvert alors qu'il était prisonnier dans le camp de concentration d'Argèles, "l'enfer" est représenté par la séparation, par "l'absence":

Séparé littéralement du reste du monde dans un camp de prisonniers, je devais prendre enfin conscience que je vivais séparé de tout au temps où tout est séparé de tout....Le camp, ce fut pour moi l'enfer, c'est-à-dire l'absence.... C'est au sein de ce monde où l'angoisse foisonne dans un vide sans fond que j'ai vécu au camp (L'Aveu, pp. 141, 142).

CHAPITRE IL'ABSENCE MÉTAPHYSIQUE

L'esprit s'est retiré de ce monde.  
 Son absence se dénonce par mille signes.  
 (Adamov)

L'expérience qu'il fait de la séparation physique au camp d'Argèles confirme chez Adamov le sentiment atroce de "l'aliénation" métaphysique. C'est là le "mal incurable" (IM, p.45), les malheurs qui viennent on ne sait comment, qui vous frappent on ne sait pourquoi. Ce mal spirituel hante sa vie et sa pensée et domine les pièces de la première manière depuis La Parodie (1947) jusqu'au Ping Pong (1954). En effet, l'expression dramatique du désespoir qu'il éprouve devant la perte de la dimension spirituelle perçue déjà vingt ans au moins avant La Parodie, dans sa première pièce, Mains Blanches (1927).

Mains Blanches qui dure cinq minutes. Une fille montée sur une chaise prend la main d'un garçon également monté sur une chaise, la lâche, la reprend. Le théâtre de la séparation déjà (HE, p.29).

L'absence métaphysique dont son théâtre est imprégné<sup>(1)</sup> représente alors un vide personnel dans l'âme tourmentée du dramaturge. Nous l'observons dans L'Aveu, qui constitue la confession des hantises, des obsessions et des névroses d'Adamov. C'est dans cette confession qu'Adamov dévoile son moi le plus secret, la conscience qu'il a d'une "séparation" (c.f. Gaudy, 1971).

Ce qu'il y a? demande Adamov. Je sais d'abord qu'il y a moi. Mais qui est moi? Mais qu'est-ce que moi? Tout ce que je sais de moi c'est que je souffre. Et si je souffre c'est qu'à l'origine de moi-même il y a mutilation, séparation. Je suis séparé. Ce dont je suis séparé, je ne sais pas le nommer. Mais je suis séparé (L'Aveu, p.19).

---

(1) Il suffit de lire le titre des articles de Gouhier (1963) et de Wellwarth (1964) pour se rendre compte de l'importance de ce vide dans le théâtre d'Adamov: Le théâtre a horreur du vide; Arthur Adamov: the way out of the void.

Et il ajoute dans une notule:

Autrefois cela s'appelait Dieu. Maintenant il n'y a plus de nom (L'Aveu, p.19).

Ainsi pour Adamov, le concept de Dieu est mort. Il souffre d'une profonde angoisse d'exister dans un monde d'où s'est retiré "le premier principe, le moteur immobile, l'astre absolu" (L'Aveu, p.46). Il se sent incapable de rétablir l'harmonie avec l'universel, avec l'absolu:

Je n'ai su insérer mon existence particulière dans la vie universelle (L'Aveu, p.159).

De même, il ne réussit pas à trouver l'harmonie à l'intérieur de lui-même:

Entre moi et moi il y a toujours écart (L'Aveu, p.23).

Il existe donc dans un abîme terrifiant, séparé de Dieu, séparé de lui-même, et séparé des autres. D'ailleurs, la pire angoisse naît, non pas du fait qu'il n'y ait pas de dimension spirituelle, mais elle naît justement du fait que cette dimension qu'Adamov nomme le sacré, le tout, l'au-delà, est hors de sa portée.

Je sais pourtant que ce monde contaminé qui m'enserme n'est pas le seul. J'entrevois par delà la zone des hantises l'entrée d'un univers réel. Je pressens une vision qui sera le corps même de la vérité...La vie dissimule sous ses apparences visibles un sens éternellement caché à la pénétration de l'esprit qui erre à sa découverte, pris entre la double impossibilité de le trouver et de renoncer à cette recherche sans espoir (L'aveu, p.157).

Il s'agit là de la tragédie d'Adamov, tragédie qu'il tient pour universelle à l'époque actuelle. Il pense que tout homme se trouve, comme lui, séparé d'une dimension qui donnerait un sens à l'existence. L'homme contemporain doit chercher sans cesse "le sens caché de l'espace" (L'Aveu, p.27), sans avoir l'espoir de jamais trouver l'unité avec l'absolu. Il oscille entre le centre de lui-même et le centre de tout, sans pouvoir les unir, car il n'y a pas de "pont" entre l'esprit

humain et le principe qui régit les mondes (c.f. L'Aveu, p.89).

Adamov voit en lui-même l'image de l'homme contemporain. Il est pris dans une espèce de "double postulation simultanée" comme l'est Baudelaire, déchiré entre la vision de l'unité et celle de la séparation:

Souvent la vision de l'unité apparaît dans une lumière prodige. Pourtant, non moins prodigieuse m'apparaît la vision de la séparation (L'Aveu, p. 40).

Prisonnier de la vie sordide, relié à la terre, son visage est tourné vers le ciel. Il est possible de contraster ici les deux infinis d'Adamov: la vision du paysage aérien, la vision du ciel, ce ciel "prodige neuf...dans toute sa pureté (qui) est encore la plus fidèle image dans le fini du monde de ce qui n'est pas du monde" (L'Aveu, p.30); et la vision de "l'eau épaisse" de sa vie, "ce courant d'eau sale, j'ai su le voir un instant monté au ciel" (L'Aveu, p.30). Là se trouve la source de sa soif inapaisée d'une dimension spirituelle. Là se trouve la tragédie essentielle de l'existence humaine et l'absurde du monde adamovien.

C'est Martin Esslin (1960) qui résume nettement ce rapport entre le vide spirituel et la conception d'un théâtre de l'Absurde:

The 'Petit Larousse' defines 'absurde' merely as 'contraire à la raison, au sens commun'...That is the meaning of the term in French avant-garde theatre, which has been called the "theatre of the absurd"... As Ionesco puts it in an essay on Kafka..."Absurd is that which is devoid from purpose, cut off from his religious, metaphysical and transcendental roots, man is lost, all his actions become senseless, absurd, useless...(p.671).

Il en est ainsi de la première manière dramatique d'Adamov. L'homme est séparé de l'unité fondamentale. Il se sent perdu. Son existence n'a plus de sens dans un monde absurde. Toutes ces pièces du début témoignent de la recherche de l'absolu, qui dans chacune

assume des formes variées: l'amour d'une femme, l'action politique, le message rédempteur, l'identité, le travail, l'âge mûr, la machine à sous.

La Parodie (1947) traite de la vaine recherche de la femme idéale. Les personnages principaux, L'Employé, N., Le Journaliste et Le Directeur essaient tous de s'emparer de l'insaisissable astre féminin, Lili. Celle-ci est la source de la vie et de l'espoir, la dimension spirituelle qui pourrait remplir le vide de leur existence:

N.: Où est Lili? Je ne devais pas avoir à vous le demander, mais je suis si vide, si perdu. Où est-elle? (Th. I, p.33).

Sans Lili la vie de N. n'est faite que "des sentiers perdus" (Th.I, p.18), et il finit par mourir, balayé de la scène comme une ordure, devant Lili qui demeure indifférente et comme absente.

De même L'Employé gache sa vie entière dans l'impossible poursuite de Lili. Il court de long en large à la recherche "d'une vraie ville où la vie serait gaie et les gens de bonne humeur" (Th.I, p.28), comme le Bérenger d'Ionesco. Lili devient ici l'image de l'élan adamovien vers l'absolu:

L'Employé: L'avez-vous vue?....Elle n'a rien de commun avec les autres femmes ni avec personne... Elle est...comme un de ces grands oiseaux blancs qui survolent les cimes, si haut, si haut qu'on ne voit que leurs ailes (Th.I, p.27).

En effet, Lili incarne pour l'homme l'élan vers le sacré. Au cours de la pièce des Voix d'Hommes l'appellent, et la poursuivent de leurs cris:

Lili, nous n'attendons plus que vous. Nous nous sommes mis à table. Le soleil d'hiver frappe nos verres, le ciel est vide...Lili! Lili! (Th.I, pp.15,16).

La tragédie de la condition humaine se fait voir: l'homme ne peut rejoindre Lili; il ne peut trouver le spirituel. Et de plus, Lili est un idéal mensonger. Elle manque de profondeur. Elle est incapable de sauver les hommes, de remplir l'abîme spirituel qui s'est creusé en eux. A la fin de la pièce "sa pauvreté réelle" (Th.I, p.51) se manifeste. Elle ressemble à un papillon frivole et, égoïste, elle reste sourde aux cris d'angoisse de ses amants. Elle se moque par exemple de la souffrance de N. (c.f. Th.I, p.34), et ne répond pas à l'amour de L'Employé. Fausse rédemptrice, Lili est aussi égarée que les hommes qui cherchent en elle l'absolu: comme eux, elle tombe dans un état inférieur à celui où elle était, elle déchoit, comme eux elle est écrasée par l'univers hostile; elle souligne le néant de l'existence et de l'idéal que tout homme poursuit, elle a "le regard vide" (Th.I, p.25).

L'Invasion (1950) évoque également cette recherche acharnée de la dimension spirituelle qui fait défaut à l'homme moderne. Recherche qui s'exprime par cette quête désespérée d'un "message" à laquelle se consacrent Pierre, Agnès et Tradel. Ils cherchent en vain une quelconque signification dans les papiers indéchiffrables qu'a laissés un écrivain mort. Cette pièce traduit la constatation pure de l'absence: Jean, le porteur du message, est mort, Agnès part avec Le Premier Venu, Pierre se retire du monde des hommes et le message reste perdu à jamais (c.f. McCann, 1971).

Deux questions importantes s'imposent dans cette pièce. Est-ce qu'il y a un "message" qui donnera un sens à la vie? Et, s'il y en a un, est-ce qu'il est donné à l'homme de le découvrir?

Agnès, la soeur de Jean, et son meilleur ami, Pierre, ne peuvent le faire, et il nous faut alors croire que le message de Jean n'existe

pas. Agnès, par exemple, qui était intimement liée à Jean, le reconnaît surtout dans les pages dépourvues de sens:

Agnès: Ce qui me fait le plus de peine, ce sont ces pages où le crayon s'écrase, où les lignes tombent. C'est dans ces pauvres pages que je le revois le mieux (Th.I, p.61).

Il ne semble pas que Jean ait de message à transmettre: même lorsque Pierre réussit à mettre de l'ordre dans les écrits de son ami, il ne trouve rien. Mais si, malgré les apparences, un message s'y cache, l'homme est-il capable de le trouver? Agnès, Tradel et Pierre, renoncent tous à une investigation qui leur paraît futile. Ils ne déchiffrent jamais le sens des papiers qui envahissent leur vie. L'Invasion est, comme nous le dit Bernard Dort (1957), une pièce dont "l'univers ne témoignait paradoxalement que de l'universelle vacuité" (p. 1106).

Les personnages de la pièce essaient de combler le vide de leur vie par un "message". Pareillement, les personnages de La Grande et la Petite Manoeuvre (1950), du Sens de la Marche (1951), des Retrouvailles (1954), cherchent la plénitude, non pas dans un message, mais dans l'action, soit dans l'étude, soit dans le combat politique. Le Militant et Henri essaient d'accomplir une lutte révolutionnaire efficace. Le Militant sacrifie sa vie entière pour la cause du Parti: il perd l'amour de sa femme, il est responsable de la mort de son enfant, et il provoque sa propre mort spirituelle pour créer un nouvel ordre politique. Mais c'est une entreprise des plus futiles. Le Militant s'aperçoit à la fin de la pièce que l'action politique ne change rien, que le nouvel ordre présente les mêmes défauts que l'ancien régime, et que le dévouement au Parti n'a pas rempli le

vide spirituel qu'il ressent. Bien qu'il ait établi un nouveau régime, Le Militant paraît à la fin de la pièce las et vaincu.

Ce thème de l'homme qui cherche l'absolu au delà de l'action politique devient plus explicite dans Le Sens de la Marche. Henri souffre de n'avoir pas rejoint Georges et Albert dans leur lutte révolutionnaire. Il n'arrive pas à échapper à la domination du Père, ni à s'engager dans une cause positive. L'échec qu'il subit dans les carrières consacrées - (l'Armée, l'Eglise, l'Ecole) - témoignent de son âme atrophiée. Cet échec répété naît d'une incapacité foncière d'agir. À la fin de la pièce, Henri avoue sa défaite et revient à la faute fondamentale qu'il a commise: il a raté la lutte révolutionnaire:

Henri: Pourquoi ne les ai-je pas rejoints tous les deux?  
Qu'est-ce qui m'en empêchait? (Th.II, p.55).

Cette interrogation constitue le leitmotif de la pièce. Nouveau symbole de la plénitude spirituelle, l'action politique par laquelle il pourrait affirmer son indépendance s'avère impossible pour lui. La séparation d'avec l'unité métaphysique prend ainsi dans ces pièces la forme d'une impuissance à s'engager dans une action efficace.

En effet, chez Adamov, l'action positive, l'indépendance représentent une tentative pour combler le vide spirituel. Henri cherche à se libérer de la domination qu'exerce le Père, mais il n'y parvient pas. Il se retrouve dans la maison paternelle; il ne réussit pas à se réaliser, et par conséquent, à s'unir avec la dimension spirituelle à laquelle il aspire.

Edgar, dans Les Retrouvailles et A., dans Comme nous avons été (1953) sont également dominés, mais cette fois par La Mère. A. redevient un enfant dorloté par sa "maman", et Edgar n'arrive pas à

se soustraire à la dépendance maternelle. Il s'enfuit de sa mère mais il finit par retomber sous le joug de La Plus Heureuse des Femmes. Il la laisse régler sa vie: il coud, il la soigne, il accepte les commissions qu'elle lui confie. Edgar dépend aussi de La Plus Heureuse des Femmes dans ses études universitaires: il lui répète ses leçons. Et finalement, La Plus Heureuse des Femmes devient La Mère d'Edgar. Il est de nouveau à Quevy, dans la maison maternelle, et la pièce s'achève par un spectacle symbolique: Edgar que pousse La Mère dans une voiture d'enfant.

L'incapacité d'agir en adulte devient alors dans le théâtre d'Adamov<sup>(2)</sup> l'image de l'aliénation métaphysique. De même, l'échec qu'essuie Edgar dans ses études à l'université de Montpellier, reflète son vide spirituel. "Je dois à tout prix achever mon droit," s'écrie Edgar (Th.II, p.75). C'est le seul moyen de "se réaliser" (Th.II, p.74). Les tentatives désespérées que fait Edgar pour mener à bien ses études deviennent alors l'image de cette quête du spirituel qui distingue l'homme adamovien. Cette quête du spirituel, cette recherche de la plénitude, constitue un thème capital des pièces de la première manière dramatique d'Adamov. La séparation d'avec une dimension métaphysique assume ici la forme d'un vide à l'intérieur de ses personnages. Ils répondent donc tous à la description que fait Adamov de l'homme contemporain dans L'Aveu:

Un homme, c'est-à-dire une conscience monstrueusement limitée qui rêve d'intégrer en elle la conscience des univers (p.74).

---

(2) Le vide spirituel se fait voir dans la dépendance, et dans le caractère enfantin des hommes qui ne se sont pas encore affranchis de l'emprise familiale, et qui sont dans l'impossibilité de travailler et d'agir, c.f. McCann (1971):  
 "The police-state plays demonstrate the emptiness within in the failure to act" (p.88).

L'inaptitude à atteindre cette harmonie fait de ces personnages adamoviens des êtres vides. Adamov les qualifie souvent d' "absents", et le portrait de N. résume l'âme atrophiée, et incomplète, de l'homme adamovien aliéné de ses racines métaphysiques:

N. (regardant dans le vide, d'une voix absente) (Th.I, p.44).

En outre les mutilations que subissent ces personnages reflètent cette séparation d'avec l'absolu. Elles sont l'image physique de l'abîme existant à l'intérieur de l'homme adamovien. Le Mutilé, c'est l'homme "séparé" par excellence dans cet univers atroce. Dans La Grande et La Petite Manoeuvre le personnage principal perd successivement les bras et les jambes pour finir cul-de-jatte dans sa petite voiture. Cette mutilation corporelle est alors la marque d'une mutilation morale. Comme le suggère Surer (1964):

...la progressive désagrégation physique du Mutilé est la traduction littérale de sa progressive dépossession intérieure (p. 458).

Le Mutilé cherche à s'arracher à l'abîme par l'amour qu'il porte à Erna. Il voit en elle la source de l'absolu - elle pourrait peut-être le sauver des Voix qui le détruisent, des voix de l'absence, des voix du vide intérieur:

Le Mutilé: Depuis que je l'aime, je vis, je respire, ils me laissent en paix (Th.I, p. 119).

Mais comme Lili, Erna est un faux idéal. L'amour qui pourrait sauver Le Mutilé est un amour impossible (c.f. Ch.III). Le Mutilé devient alors le travestissement d'un être humain; il perd son essence d'homme; il se montre, à la fin de la pièce, physiquement et moralement détruit devant l'image de son néant spirituel.

Ce néant spirituel s'exprime aussi par le truchement des personnages boiteux dans Tous contre Tous (1953). La claudication est ici le signe physique de la médiocrité, de l'absence de mérite, de la bassesse morale de ces infirmes. La Mère, qui boîtit de façon grotesque, apparaît comme l'image de cette dégradation:

La Mère: Il paraît que ça bouge dans le sud. Ils n'en mènent pas large les réfugiés. En quelques jours on en a bien flanqué une centaine (riant) hors d'usage. Ça a impressionné les autres qui se sont mis (jouant avec les doigts) à trotter, à galoper. Quelle pagaille sur les routes! Ça doit être du propre (Th.I, p.155).

Son infirmité devient ainsi la marque extérieure de cette turpitude intérieure. Il en est de même de la jambe malformée de Zenno, expression visible de son âme atrophiée. Parlant de Noëmi, René Saurel (1953) fait ressortir la signification de la claudication dans cette pièce:

On voit sur son visage lisse et pur qu'elle mourra peut-être mais qu'elle ne boîtera jamais, que la haine, la peur, la persécution ne feront jamais d'elle ce qu'elles ont fait d'un Zenno (p. 2033).

La déchéance physique se manifeste donc chez Adamov comme un signe de la séparation d'avec le sacré, comme un signe du vide spirituel qui caractérise ses personnages.<sup>(3)</sup> Jean Rist, par exemple, prend conscience qu'il est aliéné de son Moi:

Jean: Ne pleure pas Marie. C'est...c'est plus fort que moi... (Th.I, p. 174).

---

(3) Il est intéressant de noter à cet égard qu'Adamov s'est lui aussi mis à boîtit sans aucune cause organique. Comme chez ses personnages, la souffrance psychologique se fait voir par une mutilation physique (Dietemann, 1970, p.20).

Jean Rist reflète le tourment de l'homme adamovien qui se sent séparé de la dimension spirituelle, et qui se sent également séparé de son être même. L'absence métaphysique entraîne alors une perte d'identité qui constitue un thème capital des premières pièces du théâtre d'Adamov.

Comme nous l'avons vu, *Le Mutilé* se dégrade à mesure que son être s'effrite. Plus tard Adamov développera ce thème dans Le Professeur Taranne (1951). Le professeur est le meilleur exemple de l'homme à la recherche de son Moi. Comme le propose McCann (1971), le besoin transcendantal qu'on éprouve d'une dimension spirituelle capable de remplir le vide de l'existence se manifeste ici par l'absence d'identité. Privé d'identité et d'illusions Taranne subit une "dépossession intérieure."

La pièce consiste dans trois tentatives que fait Taranne pour affirmer son essence; il essaie de revendiquer son "nom," sa renommée, son enseignement professoral. Ces trois revendications se font entendre dès le début de pièce et représentent pour Taranne des critères où il croit retrouver son Moi perdu:

Mais enfin vous connaissez mon nom! Je suis célèbre, je jouis de l'estime publique....Je suis le professeur Taranne, un homme éminent. J'ai fait de nombreuses conférences à l'étranger (Th.I, pp. 217,218).

Nous avons là les thèmes fondamentaux de cette pièce. Elle dévoile le cauchemar d'un homme qui essaie de saisir son identité, mais qui ne peut en établir une preuve concrète (c.f. Esslin, 1971, pp.99).

Le premier épisode au bureau de police concerne surtout le nom de Taranne. Personne ne le reconnaît. L'Inspecteur en Chef, La Journaliste, La Femme du Monde et les quatre Messieurs,

tout en s'abordant amicalement, ne connaissent point le professeur Taranne. Ils répètent à plusieurs reprises la question "Taranne?... Taranne?..." (c.f. Th.I, pp. 221,224). Ils se détournent de lui. Ils le repoussent - Le Second Monsieur, par exemple, lui tourne ostensiblement le dos, et ils refusent tous d'admettre sa présence. Taranne est l'étranger, et il cesse d'exister. Il commence alors à perdre son calme, à "douter" de lui-même et "de ses actes,":

Le Professeur Taranne (balbutiant): Je...suis le professeur Taranne...Vous devez...certainement connaître mes travaux (Th.I, p.22) <sup>(4)</sup>

René Geen (1970) analyse bien la perte d'identité qu'éprouve Taranne:

Le professeur se sent menacé par l'inattention des autres, les conversations banales dont il est exclu, l'indifférence même de ses accusateurs, et en vient à douter de ses propres actes (p. 91).

Les personnages qui entourent Taranne nient jusqu'à son existence. Son visage qu'il croit si distingué, et qui lui donne une identité bien définie, même ce visage n'est plus le sien. La Femme du Monde le prend pour le professeur Ménard:

La Femme du Monde (apercevant soudain le professeur Taranne):  
Mais, je ne rêve pas,c'est...Professeur, je n' osais espérer un tel hasard. J'étais justement en train de parler de vous...Permettez-moi, Professeur,de vous présenter à mes amis...Professeur Ménard...

---

(4) Nous retrouvons souvent chez Adamov ce "balbutiement métaphysique." Le Mutilé, Pierre, Tradel, Edgar, Henri, Arthur, parlent avec un tous à un balbutiement de la sorte qui révèle leur incertitude, leur désagrégation spirituelle.

Quatrième Monsieur: Voyons! Ce n'est pas le professeur Ménard. Il lui ressemble un peu, mais le professeur Ménard est beaucoup plus grand, plus fort...

Troisième Monsieur: Il tient ses lunettes à la main... comme lui...(Riant.) Mais à part ça! (Th.I, pp.223,224).

Taranne n'est à leurs yeux qu'une faible copie du professeur Ménard, et ils cessent de s'intéresser à lui. Son aliénation, son absence d'être deviennent alors de plus en plus angoissants pour lui devant l'entente mutuelle dont témoignent ceux qui l'entourent. Tout le monde se connaît, mais Taranne est exclus. Il n'est rien; il est abandonné de ses semblables. Le rôle des personnages secondaires se dégage alors: leur présence n'est pour Taranne qu'une absence, et ils le renvoient, lui, à son absence d'être.

Ces purs signifiants n'entretiennent que des relations exclusivement réglées par le jeu de l'absence et de la présence... Cette partie de cache-cache à laquelle s'exerce l'enfant composant la présence avec l'absence qui est ailleurs... le signifiant, n'est, après tout, par nature que le symbole d'une absence. (Michèle Blin, 1976, p.64).

Après le désaveu de son nom, ce sont les travaux de Taranne qui sont mis en doute dans le deuxième épisode de la pièce. Taranne souligne nettement le lien entre son être intime et son travail:

C'est un très vieux cahier.....J'ai écrit partout même dans les marges.....Tout est couvert par moi, par moi, vous m'entendez? (Th.I, pp, 229,230).

Mais le cahier est presque vide et l'écriture en est indéchiffrable. Le Moi est absent.<sup>(5)</sup> Et le cauchemar va croissant:

---

(5) Pour Adamov écrire a toujours été un moyen d'échapper au vide (c.f. L'Aveu, pp. 33,121). Nous apprécions alors l'importance des écrits de Taranne - il y cherche à s'affranchir de son mal. Adamov reviendra à ce thème dans L'Invasion: l'obsession que ressent Pierre à l'égard du langage reflète l'obsession propre à Adamov dans sa quête du spirituel.

tandis que dans le premier épisode les autres personnages ne reconnaissent pas Taranne, dans l'épisode du cahier, Taranne ne se reconnaît pas lui-même. Il ne peut plus lire son écriture:

Mais non, voyons, c'est moi, c'est moi! Je me reconnais bien. Une écriture comme la mienne si particulière!....(essayant de déchiffrer la page qu'on lui montre.) Je veu...vous...vins. En effet, j'ai du mal à déchiffrer (Th. I, p.229)

Taranne perd ainsi le sentiment de certitude et de sécurité que lui donnent son nom et son travail. Dans le troisième épisode de la pièce une lettre arrivée de Belgique vient détruire l'illusion qu'il jouit de l'estime publique. Lors de sa dernière visite en Belgique, on l'accuse de n'avoir pas informé la Direction universitaire des heures précises de ses cours. Les cours, réduits ici à de simples "causeries" (Th.I, p.234), étaient inintelligents et trop longs, et il n'a su retenir l'attention de son auditoire. De plus, ses exposés étaient "inégaux" (Th.I, p.235), et pire encore, plagiés. Le Recteur, auteur de la lettre, termine ainsi son accusation:

...j'aurais aimé les voir développés avec plus de précision et, je dirai, plus d'honnêteté. Les idées que vous exprimez me rappellent un peu trop celles, déjà consacrées, du Professeur Ménard...comment avez-vous pu négliger d'indiquer vos références et présenter ainsi, comme le résultat d'une recherche personnelle, le démarcage d'une oeuvre que nous connaissons et admirons tous...Il résulte de tout cela que je ne puis vous inviter à notre prochaine session. Croyez, Monsieur, que je regrette d'avoir eu à modifier l'opinion que je m'étais faite de vous (Th. I, pp. 235, 236).

Privé ainsi de ses illusions, privé de son "être" même, Taranne perd progressivement sa confiance en soi, son assurance. Au cours de l'action, il devient de plus en plus timide. Il balbutie, hésite,

se contredit. Il est de plus en plus terrifié. A mesure qu'il est dépouillé de son Moi, la scène est dénudée de son décor: La Gérante vient à la fin enlever les quelques objets qui constituent le décor, et Taranne reste seul, sur une scène déserte, à exposer le vide de son être devant la carte muette accrochée au mur:

Le Professeur Taranne, dos au public, la regarde un long moment, puis très lentement commence à se déshabiller (Th.I, p.237).

On a beaucoup discuté de la signification de cette carte dans Le Professeur Taranne. Leonard Pronko (1962) et David Grossvogel (1961), par exemple, lui trouvent un sens symbolique, quoique Adamov lui-même en nie le symbolisme. Elle ne représente pas, dit-il, le vide de la vie. C'est tout simplement une carte muette. Sur ce point nous sommes d'accord avec Carlos Lynes (1954-1955) qui prétend que la carte n'est pas un symbole, mais une image concrète du vide dans le monde adamovien et du néant dans l'être. La carte est un exemple de ce que Lynes appelle "le sens littéral" (p.48) qui caractérise l'utilisation des objets-images dans le théâtre d'Adamov.

Au dénouement de la pièce il n'existe ainsi plus rien qu'une totale absence. Dans un monde irréel et instable, monde de cauchemar où les êtres disparaissent et la scène change sans cesse, Taranne cherche en vain à stabiliser son être. Mais l'absence fondamentale l'écrase; il est condamné à l'inexistence. Il ne reste à la fin de la pièce que ce néant total de sa vie, cette absence de son être (c.f. McCann, 1971). Taranne traduit cette impossibilité de retrouver son Moi qui hante la vie d'Adamov lui-même:

"Comment espérer jamais prendre racine au centre de moi-même?" se demande-t-il dans L'Aveu (p.120).

Ce mal d'Adamov se manifeste également dans d'autres pièces. Nous y trouvons fréquemment des personnages séparés du centre d'eux-mêmes et dépourvus d'identité. Les noms de ces personnages manquent dans la plupart des premières pièces, tel, par exemple, Le Premier Venu dans L'Invasion qui cherche son nom dans sa poche et ne le trouve pas. Les personnages se désignent souvent par leur fonction - La Mère, La Soeur, L'Employé, Le Militant, Le Jeune Homme, Le Directeur, Le Vieux, Un Homme - ou par des initiales - N., A. Le nom, cette preuve de l'identité d'un homme, ne joue en effet aucun rôle dans le théâtre d'Adamov. Jean Rist, dans Tous contre Tous, résume bien cette absence d'identité:

Vivre en paix sous un faux nom, car les noms aussi, ça s'achète (Th.I, p.191).

Cette absence d'une véritable identité se manifeste également dans les personnages irréels et interchangeables qui peuplent le monde adamovien. Dans La Parodie, par exemple, Le Directeur assume le rôle du Gérant et du Chef de Réception, et nous trouvons aussi dans cette pièce deux couples jumeaux. Ce sont des couples interchangeables:

Le couple se livre à une dispute muette. On entend une sonnerie. Le couple et le commissaire vont s'asseoir sur leurs chaises. Presque aussitôt un autre couple et un autre commissaire absolument semblables aux précédents entrent et prennent leur place. Même manège que le premier couple (Th. I, p.11).

Dans Les Retrouvailles, La Plus Heureuse des Femmes assume sans difficulté l'identité de La Mère, et le même jeu se produit dans Comme nous avons été où A. devient André, le petit garçon que cherche La Mère.

Dans cette dernière pièce nous assistons à "la dépossession intérieure" de A., qui cherche la plénitude de l'être dans le mariage

et, comme Henri, dans l'indépendance. Le mariage représente pour lui la renaissance spirituelle, le moyen de s'affranchir du malheur:

J'ai décidé de changer de vie. Et aujourd'hui même...Ce soir je me marie (Comme Nous, p.436).

Mais il se montre de plus en plus incapable de rompre les liens familiaux. Il perd confiance; il se justifie sans cesse; il balbutie; sa timidité s'accroît, et comme nous l'avons vu il finit par retomber sous le joug de La Mère, A. perd son identité d'homme adulte et redevient enfant:

La Mère (...couche A. sur le lit avec précaution.):  
C'est sa maman qui le couche, pour qu'il fasse dodo (Elle étend la couverture sur lui) parce qu'il s'est trop énervé en jouant à la balle dans le couloir (Comme Nous, p.445).

A. se laisse faire. Il se dit qu'il importe de réagir, mais il en est incapable. Comme Taranne, comme Henri, comme Edgar, il ne peut ni agir, ni réagir. Il ne parvient jamais à l'âge mûr. Il n'échappe jamais au mal de l'absence - il assume le rôle d'André, mais il perd ainsi son Moi; il cesse d'être, il ne fait qu'"exister."

"Être, exister," dit Adamov. "Entre ces deux pôles, la pensée se perd" (L'Aveu, p.39)

A. cherche alors la vraie vie dans l'indépendance. Pour L'Employé de La Parodie il se trouve que le travail se montre comme le moyen d'assurer l'identité, la vie même. Il cherche sans cesse un emploi pour combattre le mal métaphysique, et une fois en prison, sans travail, il s'écrie:

...je n'aime pas gaspiller mon temps.  
Voyez-vous, m'écarter ainsi de mes occupations  
c'est beaucoup plus grave que ça n'en a l'air (Th.I, p.47).

De même la recherche que Pierre entreprend est "plus grave" qu'elle n'en a l'air. Comme nous l'avons observé, l'acte d'écrire et la

quête du message de Jean sont une tentative que fait Pierre pour rétablir le lien entre son être et la dimension spirituelle manquante:

C'est le seul moyen pour moi de ne pas tomber dans la dispersion (Th. I, p.87).

Mais il ne trouve pas le message, il n'accomplit pas son travail, et il finit par détruire ses papiers. Selon Pronko (1962) cet acte final de Pierre est l'image de sa "disparition": il disparaît sous une oeuvre qui, à vrai dire, appartenait à un autre (p.138). Pierre se retire alors dans le réduit pour y mourir, c'est-à-dire, pour tomber dans "l'absence totale": sa retraite exprime son absence d'être.

Dans Tous contre Tous Noémi résume cette inconstance de l'identité qui caractérise l'homme adamovien. Elle nous explique la façon dont les réfugiés sont conditionnés par le regard et par le jugement d'autrui:

On finit par prendre le pli (Th. I, p. 195).

Dans Le Ping Pong, la soumission à la machine à sous déforme également le caractère d'Arthur et de Victor. Ils s'adonnent fanatiquement au culte du billard électrique. Cette adoration d'un appareil mécanique reflète ici la vaine recherche d'une dimension transcendente pour s'affranchir du mal spirituel. Arthur et Victor compromettent leur avenir, et leur être, dans la poursuite d'un faux idéal. La machine à sous est une Lili d'un nouveau genre: les personnages de cette pièce se complaisent dans la quête d'un objet frivole, sans valeur, vide, où ils croient trouver la rédemption. Ils font ressortir de nouveau ce besoin du spirituel qu'éprouve l'homme adamovien, l'homme "altéré":

Derrière tout ce qu'il a coutume de voir l'homme cherche autre chose. Toujours, il est altéré. Altéré: celui qui a soif, qui désire. Mais altéré celui aussi qui est lésé dans son intégrité, étranger à lui-même. "Alter" c'est toujours "l'autre", celui qui manque...Altéré puisqu'il résume la création dont il est le terme, qu'il va vers le tout, qu'il pourrait l'être, mais qu'il ne l'est pas (L'Aveu, p.20).

L'homme adamovien est alors "mythomane", c'est-à-dire qu'il est celui qui, devant l'absence du sacré, voue un culte à de faux idéals, comme Adamov lui-même. Dans L'Aveu Adamov évoque les rites et les superstitions auxquels il se livre pour échapper à l'horreur de sa "séparation métaphysique":

Mon attitude est semblable à celle du croyant des religions déchues, dont les prières stéréotypées et les signes de croix abrégés masquent le vide intérieur (p.95).

Selon Adamov, les vieux mythes sont "absents" de la vie contemporaine, ces mythes qui illumineront les ténèbres de l'inconscient, qui découvriront la vérité et rétabliront l'unité véritable de l'homme avec son univers. "Les anciennes sagesses sont perdues," dit Adamov (L'Aveu, p.115), et en face de cette mort de la religion, l'homme essaie de créer de nouveaux mythes.

Les personnages d'Adamov sont alors des obsédés, des "fétichistes" (Maurice Regnaut, 1958). Ils se cramponnent désespérément à un objet ou à un but quelconque pour remplir "le vide" de l'existence.

L'objet-fétiche change de pièce en pièce. Dans La Parodie il s'agit de Lili et du besoin qu'a L'Employé de trouver un emploi. Pour Pierre et Tradel la découverte du message de Jean paraît une préoccupation obsédante. En outre, le mot crée chez Pierre une obsession "fétichiste": "Il me faut le mot juste" (Th.I, p. 78).

Dans Tous contre Tous la persécution de l'autre devient l'obsession qui dirige l'existence et qui ôte à l'homme son humanité. La Radio est ici comme la concrétisation de l'objet-fétiche, car c'est la voix de La Radio qui domine la pièce et dirige la persécution qui en constitue le thème principal. Pour Edgar, dans Les Retrouvailles, le "mythe" de l'étude vient remplacer les "mythes" absents - il doit à tout prix achever son droit. Pareillement, Le Militant et Henri essaient de créer une nouvelle "mythologie", une mythologie révolutionnaire cette fois, et pour celui-ci comme pour A., Edgar, Jean Rist, le désir d'indépendance devient le but vers lequel tend toute action. Ils deviennent alors "mythomanes", tout comme Taranne, qui selon Lynes (1954-1955), est:

...the man who has become a "mythomane" in his effort to avoid full awareness of the gap between the role he attempts to play and his own mediocrity (p.53).

Le Mutilé se montre, lui aussi, mythomane. Obsédé à la fois par le besoin d'amour qu'il éprouve pour Erna et par les Voix qui le traquent, il reflète "la double postulation simultanée" qui caractérise le théâtre d'Adamov. Tourné vers l'absolu (que représente l'amour de la femme-fétiche), Le Mutilé se trouve en même temps attiré vers le gouffre (que représentent Les Voix des Moniteurs)<sup>(6)</sup>

L'exemple le plus frappant de cette "mythomanie" adamovienne se trouve dans Le Ping Pong, où chacun se fixe sur l'image obsédante

---

(6) C'est "la double postulation" qui apparaît aussi dans La Parodie. N. se dirige vers la boue, l'humiliation, la dégradation, la mort, tandis que L'Employé cherche  
 "Un grand immeuble tout blanc. Au soleil, il est transparent ...comme le verre. Oui, beaucoup de portes...et...énormément de fenêtres aussi" (Th. I, p.41).

d'un billard électrique. Cet appareil domine la pièce et c'est autour de ce personnage-objet immuable que s'organise l'activité des personnages. Suivant Michel Corvin (1966):

...tous les personnages du Ping Pong sont produits et aliénés par cette machine; même quand ils aiment où souffrent, ils le font, déterminés par lui, ils ne peuvent échapper à sa mythologie (p.32).

En effet, en l'absence du sacré, la machine à sous vient remplacer les croyances surnaturelles, et Le Vieux se substitue à l'ancienne hiérarchie céleste. Il suffit d'étudier le langage religieux que les personnages emploient en parlant du billard électrique pour se rendre compte à quel point cette "mythomanie" est fondée sur des considérations métaphysiques:

Arthur: ...Par exemple, on peut très bien imaginer que la lune...une fois atteinte par la fusée, s'éteigne avant de s'illuminer, qui entraîne la nécessité d'une étape supplémentaire. Autre avantage: quand la lune est éteinte et la fusée disparue, le spectateur et même le joueur inattentif peuvent s'abuser un instant et croire que rien ne s'est encore passé...(Th. II, pp.140,141).

C'est là la poésie de la machine. Les personnages du Ping Pong ne peuvent échapper à son langage ni à sa mythologie. Ils cèdent à une fascination aveugle dans leur désir d'accéder au monde de l'appareil. Victimes d'une fausse mythologie, ils gâchent leur vie à la poursuite de cet idéal "vide". Selon Surer (1964):

...le principal personnage de cette oeuvre est un billard électrique, dont la présence obsédante fascine deux jeunes gens, Victor, étudiant de médecine et Arthur, artiste peintre, à un point tel que cet objet futile, déifié par eux, devient le centre fixe de leur existence (p.460).

Ils recherchent dans la machine le pouvoir et le prestige qui leur permettront de fuir le vide de leur existence. Mais ils ne connaissent que l'insatisfaction, la défaite, le désespoir. Leur vie

devient une parodie dénuée de sens et d'esprit, car elle s'organise autour d'un objet futile. De plus, Annette, que poursuivent les hommes dans Le Ping Pong, n'est qu'une illusion, comme Lili, comme Erna, la trompeuse promesse de la plénitude. Ils recherchent en elle l'idéal spirituel, mais ils n'arrivent jamais à l'atteindre (c.f. Ch. III).

L'homme adamovien, homme "mythomane", cherche donc sans cesse l'absolu qui s'absente de la vie humaine contemporaine. Dans toutes ces pièces les personnages semblent "chercher quelque chose", ou encore quelqu'un, expression "littérale" de leur quête spirituelle:

- Lili...semble chercher quelqu'un ou quelque chose...
- Entre au fond Pierre...Visiblement il cherche quelque chose...
- Agnès fait quelques pas, s'arrête, regarde autour d'elle. Elle semble chercher quelque chose.
- Edgar marche, inspecte la scène, cherchant visiblement quelqu'un (Th.I, pp. 13,91,71, Th.II, p. 93).

Cette recherche forme les leitmotifs de La Parodie et de L'Invasion. L'Employé essaie de découvrir une adresse. Il ne trouve personne pour le renseigner et sa démarche ne mène à rien. Cette éternelle recherche s'annonce comme le thème central de L'Invasion dès le premier Acte où nous entendons parler dans l'obscurité une voix d'homme:

Je ne les retrouve pas. Où les as-tu mis? (Th.I, p.59).

Cette voix annonce la quête vaine du message qui constitue l'action de cette pièce. Comme les autres personnages d'Adamov, ces personnages se livrent à une recherche acharnée du sacré. Cependant, ils ne réussissent jamais à le rejoindre; l'homme adamovien est incapable de recréer l'harmonie entre son existence et le principe qui régit les mondes. Comme nous le dit Adamov lui-même:

...il n'est pas donné à l'homme de trouver le chemin qui mène au but (L'Aveu, p.10).

Lili n'est qu'une absence et même cet être vide est hors de la portée des hommes; le message élude Pierre et Tradel; l'action positive, le travail, l'indépendance, l'identité sont refusés à Henri, Edgar, A., et Taranne, l'amour ne vainc pas Les Voix qui persécutent Le Mutilé; les personnages dans Le Ping Pong ne trouvent jamais la réalisation de soi dans le billard électrique. Les personnages d'Adamov sont alors "des hommes aveugles, écrasés par une force qu'ils tentent d'approcher et qui les fuit sans cesse" (Jean Duvignaud, 1954(a), p. 729).

Pourquoi l'homme adamovien ne découvre-t-il pas le chemin qui mène au but? Pourquoi reste-t-il un être incomplet malgré les efforts qu'il fait pour se réaliser? La réponse à ces questions se trouve dans un autre thème important des premières pièces - le thème de l'absence de toute action positive, le thème de la futilité.

"Quoiqu'il tente," nous dit Adamov, "l'homme se heurte à l'impossible" (L'Aveu, p.9)

Privée de la dimension spirituelle, la vie devient absurde et l'action humaine devient futile. Dans La Parodie et La Grande et La Petite Manoeuvre, par exemple, nous voyons que les actions les plus opposées aboutissent au même résultat, c'est-à-dire qu'elles n'aboutissent à rien. N. et L'Employé cherchent tous les deux Lili, chacun d'une manière différente. L'Employé, vêtu d'un costume de sport négligé, est plein d'énergie et d'espoir. Son attitude se résume dans ses paroles:

Les arbres sont une promesse de résurrection. (Il rit)...  
Le vert c'est le grand porteur de la vie (Th. I, p.12).

Mais, à côté de cet optimisme joyeux, N., quant à lui, habillé d'un complet noir trop court, est pessimiste, masochiste, désespéré, apathique, de plus en plus fatigué. Néanmoins, malgré cette différence d'attitude, ils sont tous les deux supprimés. N. meurt d'une mort sordide et L'Employé se trouve en prison, seul, vieilli, écrasé. Tout s'avère donc futile dans l'univers adamovien, l'action zélée et optimiste tout comme le nihilisme et l'apathie. Quoique vous fassiez, semble dire Adamov, à la fin vous mourrez.

C'est là aussi la thèse de La Manoeuvre. La lutte active et généreuse du révolutionnaire est aussi futile que la passivité du Mutilé. Le Militant mène une lutte victorieuse contre les forces d'un ordre oppressif, mais au dénouement il doit se rendre compte qu'il n'a rien réalisé, car la révolution victorieuse porte en elle les mêmes tares et utilise les mêmes méthodes répressives que l'ordre ancien (Serreau, 1966, p.70). Il suffit d'écouter le discours "trionphant" du Militant pour discerner la futilité de ses actions: bien qu'il soit victorieux, il est las et défait, et il avoue:

Nous avons fait tomber nos oppresseurs...Mais...nous ne leur avons pas encore échappé (Th.I, p.136).

L'action humaine est futile chez Adamov, car chaque homme va vers la destruction, soit physique, soit morale. Dans Tous contre Tous les boiteux et les non-boiteux sont également voués à la destruction. Les situations se transforment continuellement, les persécuteurs et les persécutés changent de rôles et tous les personnages finissent par mourir. C'est l'ordre naturel de l'univers adamovien ("Pourquoi pas? Chacun son tour," dit Jean Rist. Th.I, p.189).

Malgré leur dignité et leur courage, Jean et Noémi finissent par mourir de la même mort indigne que La Mère et Zenno. Cette pièce démontre ainsi la faillite des circonstances et des aspirations humaines - quoiqu'on fasse, on se voit écrasé.

L'homme adamovien est un raté. Ses efforts n'aboutissent qu'à l'échec. Prenons le cas de Jean Rist, par exemple. Il ne réussit pas dans la vie; il perd même son emploi qui consiste à livrer des postes de radio, et il souffre de son sentiment d'incompétence:

Inutile que je me dérange. Ils ne voudront pas de moi. Oh! je les connais! J'attendrai des heures, tout le monde passera mais moi, on me poussera en arrière. Moi, on ne me verra pas. Les autres, on les voit, on les écoute, pas moi (Th, I, p.152).

En face de cette impuissance, Jean doit se justifier. Il se livre à des crises de rage futiles il cherche à imputer à d'autres son propre échec (Saurel, 1953, p. 2032). De même, Tradel s'abandonne à des accès de colère inefficace et Edgar, A., Taranne doivent se justifier pour masquer leur échec. Edgar ne peut même pas monter sur une bicyclette de dame; il perd son billet de train; il est inapte à régler sa vie, à réussir à l'université. Il se justifie, mais le ton pompeux et bravache de ses propos révèle la futilité inhérente à son existence:

Parfaitement, je travaille! Je dis toujours la même chose, oui, mais c'est que chaque fois tu viens me voir, je travaille, et pourquoi? Parce que je travaille toujours! (Th.II, p.86).

Taranne doit, comme Edgar, masquer son impuissance par des illusions de grandeur. Il est également pompeux, important, mais tous ses efforts se réduisent, nous l'avons vu, à un cahier vide,

image de sa stérilité intellectuelle. C'est l'image de l'homme raté du théâtre d'Adamov, théâtre qui est à vrai dire la constatation de l'échec humain. C'est surtout La Parodie qui nous présente cette vision de la vie contemporaine: L'Employé est "un raté qui tente de s'intégrer à la vie d'une cité étrangère" (Duvignaud, 1953, p. 21). Il n'y réussit pas, et l'image de l'homme adamovien reste celle du l'inadapté, de l'inutile, qui demeure là les bras ballants (p.ex. Tradel, Th.I, p.67). Il est L'Employé Subalterne qui ne fait rien, le menton appuyé sur le dos de sa chaise, le regard vide (Th.I, p.217). L'image finale du Ping Pong ramasse ce thème adamovien: deux vieillards jouent au ping-pong, jeu dérisoire et enfantin. Ils ont gâché leur vie entière à la poursuite d'un idéal également futile.

Dans toutes les pièces d'Adamov il y a de semblables images de personnages qui se laissent aller à des activités insignifiantes. La Vieille Employée qui compulse des papiers, examine des fiches, sans rien réaliser. Il y a Pierre qui se consacre à la tâche de déchiffrer les papiers de Jean, sans même avoir l'intention de les publier. La dernière image de la pièce est celle de Pierre, noyé sous les débris de son oeuvre, et de L'Enfant insouciant qui joue avec les ruines de ce travail.

Cette image se rapporte à celle d'Edgar qui donne comme preuve de ses études "des feuilles et des enveloppes déchirés" (Th.II, p.86). La faute d'Edgar, comme celle de Zenno et celle d'Henri, est son incapacité d'agir. Ils s'enfoncent dans l'abjection, faute de cesser de penser au moment décisif, faute de parler au lieu d'agir (Duvignaud, 1954(a) p. 729).

L'échec d'Henri est évalué par les paroles de Mathilde qui après toutes les tentatives qu'il a faites pour s'insérer dans la vie déclare: "Tout est comme avant" (Th.II, p.63).

Henri est un traqué: il se hâte d'occupations en occupations comme L'Employé de La Parodie. Il a besoin de tresser un tissu, un faisceau d'actes "importants" entre ce qu'il ne fait pas et ce qu'il croit être. Quand Henri a franchi toutes les étapes, qu'il a compris l'impossibilité d'être, il retombe dans sa maison où Berne a remplacé son père (Duvignaud, 1953, p.23).

L'Employé de La Parodie se montre "en proie à une agitation constante, à un débit désordonné et (il) marche dans tous les sens, même en arrière" (Th. I, p.11). C'est l'action fiévreuse et superflue par laquelle l'homme adamovien essaie de cacher et de se cacher le vide de son être. L'activité insensée de L'Employé est sa raison d'être: il nous dit qu'il n'existe qu'en marchant, qu'immobile il lui semble qu'il ne vit pas. Adamov nous explique ainsi l'origine de cette frénésie stérile:

Toutes les actions quotidiennes sont des tentatives d'emplir, n'importe comment et à n'importe quel prix, le vide qui ronge à l'intérieur de la tête, d'échapper au néant. Il faut jeter un masque sur l'horrible absence en face du vide (L'Aveu, p.92).

L'homme privé du spirituel, voué à l'échec, est alors condamné à une existence absurde. Le monde de ces pièces exprime le "no-man's land" aride du théâtre de l'absurde. C'est un monde marqué par l'absence d'un moment et d'un milieu spécifique. L'horloge sans aiguilles qui donne sur la scène de La Parodie s'impose comme l'image de ce monde des premières pièces d'Adamov où le temps n'a plus de signification:

Lili (regardant l'horloge sans aiguilles.):  
Mon Dieu! déjà! Est-ce possible? (Th.I, p.15).

Le temps adamovien c'est le temps confus, variable, du rêve, dans des pièces qui traduisent le cauchemar d'une condition humaine

absurde. De même, le lieu est vague et changeant. Le bureau de police où erre le Professeur Taranne, devient tout d'un coup un bureau d'hôtel. Les mondes de Montpellier et de Quëvy se confondent dans Les Retrouvailles. Ce sont là des noms spécifiques mais ils sont rares dans la première manière d'Adamov:<sup>(7)</sup> l'action se déroule d'habitude dans une ville ou dans un pays anonymes et incongrus, dans "the anonymous wasteland of a contemporary European city" (Lynes, 1954-55, p.50).

C'est le monde de cauchemar dans lequel se situent les premières pièces d'Adamov, sauf Le Ping Pong, où nous reconnaissons le monde réel d'une ville moderne dans une société capitaliste (c.f. Ch. IV). Dans ses autres pièces Adamov révèle ses hantises, ses obsessions, ses angoisses, ses névroses personnelles, dans un théâtre onirique<sup>(8)</sup> L'atmosphère qu'il nous présente est une atmosphère de rêve. Le Professeur Taranne et La Manoeuvre s'inspirent de rêves authentiques dont le dramaturge a fait l'expérience. La Manoeuvre se base sur un cauchemar dont il se souvient depuis son enfance: il est sur un parapet avec sa soeur qui le pousse à répondre à "l'appel" de quelques voix mystérieuses, à grimper à des cordes, et à s'aplatir sur le sol (HE, p.95). Le Professeur Taranne, d'ailleurs, est "la transcription" d'un rêve plus récent:

...je transcrivais tout simplement un rêve...  
 Tout ce qui arrive dans la pièce au professeur  
 m'arrivait dans le rêve... (Th. I, p.12).

- 
- (7) C'est dans Le Professeur Taranne qu' Adamov mentionne pour la première fois un lieu spécifique: ...je nommai dans la pièce la Belgique et son lion...c'était...la première fois que je sortais du no man's land pseudo-poétique et osais appeler les choses par leur nom (TH.I, p.13).
- (8) Adamov s'insère alors dans la tradition théâtrale de son époque, qu'évoque Martin Esslin (1971): "The surrealists, Artaud and the playwrights who followed their lead - Beckett, Ionesco, Adamov, Genêt - also peopled the stage with the concretized images of their dreams and nightmares" (p.8)

Dans d'autres pièces il essaie à dessein d'"inventer" des rêves, notamment dans Les Retrouvailles et dans Comme nous avons été (Th.II,p.14). Ces pièces révèlent toutes le monde confus des cauchemars. Le temps y traduit la chronologie psychique, subjective, de la réalité intérieure. Le milieu est le paysage flottant et changeant du songe. C'est un univers irréel qui traduit la terreur d'un Taranne devant la dissolution de son être, ou l'angoisse d'un Mutilé que traquent les voix de son subconscient. Comme le dit Surer (1964):

Ces personnages évoluent dans une atmosphère de rêves et de cauchemars (p. 453).

La raison n'opère plus dans cet univers et les personnages apparaissent et disparaissent comme les spectres imprécis d'un cauchemar. D'où viennent La Mère et La Tante qui paraissent, soudain, dans la chambre de A.? D'où sont les deux policiers qui surgissent dans le bureau d'hôtel pour accuser Taranne? Et Le Premier Venu qui vient enlever Agnès, comment a-t-il pu pénétrer dans l'appartement de Pierre au moment propice? Ces personnages oniriques disparaissent tout comme ils sont apparus: au premier tableau dans Le Professeur Taranne les personnages s'en vont sans qu'on les aperçoive. Ils s'éloignent du professeur comme des fantômes de rêve sans qu'il puisse les retenir.

Les personnages adamoviens se dissoivent, se métamorphosent, comme les êtres indistincts d'un cauchemar. La Plus Heureuse des Femmes devient mystérieusement La Mère d'Edgar, et Louise se confond avec Lina. (Elles partent toutes les deux à bicyclette et meurent dans un accident de chemin de fer.) De même A. devient, comme nous l'avons vu, le petit André. Ces personnages ne semblent que des projections du subconscient.

Les images confuses qui abondent dans ces pièces ajoutent à l'atmosphère irréaliste de ce théâtre. Il y a, par exemple, la carte murale dans Le Professeur Taranne. Il s'agit tout d'abord d'une carte de la Chine, puis du plan de la salle à manger d'un navire, et finalement d'une carte absolument vide. Les conversations sont discontinues, décousues. La vérité n'y est jamais sûre. Taranne, est-il professeur ou est-ce un imposteur, un savant ou un plagiaire, un homme respectable ou un exhibitionniste? Nous ne le saurons jamais. Nous ne trouvons ici que l'illogisme du cauchemar. Taranne se contredit. Les accusations contre lui sont ridicules, mais elles sont terrifiantes, et elles s'entassent sans fin. La terreur inconnue et déraisonnée de Taranne augmente dans l'univers confus et étrange où il s'égare.

Le désordre onirique qui marque les pièces d'Adamov reflète le chaos du monde contemporain privé de la dimension spirituelle qui lui donnerait un sens. Adamov le décrit dans L'Aveu:

En ce temps où s'effondre dans le chaos toute grandeur architecturale, au sein de la confusion, la pensée vivante ne peut plus se couler (p.13).

La confusion extérieure se lie au désarroi intérieur. L'homme dans cet univers dérangé est incapable de retrouver l'harmonie: avec un principe d'ordre, avec son monde, avec son Moi. Le Professeur Taranne présente un homme qui essaie de définir les limites de son être. Il cherche un univers stable dans lequel il pourrait stabiliser son Moi. Mais c'est impossible dans cet univers onirique où les circonstances changent sans cesse (Bradby, 1971).

À l'arrière-plan de ces pièces nous flairons le désordre: un désordre politique: les convulsions et les troubles, la "rafle qui sévit dans la ville"(Th. I, p.10). Nous entendons les coups de sifflet, les bruits de pas qui s'avancent, menaçants, le son des avertisseurs de police. Nous voyons la lumière des phares qui balayent la scène dans La Parodie. Nous nous rendons compte des perturbations qui se produisent dans L'Invasion, cette affaire d'immigration qui s'ajoute au fouillis qui existe dans la chambre de Pierre. Cette instabilité se retrouve dans Les Retrouvailles, La Manoeuvre, Tous contre Tous.

Cette confusion de l'ordre politique entraîne des conséquences métaphysiques, comme le dit Le Père d'Henri:

"Ce désordre, c'est ce désordre qui me tue" (Th. II, p.25). Ces bouleversements, à vrai dire, reflètent l'absence de cohérence dans le domaine spirituel. C'est une image de dispersion.<sup>(9)</sup>

Il y a, dans ce drame, des personnages comme Le Père et Berne, comme La Mère et Le Commandant, qui luttent pour rétablir l'ordre, mais une fois qu'il est institué, cet ordre tue. Dans L'Invasion, par exemple, La Mère nettoie et classe dans l'appartement de Pierre. Au début de la pièce: une chambre mal tenue avec des papiers qui traînent partout. Dès que La Mère prend possession, la propreté et le confort règnent. Les meubles sont rangés, il n'y a plus de débris, de détritrus, nulle part. Mais Pierre renonce alors à son travail et

---

(9) Plus tard dans le théâtre d'Adamov, l'aspect politique du dilemme humain viendra au premier plan (c.f. Ch.IV), mais ce n'est ici qu'une expression du chaos qui résulte de la séparation fondamentale.

il s'en va pour mourir. Il s'agissait d'un faux ordre, imposé de l'extérieur qui ne peut pas affranchir l'homme du "mal spirituel." Agnès voit clair: elle rentre, et malgré l'absence de confusion elle déclare: "Rien n'est changé" (Th.I, p.96). Suivant Jacques Guichardaud (1961):

Adamov has throughout...a vision of an unstable world where new situations are brutally imposed from the outside (p. 174).

Cet ordre qu'impose La Mère n'est ainsi pas l'ordre vrai, n'est pas la cohérence spirituelle que cherche l'homme adamovien, - qu'il cherche et qu'il ne trouve pas. Il reste toujours un Edgar qui ne réussit pas à organiser son travail: "Je...je ne m'y retrouve plus..."(Th. II, p.77).

L'homme adamovien, en effet, ne se retrouve jamais dans cet univers confus. Il reste perdu, dépaycé, dans un monde désacralisé (Souvenons-nous de L'Employé, qui ne trouve pas l'adresse qu'il cherche). L'homme se trouve mal à l'aise dans un monde qu'il ne comprend pas. Les personnages adamoviens sont maladroits, inquiets, nerveux. Ils deviennent de plus en plus déconcertés, incertains, timides, comme Taranne qui balbutie, se contredit, et perd confiance à mesure que s'écroule son univers.

Henri résume le dépaycément auquel est en proie l'homme adamovien:

Je ne comprends rien, plus rien... (Th.I,p.61).

La vision qu'Adamov nous offre de l'existence humaine ressemble alors à celle de la plupart des dramaturges de son époque:

Like most modern dramatists, Adamov has a thoroughly pessimistic outlook on life...and the meaninglessness, futility and confusion of everyday existence (Wellwarth, 1964, p.27).

Dans le monde qu'il nous présente les lois de la logique et de la raison cessent d'opérer, et sans les anciens "mythes" religieux, la vie n'est qu'une parodie dénuée de sens. Dès sa première pièce, La Parodie, Adamov souligne ce thème qui parcourra son oeuvre entière. La démarche mécanique et ridicule de ses personnages n'a ici d'autre but que de créer l'atmosphère de cette parodie, mais cette parodie, c'est l'existence elle-même, et Adamov le souligne:

Le comportement absurde des personnages, leurs gestes manqués, etc., doivent apparaître absolument naturels et s'inscrire dans la vie la plus quotidienne, (Th.I, p.12).

La vraie vie est absente de l'univers d'Adamov. N. parle de "ce tic-tac ridicule" (Th.I, p.17) qu'est la vie humaine, car dans un monde statique, étouffant, mort, les hommes sont des morts - vivants. N. continue:

Tout le monde est mort, il n'y a pas que moi.  
Regardez-les cligner des yeux comme s'ils recevaient toujours une petite pluie froide dans la figure.  
Ils font semblant de marcher et à chaque pas, il y a comme deux balais imbéciles qui balancent à droite et à gauche (Th.I, p.17).

La Parodie nous met devant un monde clinique, impersonnel, inhumain, dont l'image devient ineffaçable quand les ouvriers du Service d'Assainissement viennent nettoyer la scène et poussent le cadavre de N. comme une ordure vers les coulisses. De même, les manchots de La Manoeuvre sont à la merci d'une Surveillante

inhumaine. Elle devient l'image de leur monde impersonnel et des forces de l'Etat indifférent qui gouverne l'univers d'Adamov.

L'Employé nous dit que "le vert c'est le grand porteur de vie, le réservoir des énergies profondes" (Th.I, p.14), mais ces pièces se déroulent dans une atmosphère noirâtre. "Le vert" s'absente lui-aussi de l'univers adamovien. Les personnages sont presque tous vêtus de noir. Les scènes sont **sombres** et mornes, composées de couleurs ternes comme le gris ou le bleu sale qu'on voit dans La Parodie. C'est un monde de bureaux de police menaçants, de chambres pauvres, de milieux austères et tristes (p. ex. La Secte dans Le Sens de La Marche). Les rues sont ténébreuses et anonymes:

L'Employé: Il fait si noir dehors et les rues sont si désertes (Th.I, p.25).

L'action se passe souvent la nuit. Marie meurt près de la frontière par une nuit d'hiver, image de l'atmosphère stérile qui règne dans l'oeuvre dramatique d'Adamov. Nous nous rappelons à ce propos la vision de N.: un soir pluvieux et un peuple sans domicile qui ne bougeait pas (Th.I, p.17). Edgar récapitule ainsi cette vie sombre, sans but et sans gaieté:

Rien d'aussi fatigant que ces voyages de nuit.  
D'abord, on ne peut pas dormir. A peine a-t-on trouvé le moyen d'appuyer sa tête quelque part que déjà on sursaute, parce que le train s'arrête, parce qu'il va plus vite, parce qu'il va moins vite ... Et si, malgré tout cela, on s'endort, alors... c'est encore pis! Quel réveil! On ne sait plus où on est...(Th.II, p.72).

Suivant Adamov, la vie est un voyage dans un "train" de ce genre. Dans un monde sombre et statique, privé de lumière et du spirituel, l'homme cesse de vivre. Il étouffe; il ne fait qu'exister. Les personnages de son théâtre ne sont que des marionnettes à la merci

de pouvoirs anonymes. La démarche mécanique des acteurs dans La Parodie souligne cette absence de vraie vie dans une société bourgeoise que dénonce Adamov. Edgar, lentement écrasé par la domination maternelle, fait ressortir la stérilité de ce milieu :

La Plus Heureuse: Pauvre petit! Ce n'est pas une vie qu'on vous fait mener, toutes les deux (Th.II,p.83).

C'est une société où l'homme "végète" (Th.II,p.80), et, une fois ses aspirations vers le spirituel étouffées, il se voit réduit à l'état de "chiffe molle" (Th.II, p.73). Le petit André, dominé lui-aussi, par l'autorité maternelle, a "de petits yeux morts" (Comme Nous, p.441). C'est dans cette dernière pièce qu'Adamov s'en prend nettement à cette vie bourgeoise qui déshumanise l'homme:

A.: Alors, je ne vais pas me précipiter dans n'importe quelle entreprise uniquement pour faire quelque chose...pour me donner l'impression de vivre...(Comme Nous, P.435).

C'est ce que fait L'Employé: il a besoin d'un emploi pour s'assurer de vivre, mais ce n'est pas là une vraie vie. Comme nous l'indique son nom, il n'est qu'un "employé," et non pas un être humain complet, non pas une personne. De même, le poste de professeur que trouve Le Père pour Henri, anéantit celui-ci sur le plan spirituel. En effet, Le Père réduit son fils à une condition d' automate:

Le Père: Tu ne vas pas t'en aller Henri, Dis: je ne vais pas m'en aller.

Henri: ...Je ne vais pas m'en aller....

Le Père: Tu feras comme moi. Dis: je ferai comme toi.

Henri: Je ferai comme toi (Th.II, p.27).

Henri devient alors l'homme châtré du théâtre adamovien et Le Sens de La Marche présente, selon Duvignaud (1954(c)), l'histoire d'un

homme qui tente en vain de s'arracher à ce qu'il est, qui s'efforce de parvenir à cette plénitude où la vie ne fait qu'un avec la tendresse (p.520). Mais il n'atteint jamais cette vie qu'il souhaite.

L'homme adamovien semble en effet un automate et si nous en croyons Albérès, (1959), l'oeuvre d'Adamov a pour but de:

...déplorer que l'homme...soit une machine à débiter des sottises...que l'homme qui prétendait avoir son "originalité," sa personnalité, vive et se comporte comme un appareil à sous (p.344).

Le Ping Pong exprime ce thème clairement. Le billard électrique prive les personnages de la vraie vie. Dans cet univers où règne la machine, l'homme doit répondre par un comportement et un langage également mécaniques (c.f. Roland Barthès, dans Gaudy, 1971). Les personnages sont engendrés et aliénés par l'appareil, et Le Ping Pong nous démontre ainsi le comment et le pourquoi de l'échec humain. Le besoin d'argent et de pouvoir étouffe les valeurs créatrices des protagonistes et atrophie leur existence. Le billard contrôle leurs actions, leurs émotions, leurs rêves, leur vie entière. Il les réduit à de simples pantins.

Ce réflexe conditionné ré-apparaît dans Tous contre Tous. La voix électronique de La Radio, elle-même instrument impuissant de l'Etat, dirige toutes les activités humaines.

Pierre projette l'image de cet homme incapable de vivre. Il refuse l'amour d'Agnès, il renonce à la chaleur humaine et se retire dans le réduit. Quand il revient, il découvre qu'il s'est résolu trop tard à accepter la vie - "Je suis bien décidé de vivre comme tout le monde" (Th.I, p. 72) - car La Mère a pris le pouvoir,

Agnès est partie. Pierre n'a plus qu'à mourir.

L'Invasion: ne faisait que nous répéter, l'impossibilité de vivre...l'impossibilité de faire un geste (Dort, 1957, p. 1106).

L'homme adamovien est alors un mort-vivant. Le Mutilé, qui a perdu même l'aspect humain, cesse d'être un homme. Il devient l'homme-objet dont nous allons parler plus tard (c.f. CH.IV). De même, A., Edgar, Pierre et Henri sont tous des objets, victimes de la domination paternelle, et les réfugiés de Tous contre Tous ont perdu leur valeur humaine. Ils meurent comme des chiens. Jean Rist regarde sans émotion le cadavre de La Jeune Faemme qu'il vient de faire tuer, et il dit "Enlevez-moi ça!" (Th.I, p. 186).

N. se présente comme le premier exemple de cet homme déshumanisé. A mesure que le drame se déroule il devient immobile et horizontal et il cesse de vivre vraiment. Son univers est envahi par des objets qui l'oppriment. Corvin (1966) exprime parfaitement ce thème d'Adamov:

La Parodie tient à vider l'homme de son humanité, à le transformer en objet. Adamov a écrit précisément La Parodie qui exige des acteurs des actions mécaniques et naturellement fausses...L'objet finit même par manger l'homme....Plus l'homme s'anéantit, plus l'objet devient vivant, dans le théâtre de la parodie les objets prennent l'initiative (p.34).

L'homme adamovien devient ainsi un mort-vivant. Il n'existe que dans son rôle de victime, voué à la destruction. Regnaut (1958) nous dit que la mort est l'absolu dans ce théâtre, que "la grande manoeuvre" n'est que "la petite", l'établissement de la mort, l'absence de l'humain. L'homme y ressemble à Adamov lui-même qui déclare:

...je me tâte la poitrine pour sentir si je suis bien vivant, si je suis moi-même (L'Aveu, p.39).

Selon lui, l'existence humaine est "absurde," et sans dimension spirituelle il n'existe plus de justification de la mort, de la souffrance, de la persécution et des autres maux de l'humanité.

La persécution violente et insensée est un thème capital de cette oeuvre. Ses personnages sont souvent des suppliciés. L'Employé est tourmenté par son besoin d'atteindre Lili et de s'intégrer dans la vie de la ville où il se trouve, Taranne par son besoin d'être reconnu. Henri est un être traqué qui ne perd jamais de vue la persécution dont il est l'objet (Duvignaud, 1953, p. 23). Dès qu'il échappe au Père, des remplaçants, sous la forme de Berne, du Commandant, du Prédicateur, du Directeur, viennent achever sa destruction.

Duvignaud souligne ce thème chez Adamov et appelle son oeuvre "un théâtre de la persécution" (1953) qui:

...soutient constamment une épreuve de force qui, matérialisant les obscures aspirations humaines à la liberté rencontre partout la terreur et demande au visage humain de porter les profondes mutilations de l'existence collective...Nous ne savons que découvrir une évidence: nous sommes persécutés (pp. 21,22).

Cette "évidence" s'impose particulièrement clairement dans La Manoeuvre et dans Tous contre Tous. Cette dernière pièce s'inspire des persécutions subies par les Juifs, aux mains des Nazis et Adamov y démontre l'injustice et l'ineptie des préjugés racistes. Les réfugiés qu'on traque, qu'on tue, qu'on envoie dans les sinistres centres d'extermination, ne sont coupables d'aucun crime sauf celui d'être des réfugiés. Ce sont des boucs-émissaires. On les blâme pour tous les maux de la société. On les accuse à l'aide de généralisations imprécises, stupides:

...on dit qu'il a pris la femme du garagiste...  
 Ils nous prennent notre argent, ils nous prennent  
 nos femmes, ils nous prennent tous!...Tous des pourris!  
 Tous des lâches...(Th.I, pp. 147,148).

Ce sont des préjugés aveugles, et le cri "Tous les mêmes" retentit au-delà de la pièce. Prenons Jean Rist. Il mène une vendetta contre les réfugiés pour se venger de Zenno, réfugié qui a séduit sa femme. Il condamne sans preuves Le Jeune Homme et La Jeune Femme. C'est une persécution injuste et cruelle que révèle et stigmatise cette pièce. La justice est un concept mort dans l'univers dramatique d'Adamov, ainsi qu'en témoignent les paroles du Second Partisan:

La Justice, elle est comme toi! Boiteuse...  
 boiteuse! (Th. I, p.211).

Cette persécution parvient au comble de la déraison lorsque nous nous souvenons qu'il n'existe aucune différence entre réfugiés et autochtones. On prétend distinguer les réfugiés par la claudication, mais alors que Zenno boite, Noémi, Le Jeune Homme et La Jeune Femme qui sont des réfugiés, ne sont pas ainsi affligés, et La Mère qui est autochtone, boite de façon grotesque. Elle est ainsi plus "réfugiée" que les "réfugiés" ("On m'a souvent dit que je leur ressemblais et pas seulement à cause de ma jambe" Th.I,p.191).

Cette persécution insensée est un éternel supplice que l'homme doit subir: dans Tous contre Tous les situations se transforment sans cesse et les tortures n'en finissent jamais. Les personnages d'Adamov se laissent prendre au filet de ces persécutions. Surer (1964) nous parle de ses différents aspects - il y a la persécution des parents, des éducateurs, des chefs militaires, de l'Etat et de sa police, la persécution de n'importe quel pouvoir. Il continue:

Persécuté, le héros d'Adamov tente parfois de se délivrer de la persécution en devenant à son tour persécuteur: tel est le cas de Jean Rist dans Tous contre Tous. En revanche il lui arrive d'être son propre persécuteur, le bourreau de lui-même (p.454).

L'homme ne peut alors échapper à cette fatalité, car les persécutions qui sévissent dans la société des hommes reflètent la "persécution" métaphysique qui caractérise l'univers d'Adamov. C'est dans La Manoeuvre surtout que la "persécution" se réalise sur ces deux plans. Nous assistons à "la petite manoeuvre" des troubles politiques, de l'harcèlement des partisans par les forces de l'Etat. Cette cruauté perpétrée par l'ordre établi n'est d'ailleurs qu'une image qui renforce et souligne le thème de "la grande manoeuvre," la torture infligée au Mutilé, traqué par les Voix des Moniteurs anonymes, implacables, sadiques. Il doit obéir à des ordres dépourvus de sens qui le détruisent:

Voix des Moniteurs: Nettoyez la cour.  
(Le Mutilé essaie de se lever et trébuche)...  
Le Mutilé (bas): Je viens...  
Voix des Moniteurs: En un seul tas!  
(Le Mutilé s'agite d'une façon incompréhensible.)  
(Th.I, p.131).

A la suite de chacun de ces ordres, Le Mutilé perd un membre et finit cul-de-jatte. Il n'a plus qu'à répondre à l'ordre final qui causera sa destruction définitive: "A même le sol" (Th.I, p.141).

La persécution dans laquelle se complait "la grande manoeuvre" (c'est à dire, la séparation d'avec le sacré) est aussi insensée qu'éternelle. Nous ne pouvons pas y échapper: malgré nos efforts, nous sommes écrasés:

Erna:...aujourd'hui, on est toujours plus ou moins menacé...quoi qu'on fasse (Th.I, p.121).

Selon Adamov l'homme doit subir ce châ\_timent injuste que lui impose l'univers. Le Mutilé, cerné par des forces maléfiques, devient le symbole de chacun des personnages du théâtre d'Adamov soumis à une persécution "métaphysique," ainsi que le suggère Lynes (1954-55):

...he is caught - like the rest of us - in "la grande manoeuvre", this is, the human condition itself. He is a kind of sacrificial victim,...beset by nameless fears,...of an implacable, cosmic malevolence...In the end, however, all are victims (p.52).

Dès le début de La Manoeuvre, nous entendons à intervalles réguliers, des mains frapper lentement, puis les Voix des Moniteurs, égales, froides, qui poussent Le Mutilé à sa destruction. Derrière l'action de cette pièce opère une puissance vague, sinistre qui tourmente le protagoniste:

La Soeur: J'ai beaucoup pensé à tout ce que tu m'as dit de ces...gens qui te tourmentent (Th.I,p.120).

Le Mutilé ne peut se délivrer de ces forces malignes, qui échappent à tout contrôle humain:

Ils vont m'appeler...et il faudra que j'y aille comme toujours...Ils sont maîtres de moi (Th.I, p.107).

C'est là la vision qu'a Adamov du mal humain, vision très personnelle, car il souffre lui aussi d'être traqué par des puissances néfastes. Il parle dans L'Aveu de "toutes les présences hostiles qui se dressent entre moi et l'objet de mes vœux" (p.81). Ces "forces d'ombre" le séparent, comme elles séparent chaque homme, de l'unité avec le spirituel. Elles rongent l'intérieur de l'homme, détruisent l'harmonie et le séparent du centre de l'univers ainsi que de son être. Elles font donc partie intégrale du thème central de l'absence métaphysique:

Je souffre d'un mal caché, donc surnaturel...Les obscures puissances qui règnent à l'intérieur de l'homme ne sauraient être vaincues par des forces de nature inférieure (L'Aveu, p. 98).

Les Voix des Moniteurs et les forces politiques inhumaines qui règnent dans les drames d'Adamov, concrétisent en effet cette cruauté cosmique et cette séparation intérieure dont l'homme est victime. (Les Moniteurs se présentent comme les voix du subconscient du Mutilé). Ces Voix expriment la fatalité anonyme et invisible; elles équivalent aux "ils" au "on" dans l'oeuvre de Kafka, qui traquent sans répit l'homme contemporain. Le monde d'Adamov est peuplé de forces dures, impitoyables et chaque personnage y est en proie à une terreur vague et indéfinissable. A tout moment dans ce théâtre nous sommes conscients d'une présence menaçante qui pèse sur l'homme:

---

La Pauvre Prostituée: Ils sont là tout près. Ils se cachent...Mais où? De quel côté peuvent-ils bien venir?...Si on ne peut pas les voir, cela ne veut pas dire qu'ils ne sont pas là. (Bruits des pas au loin.) Les voilà, je sais, je suis sûre. Ils sont là...Des pas si calmes dans la nuit!... Ils nous emmèneront, ils nous frapperont...ils nous piétineront (Th.I, pp.43,44).

La Pauvre Prostituée décrit ici le dieu persécuteur, le seul dieu présent dans le monde adamovien. C'est un dieu mystérieux et cruel. Qui jette L'Employé en prison? Comment N. est-il mort? Une voiture l'a-t-il écrasé ou est-ce le fait de quelque autre présence plus inquiétante? Et quelle force invisible vient "pousser dans le dos" (Th. I, p.17) les hommes?

C'est une puissance maléfique, incarnée par les policiers et par tous ceux qui, par exemple, viennent accuser Taranne. Il se sent de plus en plus effrayé devant ce bourreau mystérieux:

Ils étaient là tout près, ils m'encerclaient...  
Tous venaient sur moi. Alors, je me suis mis à  
courir...Ils couraient, et ils criaient tous ensemble  
..."Tu vas voir! Tu vas voir!" (Th. I, p. 218).

Cette menace vague est plus facile à identifier dans d'autres pièces. Elle s'incarne dans la famille destructive, dans le billard électrique et Le Consortium du Ping Pong, dans la voix de La Radio et dans celle de Darbon dans Tous contre Tous. Les ordres de l'Etat évoquent, dans cette pièce, l'emprise de la fatalité (Surer, 1964, p.458). Tous ceux qui, comme cette voix importune, empêchent l'homme adamovien de trouver l'absolu, semblent autant d'agents de la présence hostile, tels Le Père, La Mère, Darbon, Le Vieux, Erna).

L'homme est alors selon Adamov l'éternelle victime de cette présence implacable ("Ça ne finira donc jamais!" s'écrie La Soeur, Th. I, p.133). Il ne peut jamais échapper à la cruauté cosmique "Ils ont gagné", dit Henri, Th.I,p.55). Il est "le petit homme prisonnier et victime" dont parle Jacques Lemarchand (1955, p.720): victime des puissances mystérieuses et victime de soi-même comme de ses semblables. Adamov proteste contre cette cruauté de l'univers:

He protests against the merciless cruelty of the world - a cruelty that is at once inhuman and super-human, omnipresent in the external and immanent in the individual's inner life, an almost tangible entity in itself and at the same time an emanation of a greater, instinctively malicious entity (Wellwarth, 1964, p.28).

Le Mutilé, torturé par les Voix de l'absence qui le réduisent à l'état de cul-de-jatte, se présente comme l'image de l'homme-victime qui surgit partout. Il ressemble aux personnages de Tous contre Tous, victimes d'une persécution à la fois cosmique et humaine, comme le sont les partisans, Georges, Albert, et tous

ceux que traquent les forces cruelles de l'Etat. Neffer interprète le sort de l'homme contemporain: "J'ai toujours été une victime" (Th.I, p. 140).

L'image finale de L'Employé souligne son rôle de victime: alors qu'il n'a commis aucun crime, il se trouve en prison. Il est vieilli, fatigué, vaincu, pitoyable, incapable même de marcher sans peine. Pareillement, Mathilde dans Le Sens de la Marche est la victime adamovienne par excellence. C'est une pauvre fille sans âge, habillée de vêtements usés, humiliée, servile, apeurée. Elle n'est que la servante du Père ("...je fais le ménage, c'est tout", Th.I, p.31). Elle est soumise et oubliée de tout le monde. Mais nous, nous ne pouvons pas oublier l'image de Mathilde qui s'accroupit et nettoie le plancher, qui pleure, et qui dit peureusement à son frère: "Je te dérange?" (Th. II, p.33). Privée de l'amour qu'elle désire tellement, elle retombe sous la domination de Berne. Prisonnière terrifiée et abusée, elle incarne tout ce que fuit Henri - le sort de victime sans bonheur, sans amour, sans être, résignée à son supplice:

Henri: Je ne veux pas être comme toi, je ne veux  
pas te ressembler, Mathilde, tu comprends.  
Mathilde (très bas): Je comprends (Th.II, p.31).

Mais, ainsi que nous l'avons constaté, Henri n'arrive pas à se délivrer du boureau. L'homme-victime du théâtre d'Adamov est sans liberté, sans force, sans pouvoir devant la fatalité méchante qui s'acharne à l'écraser. C'est Duvignaud (1954(a)) qui analyse parfaitement cette vérité que nous démontre Adamov:

Condamnés à souffrir comme des victimes entre les mains du bourreau les créatures d'Adamov n'ont aucune histoire que celle de leur dégradation... Ici la créature tragique est déchirée patiemment et ne comprend jamais la nature de sa souffrance (p.729).

Cette absence de liberté, cette impuissance humaine, se précisent d'abord par le déterminisme d'Adamov. Le "cercle pirandellien" (Gaudy, 1971, p.124) dont se compose le monde de ses pièces est l'expression de cette fatalité. Les personnages adamoviens sont enfermés dans un monde clos restreint, dans une situation qui est donnée longtemps à l'avance, et dans chaque pièce une seule scène se rejoue sans cesse. L'homme est voué à un anéantissement inéluctable.

Dans ces pièces se dégage un mouvement circulaire infernal. Tous contre Tous, par exemple, présente le monde figé de l'échec (Serreau, 1966, p.72). Persécuteurs deviennent persécutés, pour redevvenir de nouveau persécuteurs. Nous n'y trouvons jamais de mouvement en avant: c'est là l'ordre naturel:

Jean Rist: Ça finit comme ça a commencé, c'est normal (Th.I, p.189).

Et l'homme collabore à cet ordre néfaste: pour se libérer des forces du mal, il se fait l'agent de ces pouvoirs maléfiques dans un cercle vicieux de persécution, et il hâte, de ce fait, sa propre destruction. Il n'y peut échapper, car, comme le dit Noémi: "Tout va recommencer" (Th.I, p. 195). C'est le cercle glacé de l'univers concentrationnaire: Jean Rist et sa mère peuvent se déguiser, ils peuvent s'enfuir, mais c'est ce déguisement même qui les perd. Bien qu'ils soient "autochtones," on les met à mort comme "réfugiés."

Aussi Tous contre Tous révèle-t-il ce monde statique d'Adamov. Les situations s'y rééditent fatalement. Dans La Parodie on joue et

rejoue la même scène, qui est la quête de Lili, et la pièce commence et finit par un décor identique, image concrète d'un monde circulaire. Ainsi que l'indique le titre, Comme nous avons été fait également ressortir ce thème. Nous serons toujours comme nous l'avons été: A. redevient le fils dominé, et nous le voyons, au début comme à la fin de la pièce s'étendre vaincu, sur son lit. Et, dans La Manoeuvre, rien ne se modifie. Le nouveau régime ne consiste que dans un changement de personnel, un changement de persécuteurs.

En effet, chaque pièce démontre ce thème que Margaret Dietemann (1971) appelle "the circular nature of apparent change" (p.55). L'effort que tente Edgar pour échapper à la domination maternelle, ne fait que l'entraîner de plus en plus inexorablement vers l'abîme. Et comme nous l'avons constaté, La Plus Heureuse des Femmes chez qui il cherche la rédemption n'est qu'une image de La Mère. Elle le ramène à la maison maternelle.

De même le Professeur Taranne n'arrive pas à se libérer du cercle infernal de sa perte d'identité. Il se condamne en se justifiant. "Le cercle est donc bel et bien fermé" (Gaudy, 1971, p.125): la pièce s'achève par la reprise de la scène initiale. Dans le premier tableau on l'a accusé de s'être déshabillé: il se met, au dénouement, à ôter lentement ses vêtements.

Ainsi chaque pièce d'Adamov consiste dans une seule scène, dans la répétition et l'intensification de l'absence fondamentale (c.f. McCann, 1971). Les efforts que fait Henri pour s'affranchir du Père ne font que l'acheminer vers "l'abîme": à la Caserne, au sein de la Secte, à l'Ecclé, il ne fait que trouver des substituts

du Père et le vide spirituel en devient d'autant plus manifeste. Et la pièce finit comme elle a débuté, dans la chambre du Père où "rien n'a changé" (Th. II, p.60): ces paroles de Mathilde pourraient servir de leitmotif à l'oeuvre entière d'Adamov, car:

Each play is a machine that inexorably turns round its own centre. Each individual is a cog that never escapes from its special function. Although certain characters within his universe change their identities, their situations or fates remain the same for the functions and the play of forces are always controlled by the same determinism (Guicharnaud, 1961, p.175).

Aux yeux d'Adamov le salut est impossible: l'homme est "privé de tout secours extérieur" (L'Aveu, p.131). Il n'existe aucune issue à ce monde clos. Toute tentative pour échapper à l'inexorable fatalité n'aboutit qu'à la destruction de l'homme. Tout comme Henri et Edgar, Le Mutilé cherche la rédemption dans la source même du mal. Il essaie de fuir les voix de l'absence dans l'amour d'Erna, mais elle se montre de plus en plus sadique. Elle se fait l'agent des puissances maléfiques que Le Mutilé cherche à éviter, et c'est finalement elle qui le conduit au néant.

Privé de la dimension métaphysique, l'homme adamovien est un être cerné, et voué à l'anéantissement. Echapper est impossible:

Jean Rist: S'en aller, c'est très joli, mais s'en aller où? Et comment? (Th.I, p.195).

Dans La Parodie la scène qui se rétrécit progressivement est l'expression concrète de cet enfer sans issue, et Agnès est l'image de tout être humain "cerné": La Mère lui barre l'accès de la porte:

Agnès reste un instant immobile, puis brusquement fait demi-tour comme pour aller vers la porte à gauche et se trouve face à face avec Le Premier Venu. Le Premier Venu se met à rire. La Mère rit à son tour. Agnès est cernée (Th.I, p.80).

Il n'y a aucun avenir, aucun espoir de salut dans le "huis-clos" qu'est le monde d'Adamov. Ce thème s'annonce dès La Parodie, dans l'image du journal, "L'Avenir". Il s'agit là d'un nom ironique car les personnages de cette pièce ne trouvent pas l'avenir spirituel qu'ils souhaitent.<sup>(10)</sup> A mesure que la pièce se déroule, le nombre des pages qui composent le journal diminue et "Avenir" se métamorphose en "Demain" (Th.I, p.49). L'espoir qu'ont les personnages d'Adamov de recréer l'harmonie devient alors un espoir vain. Comme nous l'avons constaté, le vert, couleur de l'espérance, manque dans ces pièces. Le nom du café dans Le Ping Pong - "l'Espérance" - est aussi ironique que celui du journal "L'Avenir". Dans leur quête religieuse les personnages se consacrent ici au billard électrique. (Il faut se rappeler que le mot "espérance" sous-entend, entre autres, un espoir religieux). Mais, c'est un espoir mal placé, et dans le drame d'Adamov l'homme cède, pour finir, à l'angoisse et au désespoir.

Jean Rist, assis, la tête entre les mains, est l'image de ces êtres découragés. Ils se désolent en prenant conscience de leur existence malheureuse, comme Henri, qui, vaincu, renonce à sa quête en s'écriant:

...je suis brisé (criant) et je n'y crois plus  
(Th.II, p.55).

Impuissant, l'être humain se résigne. Résignation qu'Edgar résume: "On est comme on est, ni plus, ni moins" (Th.II, p.81).

---

(10) L'Employé et Edgar soulignent l'importance de "l'avenir" dans la quête du spirituel. Edgar en veut à Lina d'avoir accepté la domination de la Mère, compromettant ainsi son avenir (Th.II, p.71). L'Employé lui fait écho quand il dit à Lili qu'il doit se consacrer à son avenir pour ne pas compromettre leur amour rédempteur (Th.I, p.39).

Ces personnages se sentent impuissants devant le mal qui les écrase, car les tentatives pour échapper n'aboutissent qu'à l'échec. Toute activité leur semble futile:

Le Mutilé: Je sais, il se trompe, il ne pourra rien changer à ce monde (Th.I, p.106).

Dans ce théâtre l'homme se montre sans force contre les puissances obscures qui le poussent vers le gouffre. Ce sentiment de faiblesse faisait partie du mal personnel d'Adamov:

Les forces! si elles revenaient, tout sera sauvé (HE, p.77).

Mais l'homme est faible, les forces ne reviennent pas et la rédemption est impossible. Pierre ne peut continuer la recherche du message: il se lamente, d'une voix lasse: "Je n'en ai pas la force" (TH.I, p.86).

Les personnages d'Adamov sont sans exception las et fatigués: N. s'affaïsse de plus en plus; Jean Rist est épuisé par son travail; Agnès est assoupie. Pierre ne peut même plus tirer les rideaux: comment pourrait-il lutter contre le vide? Comme l'avoue Zenno: "On est tout faible" (Th.I, p.172).

Henri déclare qu'il faut du temps et des forces pour vaincre l'absence, mais c'est Le Père qui est tout-puissant et Henri se laisse dominer. De même que Le Mutilé, et les hommes dans La Parodie, il cherche "la force de vie" (Gaudy, 1971, p.39) dans l'amour d'une femme (c.f. Ch.III), mais la femme est insaisissable et l'énergie qu'il dépense est ainsi dissipée. Il manque aux personnages la capacité d'agir, et de réagir. C'est A. qui nous dit qu'il "faut réagir" pour s'assurer de la vie, mais il ne peut s'imposer, et il se laisse faire comme Edgar, Henri, Mathilde. Le Mutilé se rend compte de cette incapacité d'agir qui caractérise l'être humain dans le monde d'Adamov:

Je ne pouvais rien faire, je ne fais qu'essayer  
d'agir, toujours essayer (Th.I, p.106).

Il est vaincu par les pouvoirs de l'absence, emprisonné comme les  
autres par la force des choses:

Marie: Le moment n'est pas bien choisi. Mais c'est  
plus fort que moi. Il y a des choses qui sont  
plus fortes que vous. Qu'est-ce qu'on y peut?  
(Th.I, p.170).

Dans ce théâtre l'être humain n'est pas libre. Ainsi que  
nous le dit Adamov il est prisonnier de sa condition:

je vois que de ces hommes dont chacun croit se diriger  
librement vers (un) but déterminé, la totalité, oscil-  
lant dans le vent du destin, obéit au même rythme  
tournoyant qui entraîne les feuilles des forêts  
(L'Aveu, p. 158).

Les Moniteurs sont les maîtres du Mutilé, et les personnages de  
Tous contre Tous sont manipulés par la Voix de La Radio et manquent  
de liberté pour changer le cours de leur vie. De même, les hommes  
et les femmes traqués et fusillés par les forces de l'Etat sont  
l'expression de cette absence de liberté. Georges et Albert, par  
exemple, mènent une lutte vaine pour mettre fin à l'emprisonnement  
humain. Dans cette pièce les jeunes sont prisonniers des vieux;  
à la Caserne, dans la Secte, à l'Ecole, dans la famille, les vieux  
règnent et imposent un ordre tyrannique. Mathilde est la prisonnière  
de Berne; les aspirants craignent Le Commandant; les adeptes ont  
peur du Prédicateur; les élèves se taisent, craintifs, dès que Le  
Directeur entre dans la salle de classe. Les jeunes, Pierre, Henri,  
Edgar, A., et d'autres sont également pris au piège de l'amour  
oppressif des parents.

La situation change légèrement dans Le Ping Pong. Ici les  
jeunes semblent libres de choisir. En effet, Arthur et Victor se  
décident à consacrer chaque moment à la machine. Mais c'est une



liberté illusoire: Le Consortium règle leur existence, le billard ne relâche jamais son étreinte. Victor essaie de renoncer au culte du billard électrique, mais pour finir, il rentre chez Le Vieux. Malgré ses efforts pour se libérer, il finit comme Arthur, septuagénaire vaincu qui perd son temps à jouer au ping pong. De même, Annette essaie d'échapper au Consortium. Elle devient manicure, mais quand Le Vieux l'appelle elle retourne sans hésitation. Le billard électrique la retient toujours (c.f. TĚ. II, p.160).

La véritable liberté est en réalité absente de du monde d'Adamov. On y est traqué mais paradoxalement par une liberté absolue, extérieure, et, comme la dimension spirituelle, hors de la portée humaine: c'est là le point de vue qu'avance Duvignaud (1953):

La liberté, semble dire Adamov, la liberté? Mais elle existe. Elle est autour de vous. La liberté c'est l'Etat, c'est le "ils". C'est cela qu'il faut affronter ...Terrible liberté d'ailleurs...qui n'est pas la nôtre, qui ne nous appartient pas...Nous sommes suppliciés d'une liberté infinie. Le bourreau est lui-même victime dans un tel monde, puisque le bourreau est libre de me torturer, mais qu'il est à son tour privé d'une liberté toujours extérieure qui le torture à son tour (p.26).

L'homme ainsi incapable de régler sa vie, est également incapable de choisir sa propre mort. C'est pourtant le désir ardent de N.: "Je n'ai pas choisi de vivre, mais, si je pouvais choisir ma mort..." (Th.I,p.17). Il demande à Lili de le tuer, mais cette mort souhaitée lui est refusée. Il meurt fortuitement, mystérieusement, écrasé peut-être par une voiture.

Au lieu de la liberté qu'il convoite, l'homme, dans ce théâtre, ne connaît que la mutilation, la terreur, l'anéantissement. Comme

nous l'avons constaté il est voué à une destruction déterminée d'avance. Il est écrasé dans cette part même qui aspire à la plénitude. Taranne doit reconnaître le néant de son être; A. et Henri ne parviendront jamais à l'âge mûr; Le Militant est abattu, conscient enfin de la futilité de sa lutte. Pierre se voit envahi par les papiers de l'écrivain mort, et la faillite de sa recherche laisse supposer sa destruction finale dans le réduit. En effet, le sort d'Edgar est celui de tout homme: La Mère le pousse du pied dans la coulisse, "hors de la scène, hors du monde, vers le noir, vers le néant" (Gaudy, 1971, p.49).

Dans La Manoeuvre Le Mutilé se présente comme l'image concrète de l'homme écrasé, de la destruction physique et spirituelle de l'être humain. Dort (1951) évoque ainsi cette pièce d'Adamov:

...bruits lancinants, cris, soudaineté des événements, brutalité des rapports scéniques des personnages. Le théâtre retrouve par là la mission que lui assignait Antonin Artaud: d'être une fête, une fête de la destruction (p. 1337).

Selon Artaud (1944) le théâtre existe pour nous apprendre que nous ne sommes pas libres et que "les cieux" peuvent à chaque instant nous tomber sur la tête. Et chez Adamov, en effet, "les cieux" tombent. L'homme est écrasé et l'univers s'effrite autour de lui. Une mort insensée poursuit l'humanité. Dans l'oeuvre d'Adamov, comme le dit Regnaut (1958):

La mort suscite le vivant pour l'anéantir...  
Mort de l'humain, la tragédie se prend au mot et triomphe finalement sur un sol plat, l'homme y étant littéralement écrasé. Dernier degré avant l'absence de l'humain (p.183).

La mort, séparation par excellence, réduit tout à son absurdité finale. C'est un thème qui pèse sur les pièces d'Adamov, depuis La Parodie qui se termine sur l'image du cadavre de N. Des morts

mystérieuses et absurdes surviennent partout dans ce théâtre. Il y a la mort tragique et futile de Marie, fusillée à la frontière, la mort violente du Jeune Homme, de La Jeune Femme et du reste des personnages au dénouement de Tous contre Tous. Il y a la mort désespérée de Pierre, la mort absurde de l'enfant innocent du Militant, la mort cruelle d'Albert, et celle de tous ceux qui sont tués dans la lutte contre les forces de l'Etat. Il y a la mort mystérieuse d'Annette et celle, indigne, du Vieux dans Le Ping Pong. A la fin du Sens de la Marche Henri étrangle Berne, et dans Les Retrouvailles Louise et Lina meurent dans un accident de chemin de fer. Le père de A. s'est suicidé, lui aussi dans un accident de train.

Ce sont des exemples de cette mort inévitable qui s'impose chez Adamov comme l'unique réalité de la condition humaine:

Cette époque, dit Adamov, est marquée par la mort (L'Aveu, p.30).

C'est le seul absolu, le seul horizon de l'existence humaine (Regnaut, 1958), mais c'est toujours une réalité déraisonnable: dans un univers privé de Dieu la mort n'a plus aucune justification (c.f. L'Aveu, p.46). C'est "l'absence définitive" (L'Aveu, p.85). Rappelons-nous que, quand Louise part pour mourir, on dit qu'elle va "s'absenter" quelque part dans les environs (Th.II, p.88).

Cette mort inéluctable se montre alors comme l'expression de la chute vers l'abîme qui suit la séparation métaphysique. "Chute", "tomber", ce sont des mots qui hantent Adamov, car la chute est la postulation négative vers la boue, l'humiliation, la mort. C'est un signe infaillible de l'aliénation humaine, d'où la terreur que, selon Adamov, les hommes éprouvent devant "tout ce qui décroît et décline, le silence, la nuit, la maladie, la vieillesse, la mort" (L'Aveu, p.78).

La déchéance physique, la décrépitude, la vieillesse, la maladie se manifestent souvent dans l'oeuvre d'Adamov. Elles s'intègrent dans le thème de la mort et sont autant de signes de l'absence métaphysique. Écoutons encore Adamov:

L'esprit s'est retiré de ce monde. Son absence se dénonce par mille signes (L'Aveu, p.15).

Nous rencontrons partout dans son théâtre des personnes âgées et malades, comme La Mère d'Edgar, comme Le Père d'Henri qui souffre des jambes et geint continuellement, ou comme Le Vieux du Ping Pong, malade et faible sur son lit d'agonisant. Pareillement dans La Parodie et Le Ping Pong, nous voyons l'Employé et Lili, Arthur et Victor, et les deux couples jumeaux vieillir à mesure que l'action se déroule. Ils tombent tous dans la débilité.

Cette déchéance est épidémique. Les personnages d'Adamov chancellent, titubent comme le font Henri, Tradel, Taranne, dès que le vide se fait sentir (Taranne s'agrippe à la table pour ne pas tomber, tandis que Jeanne lit la lettre qui l'anéantit). Ces personnages vaincus portent des vêtements usés - Tradel, Zenno N. et A. par exemple. Ils sont malades et fatigués. L'Employé perd la santé, cette "garante de l'avenir" (Th. I, p.14). Nous l'apercevons en prison: il marche péniblement en traînant des pieds, il trébuche, il s'appuie contre le mur. De même, à la fin de L'Invasion nous sommes frappés par la déchéance physique et psychique de Pierre; dans cette pièce aussi Le Premier Venu tombe malade sans qu'on en sache la raison. Les accès de toux de l'enfant du Militant qui ponctuent La Manoeuvre pourraient constituer l'un des leitmotifs

de ce monde de malades. Le Mutilé et les boiteux deviennent l'image de la décrépitude, signe physique de dégradation spirituelle:

C'est la mort à petit feu, en pentes douces, par des touches successives, la mort lente par accoutumance (Gaudy, 1971, p.40).

La cécité fait aussi partie de cette dégénérescence générale. Le thème de l'aveuglement est un autre leitmotif du théâtre d'Adamov. Il est introduit dans La Parodie: la pièce commence par l'écho d'une voix qui se fait entendre dans l'obscurité: "Je ne vois rien" (Th.I, p.11). Cette voix reflète l'oeuvre entière: l'homme dans le noir, l'homme privé de la vision du spirituel.

La déchéance physique, la maladie, deux constantes chez Adamov, sont la marque d'une vie triste, difficile, douloureuse. "La hideuse enfant phtisique est l'âme de notre époque, "dit Adamov (p.107 L'Aveu). Les pleurs de l'enfant souffrant et les gémissements du Blessé constituent un arrière-plan d'angoisse à cette oeuvre. Selon Adamov l'homme écartelé est au centre même de l'existence humaine, parce que:

La souffrance est dans le monde la marque infaillible de la séparation. Elle est en soi séparation (L'Aveu, p.42).

Les personnages d'Adamov, les persécutés, les mutilés, les suppliciés, sont en proie à une "souffrance" aiguë dont il nous offre souvent l'image: par exemple dans La Manoeuvre, sous la direction d'infirmières fonctionnaires, charmantes mais cruelles, un groupe de mutilés exécute une gymnastique vigoureuse (Duvignaud, 1954(a), p. 730). N. précise la situation de tout homme qui habite cet univers torturé:

(J)'ai rêvé d'une boue qui avait mal. Elle se tordait de souffrance. Je suis cette boue (Th.I, p.43).

La vie humaine est dure, difficile. Les hommes ne connaissent que la douleur et la misère. Dans ce théâtre, les logements se composent de chambres miteuses, habitées par des hommes en vêtements fripés. N. ne possède que son complet usé (Th.I,p.44), et Tradel vit dans la pénurie. Il dépend de la charité d'autrui, et sa femme et son enfant sont tous les deux pauvrement vêtus, trop maigres, trop pâles. Jean Rist se débat également dans les difficultés financières, et dans la pauvreté. Il ne trouve pas de travail plus intéressant que celui de porter des postes de radio trop lourds. Les mots dont il se sert pour décrire son existence, peuvent s'appliquer à celle des autres personnages d'Adamov:

Rien à manger, grelotter tout l'hiver...(Th.I, p.174).

Adamov "dénonce" cette existence cruelle que lui prescrit la condition humaine d'aujourd'hui. "J'ai voulu enfin dénoncer l'horreur du temps présent", nous dit-il, et son théâtre est le "témoignage" qu'il produit "devant le ravage et l'étendue du mal" (L'Aveu, p.74). La vie qu'il dépeint s'avère donc un éternel enfer, peuplé d'êtres souffrants, douloureux.

De plus la souffrance prend la forme de la dégradation, de l'humiliation, qui sont de nouveaux signes de l'"aliénation" métaphysique, et qui sont des thèmes essentiels dans l'oeuvre d'Adamov. Duvignaud (1953) estime que chez Adamov le personnage principal dépend moins de la place qu'il occupe dans l'intrigue que de la conscience qu'il a de sa dégradation (p.24).

Le Mutilé est justement cet homme en proie à une dégradation physique et morale qui ne cesse pas. Ce personnage, qui essaie péniblement de se mettre les moignons dans le dos, projette une image frappante de l'abaissement humain qui hante Adamov. La vue de

ce personnage du Mutilé souligne le but capital du théâtre d'Adamov qui est "de frôler sans cesse ce qui dégrade l'homme...de confronter l'homme à ce qui l'avilit" (Duvignaud, op.cit., p.25). Ce théâtre est ainsi une oeuvre peuplée d'êtres privés de leur dignité humaine, un monde de manchots brisés et inutiles, de clowns tragiques et dégoûtants. Lâche et craintif, le personnage de Neffer, peut être considéré comme une image caractéristique de cet univers sans noblesse, ainsi que l'ignoble Mère de Jean Rist et Zenno qui s'humilie et s'abaisse craintivement devant Darbon, dans le passage suivant:

Darbon se lève et tape sur l'épaule de Zenno. Il rit. Zenno essaie de l'imiter mais rit jaune... (Th.I, p. 181).

Même quand le personnage adamovien essaie de se montrer digne et courageux, il en est empêché: Henri veut se sacrifier pour Albert, que Le Commandant menace de punir cruellement, mais, au lieu de cela, il se voit favorisé:

Ah! je comprends...Il savait déjà. "Bien sûr bien sûr on arrangera ça". C'était de moi qu'il s'agissait, c'était moi le protégé, le chanceux (Th. II, pp.36,39).

Les autres aspirants en rient, et Henri est publiquement humilié comme l'a été Taranne. Le Professeur Taranne n'est en effet qu'une suite d'épisodes humiliants qui atteint son apogée au cours de la scène finale, la scène de l'exhibitionnisme, et du "strip-tease" grotesque.

L'acte d'auto-humiliation que commet Taranne nous renvoie à un autre thème, celui du masochisme, qui revient sans cesse dans le drame d'Adamov. Accablé par l'image de son néant, l'homme s'humilie, et goûte son humiliaton.

Adamov nous dévoile ici son mal propre, le besoin qu'il a éprouvé d'être blessé et avili, par exemple, par la plus basse des prostituées et qu'il révèle dans L'Humiliation Sans Fin (L'Aveu, pp. 53-102).

Ce masochisme est un aspect du mal fondamental de la séparation. Dans un monde qui se brise devant l'angoisse que lui cause sa "dépossession intérieure", Adamov cherche également la dégradation de son corps:

C'est quand je sentais que tout me craquait entre les mains, que je voulais voir mon corps craquer à son tour...Recevant des coups, je veux en recevoir encore, je passe des après-midis entiers dans le quartier des Halles (HE, pp. 112-148).

Le masochisme est la séparation par excellence. Devant l'humiliation qu'il subit auprès de la prostituée, Adamov connaît la détresse, la solitude sans nom (L'Aveu, p.63). Le masochisme c'est la "mithridisation du malheur...de la mort"(L'Aveu, pp. 27,172) cette mort par petites touches qui est infligée au Mutilé, et qui rend sensible l'angoisse de "la chute":

Mon besoin d'être humilié par la femme désirée m'initie au sens terrifiant de la chute...Depuis le plus lointain passé où se perd mon souvenir, je retrouve toujours la même tentation, le même besoin cruel de souffrir, de tomber au bas de tout (L'Aveu, pp.27,59).

Dans ce théâtre l'homme éprouve ce même besoin de dégradation en face de sa séparation. Il y a N., par exemple, qui, masochiste, désire que La Pauvre Prostituée la blesse et l'humilie:

Marchez sur moi, tuez moi...Frappe-moi, piétine-moi (Th.I, pp.43,44).

Les amputations que subit Le Mutilé expriment aussi ces tendances masochistes (Serreau, 1966, p.70). Elles naissent d'une perte d'âme: Le Mutilé se dégrade, et s'abaisse en face d'un Dieu qui n'existe plus.

Cette déchéance et ce masochisme qui se manifestent chez l'homme adamovien sont d'ailleurs l'expression de son sentiment de culpabilité. Il se trouve toujours en proie à une culpabilité anonyme et angoissante devant "la grande faute primitive" d'être "séparé" (L'Aveu, p.146). Comme Beckett, Adamov mutilé ses personnages pour prouver "le péché d'être né" (Corvin, 1966, p.70).

Ces personnages sont tourmentés par le sentiment d'une faute qu'il faut expier:

Le Militant: Qui peut se dire exempt des fautes?  
Qui? Qui? (Th.I,p.136).

Le Militant s'interroge sur la culpabilité dont souffrent tous les personnages d'Adamov. Henri se blâme d'avoir livré sa soeur à Berne, et à ce crime vient s'ajouter l'erreur foncière de n'avoir pas rejoint Georges et Albert (c.f.Th.II, p.55). Tradel se sent coupable de la mort de Pierre, et A. s'accuse du suicide de son père: le petit André a trahi son père qui s'est alors tué. André se sent donc responsable (Comme Nous, pp.443, 444). Et N. traduit en ces termes ce sentiment de la faute qui obsède l'homme dans le monde adamovien:

Il n'y a pas de hasard, il n'y a que les fautes  
qu'on commet (Th.I,p.31).

Cette culpabilité fait d'ailleurs partie intégrante de l'absence métaphysique. Adamov explique ainsi le lien entre la "faute" et la "séparation": dans le mot "faute", il y a d'une part "faille", "absence", et d'autre part l'idée de "tomber". Il s'agit donc d'absence et de chute:

...toute faute particulière, tout sentiment individuel de culpabilité, que ce soit ou non à l'insu du coupable, dépasse le coupable lui-même pour s'identifier à la faute de tous et de toujours: la grande prévarication originelle qui a nom séparation (L'Aveu, pp.56,57)

Il convient d'expier cette faute par l'humiliation: la "névrose" masochiste dont souffrent Adamov et ses personnages fait partie de l'angoisse psychique de l'homme contemporain, car:

La névrose...est conscience de la séparation.  
(Elle) arrête l'homme dans son développement  
et risque de l'enliser à jamais dans une stagnation  
sans fin (L'Aveu, p.57).

Elle est l'expression de l'absence de plénitude chez l'homme qui traîne, comme N., dans la boue. Les personnages des premières pièces d'Adamov sont des "névrosés". Ce sont des êtres troublés et irritables (Tradel, L'Employé et Taranne). Ils travaillent, (Pierre et Edgar) d'une manière fébrile. Or, Le Journaliste dans La Parodie précise l'origine métaphysique de cette agitation:

Quand vous êtes séparé d'elle (Lili) depuis un certain temps, votre état change n'est-ce pas, vous êtes nerveux, agité sans raison, couvert de sueurs (Th.I, p.32).

C'est l'état d'excitation que ressent l'homme séparé des vieux mythes religieux, et qui deviendra plus tard la folie (dans La Politique des Restes (1962) et dans M. le Modéré (1967)). Cette folie exprime "l'aliénation" de l'homme contemporain. Adamov nous rappelle que "aliéné" signifie à la fois "fou" et "séparé":

Toute la folie environnante n'est rien d'autre que le vertige engendré par le vide que laisse au coeur de l'homme l'oubli des cultes millénaires (L'Aveu, p.111).

Dans ce théâtre l'être humain est un être "aliéné" qui erre à la découverte de l'unité mais qui n'arrive jamais à s'affranchir de son malheur. Il se perd dans un monde hostile et cruel qui l'écrase,

vision adamovienne d'une condition humaine absurde:

J'ai assisté au déroulement de l'histoire du monde, cette suite lugubre de désastres, cette dégradation sans fin; l'esprit...de chute en chute, s'engluant de plus en plus bas dans la nuit. J'ai vu défiler sous mes yeux ... le long drame de l'humanité, depuis ses premiers jours radieux de perfection première, jusqu'à l'heure sombre du chaos où tout ce qui était pur s'est abâtardi (L'Aveu, P. 107).

Cette vision que propose Adamov de la condition humaine se relie à celle de Leibnitz (Wellwarth, 1964, p.32). Celui-ci envisageait une suite infinie de "monades" indépendantes les unes des autres qui flottent aveuglément dans l'espace. Elles se heurtent de temps en temps, mais, comme elles manquent de "fenêtres" (Wellwarth, 1964, p.32), elles n'ont pas de vrai contact. Leurs réactions n'ont alors rien à voir avec la réalité de la situation. D'ailleurs, le plus souvent, un pouvoir invisible et cruel "étend la main" pour écraser ces "monades", et l'être qui se trouve à l'intérieur est mutilé ou tué.

Adamov pense que nous sommes tous des "monades" de ce genre: séparés du spirituel, séparés de nos semblables aussi bien que de notre âme. Voilà:

L'homme, masse aveugle,...immergé dans l'océan du monde, mais (qui) en est séparé par la frontière opaque qui délimite son corps (L'Aveu, p.36).

CHAPITRE IIL'ABSENCE DE COMMUNICATION

Nous sommes dans un désert. Personne n'entend  
personne. (Adamov)

Comme les "monades" de Leibnitz, l'homme dans le théâtre d'Adamov se trouve dans un affreux isolement moral. Il cherche le salut dans l'amour et dans la communication, car "les mots sont la dernière bouée de sauvetage dans ce monde qui s'en va" (Albérès, 1959, p. 31). Mais l'absence d'harmonie dans son univers intérieur rend impossible l'harmonie avec ses semblables.

L'absence métaphysique s'étend donc au domaine des rapports humains. Comment l'homme, incomplet en lui-même, peut-il établir un contact authentique, une communion avec les autres? L'angoisse existentielle interdit de vraies relations humaines car, suivant Guicharnaud (1961):

...the fear it provoke(s) always throws the individual back on himself and cuts him off from any communication with others (p. 174).

L'absence de communication, et d'amour, deux thèmes fondamentaux de l'oeuvre d'Adamov, apparaissent alors comme des signes supplémentaires de l'absence du spirituel:

Le vide vécu sera donc de préférence présenté sous la forme d'une solitude absolue (Corvin, 1966, p. 26).

En outre la communication entre les êtres humains devient impossible car le langage, lui aussi, a perdu ses racines métaphysiques. Comme Beckett, comme Ionesco, Adamov se préoccupe de la dégradation du langage qui caractérise son époque. C'est "le temps de l'ignominie" (L'Aveu, pp.103-115): non seulement dégradation de la vie religieuse,

mais encore "dégradation du langage". Cette déchéance du langage donne ainsi pleine mesure de "l'ignominie" du XX<sup>e</sup> siècle (L'Aveu, p.31):

Cette époque peut se résumer dans un seul mot: dégradation. Dégradation du langage qui perd son sens (L'Aveu, p.132).

"L'ignominie", c'est "l'innommable". Pour Adamov le monde est "innommable". Tout est consommé dans les ténèbres. L'homme se trouve sans secours, et l'appel qu'il adresse à l'au-delà sans nom n'a jamais donc été si imminent. C'est pour cette raison que "le problème du langage est essentiel" (L'Aveu, p.15).

Dans L'Aveu<sup>(1)</sup> de nombreuses pages sont consacrées au problème de "l'effroyable déperdition de sens" (L'Aveu, p.31) qui marque le langage de notre époque. Adamov est tourmenté par le fait que "l'arbre du langage" se voit séparé de ses racines métaphysiques "aux sources du ciel". Ce tourment participe au malheur transcendant de la séparation, car la crise de la foi est aussi une crise du langage:

La dégradation du langage est le signe visible, infaillible du mal (L'Aveu, p.108).

Poète, Adamov ne saurait séparer la question du langage de ses préoccupations métaphysiques. Nous avons constaté que, comme Pierre et Taranne, il a toujours essayé de se libérer de son angoisse au moyen de la communication écrite.<sup>(2)</sup>

Poète est celui qui se sert des mots moins pour dévoiler leur sens immédiat que pour les contraindre à livrer ce que cache leur silence....Je me suis appliqué à creuser sans relâche dans la chair profonde de l'arbre du langage perdu. J'ai essayé de remonter aux sources sacrées par où l'origine des mots rejoint la divinité dans la nuit. Je dis bien: "remonter", car l'arbre du langage est un gigantesque organisme inversé qui prend racine, non pas en bas, non pas dans les profondeurs de la terre, mais en haut aux sources du ciel (L'Aveu, pp.15,16).

---

(1) Suivant David Bradby (1971) L'Aveu formule l'angoisse d'Adamov et de son besoin de la communication.

(2) Adamov parle ainsi du pouvoir rédempteur du mot: "Ecrire, je dois écrire, coûte que coûte, en dépit de tous et de tout. Car si je cessais d'écrire tout s'écroulerait. Que le verbe m'abandonne, et aussitôt je ne tiens plus debout, je tombe, je dégringole, et tout s'en va à vau-l'eau, tout se désagrège et je m'affale à terre, dégonflé comme une baudruche" (L'Aveu, p.26).

Dans son théâtre, le problème du langage en crise continue à préoccuper Adamov. C'est un monde de communication en panne, et cette absence de communication se rattache étroitement au thème de l'absurde, car la disparition de signification dans l'existence humaine est liée à la dégradation du langage, et toutes deux naissent de la perte de la foi (Esslin, 1971, p.86).

En quoi le langage est-il dégradé? Adamov est d'avis que les mots ont perdu leur sens primitif et les protagonistes de son théâtre ne font que rabâcher des clichés, des formules, des phrases toutes faites.

Dans notre époque de violence marquée par la mort, les mots succombent à la loi commune. Ils sont avilis par l'habitude, par la répétition mortelle de l'emploi quotidien,

Les mots usés, effrangés, limés, sont devenus des carcasses de mots, des mots fantômes, dont chacun ressasse monotonelement les sens entre ses mâchoires. Un mot sans cesse répété perd son sens... (L'Aveu, p.114).

La tragédie de la communication se trouve dans le fait que la source originelle, spirituelle des mots existe quelque part, mais bafoués par l'usage, les mots deviennent de simples clichés. Adamov croit que l'homme pourrait retrouver le fond métaphysique du langage, s'il l'écoutait dans l'âme (L'Aveu, p.31), mais, séparé de la dimension spirituelle, il en est devenu incapable. Le langage ne peut que continuer à se dégrader, ce qui met fin à toute communication entre les êtres humains.

Le psychologue Rollo May (1972) exprime nettement cette vérité psychologique que démontre l'oeuvre d'Adamov, depuis La Parodie jusqu'à Si L'Eté Revenait (1970).

The deep suspicion of language and the impoverishment of ourselves and our relationships, which are both cause and result, are rampant in our times. We experience the despair of being unable to communicate to others what we feel and what we think, and the even greater despair of being unable to distinguish for ourselves what we feel and are. Underlying this loss of identity, is the loss of cogency of the symbols and myths upon which identity and language are based (p.68).

Dans l'oeuvre d'Adamov, cette panne de communication s'exprime dans les lieux communs et les répliques stéréotypées qui foisonnent dans les conversations. C'est le langage vide, le langage creux de la bourgeoisie que visent les autres dramaturges de l'Absurde, et qu' Adamov prend aussi comme sujet.

Ses personnages ont recours à un langage tout fait. Ils ne font alors que débiter des paroles; ils ne "communiquent" pas vraiment, car, comme le fait remarquer Blin (1976) "la parole se vide dans la stéréotypie" (p.69). Ils ne font qu'échanger des répliques polies, mais dénuées de sens; ils parlent sans rien dire.

La Parodie, première pièce d'Adamov, donne le ton de ce langage conventionnel qui va caractériser son drame entier. Écoutons les inanités de Lili:

Fions-nous plutôt au hasard, voulez-vous? Il fait si bien les choses. Très contente d'avoir fait votre connaissance. A bientôt j'espère (Th.I,p.16).

Écoutons encore le jargon administratif et grandiloquent dont se sert

Le Directeur:

Je suis heureux de vous faire part des récentes résolutions sur la réglementation de la circulation de nuit des véhicules et des modalités de la répression contre d'éventuelles menées passéistes (Th.I, p.24)

Et les platitudes mêlées de sensiblerie que prononce L'Employé:

Nous sommes faits l'un pour l'autre comme le ciel pour la terre et la terre pour le ciel (Th.I, p.15).

Nous avons là ce qu'Adamov appelle "le morne discours que rabâche l'humanité sans flamme d'aujourd'hui" (L'Aveu, p.114). Dans cette pièce il se préoccupe du rôle déformant du langage (c.f. Dietemann, 1970). Les propos des personnages sont remplis de banalités, de truismes, de calembours, de non-sens romanesque, d'aphorismes sentencieux. Et Adamov prête au personnage qui incarne l'autorité, au Directeur, le "non-langage" qui sévit dans les communiqués officiels et qu'il maîtrisera plus tard dans ses dernières pièces.

Ces vérités d'évidence envahissent les répliques des personnages.

Examinons-en d'autres. Dans Les Retrouvailles Edgar commente ce phénomène quand il s'exclame:

Pourquoi, je me le demande, les gens usent-ils toujours d'expressions toutes faites et par conséquent dénuées de sens (Th.II, p.81).

Dans L'Invasion, les propos de l'Amie constituent un exemple frappant du langage de la bourgeoisie que critique Adamov. Elle se confie à Agnès: "La mort pose de cruels dilemmes" (Th.I, p.65), mais, être vide, femme superficielle, elle ne comprend vraiment rien à la tragédie qu'elle côtoie dans cette pièce, ni à la portée de ses propres paroles. Elle ne fait que répéter des phrases prétentieuses, apprises par coeur, pour avoir quelque chose à dire.

Nous en trouvons l'écho chez d'autres dames de la haute société telles qu'Adamov les dépeint. Il y a le bavardage nerveux, haletant, stylisé, de Cécile de St. Sauveur dans Paolo Paoli (1956). Elle se met en frais de coquetterie, elle balbutie continuellement des politesses banales. Elle parle, et agit, "comme il faut" mais elle reconnaît elle-même qu'elle ne réussit pas à s'exprimer:

Oh, je me suis mal exprimée, comme d'habitude!  
J'ai un mot sur la langue, et c'est un autre qui vient....Savez-vous M. Paolo que vous m'intimidez...follement? (Paolo rit; elle minaude de plus en plus.) Je suis devant vous comme une pauvre petite chose. L'Abbé, parlez, parlez, je sens que je vais dire des bêtises" (Th.III, pp.90,91).

Elle parle pour remplir le silence. C'est l'expression d'une sotte amabilité qui distinguera plus tard les personnages féminins dans Les Ames Mortes (1958), tel le badinage frivole d'Anna Grigorievna, par exemple:

Mikhaïl Sémionovitch, je vous enlève Pavel Ivanovitch!  
(Riant) 'A la guerre comme à la guerre' (AM, p.43).

C'est toute la société mondaine qui débite des banalités de ce genre dans Les Ames Mortes, oeuvre faite des niaiseries du langage à la mode, et des conversations "polies". Les répliques des personnages sont parsemées de formules courtoises, mais vides de sens. La pièce s'ouvre sur

la conversation suivante de Manilov et de Tchitchikov qui se flattent mutuellement:

Manilov: (suave) Et comment trouvez-vous notre ville?

Y passez-vous agréablement votre temps?

Tchitchikov: (suave) C'est une excellente ville, une ville merveilleuse et j'y passe très agréablement mon temps (AM, p.29).

On remarquera tout de suite le ton de cet échange, celui d'une leçon apprise par coeur, et qui nous rappelle La Cantatrice Chauve d'Ionesco. Ces conversations dérisoires se reproduisent à plusieurs reprises dans Les Ames Mortes, pièce à laquelle s'applique parfaitement cette définition que donne Martin Esslin (1960) de l'ensemble du théâtre de l'Absurde:

The polite exchanges of middle class society become the senseless antics of brainless puppets (p.671).

Ces formules qu'on répète au cours des bals qui ont lieu dans Les Ames Mortes annoncent les conversations superficielles des "partys" dont se compose l'action dans Off Limits (1968). Au début de cette pièce nous entendons "un bruitage compliqué, terrifiant" (OL, p.15), qui amplifie et symbolise le torrent de niaiseries que les personnages prononceront au cours de la pièce. Le langage s'est dégradé ici à un tel point que les paroles humaines se réduisent à un simple "bruitage".

Bien qu'ils ne cessent de bavarder, les personnages qui assistent à ces "partys" dans Off Limits ne se parlent pas vraiment. Ils "font conversation"; "ils bavardent sans jamais crever le mur du silence" (Duvignaud, 1954 (a), p.729). Le langage dans cette pièce est le langage conventionnel d'un milieu mondain. Les personnages ne font que dire des riens polis,

Reynold Day: Je suis sûre, Mrs. Watkins, que vous appréciez beaucoup la peinture abstraite (OL, p.26)

Reynold Dey n'ouvre la bouche que pour dire n'importe quoi. Toutes les conversations de cette pièce aboutissent à une pareille inanité:

dans le "happening" qui a lieu à chaque soirée, les personnages débitent des clichés et des lieux communs. Voici comment Bob "déclenche" le "happening" chez les Watkins:

Qu'est-ce que la réalité pour vous?  
 Une fiction?  
 Une manière qui vous est propre de regarder le monde extérieur?  
 La somme des sommes?  
 Rien et tout à la fois?  
 Des lignes noires sur du papier blanc? (OL, p.71).

Or Bob ne réfléchit pas au sérieux de cette question. Ce n'est qu'un "happening", qu'un jeu, et il ne fait que rabâcher des phrases toutes faites. Comme les ritournelles publicitaires qui dans cette pièce constituent le leitmotif de la communication dégradée en clichés, les conversations des "happenings" utilisent les mots "bafoués par l'usage" dont parle Adamov dans L'Aveu (p.14). Gaudy (1971) explique bien cette panne de communication dans Off Limits:

...les mêmes personnages rabâchent les mêmes mots, les mêmes phrases toutes faites,...et la répétition se mue peu à peu en dégradation (p.124).

Le personnage adamovien qui illustre le mieux ce langage usé est Sutter dans Le Ping Pong. Sa conversation est un tissu de platitudes, de truismes: "Le cancer c'est le fléau du monde moderne" (Th.II, p.101) et "Il n'est de meilleur dompteur que le dompteur de soi-même" (Th.II, p.104). Il n'ouvre pas la bouche sans laisser échapper de bêtises (c.f. Martin-Jones, 1971, p.145). Il se délecte de mots sonores mais dépourvus de substance: "Habitue, habitude, vieille mécanique rouillée" (Th.II, p.142). Il fait écho aux banalités sentimentales de L'Employé dans cette effusion:

Ah, ces randonnées à travers le désert, où l'on ne fait qu'un avec sa bête (Th.II, p.108).

Il se laisse fasciner par un lyrisme éculé et grotesque: "Depuis le temps! Jeunesse passe..." (Th.II, p.159).

Dans le style "exclamatif" de Sutter (et les points d'exclamation abondent dans ses propos) le sens des mots se perd. Sutter ne parle pas, il fait des phrases, et il nous rappelle les "Précieuses ridicules" du XVII<sup>e</sup> siècle lorsque, par exemple, il se complait à parler des "salles obscures" pour désigner le cinéma:

Ce style emphatique devient de plus en plus frappant dans les pièces de la deuxième manière d'Adamov où il dénonce les déguisements de la fausse rhétorique par laquelle on essaie de cacher et de se cacher la réalité. Dans ces pièces les bourgeois s'empêtrent dans leur éloquence rebattue. Ils rabâchent des slogans nationalistes, militaristes, religieux, comme le faisaient La Radio dans Tous contre Tous et les vieux dans Le Sens de la Marche.

Ces personnages des dernières pièces d'Adamov essaient de dissimuler leur vide intérieur, leur avarice, leurs intérêts sordides, sous un langage qu'ils veulent "poétique". Leur vie, et leur façon de parler ne sont qu'une imposture, et les mots perdent leur signification à force d'emphase artificielle. C'est ainsi que leur "vide" spirituel inclut

la parole, comme le constate Roger Planchon (dans Gaudy, 1971):

Tous les bourgeois de ses pièces politiques  
s'installent dans une rhétorique creuse, qui  
débouche sur la bouffonnerie, outrant l'emphase  
et soulignant le vide (p.67).

Sutter s'est révélé comme un être vain et verbeux qui cherche à cacher son incertitude fondamentale, et son néant intérieur. Les autres personnages dans Le Ping Pong sont aussi des phraseurs à la manière de Sutter. Privés des "vieux mythes religieux", ils idéalisent le billard électrique, et le langage "se dégrade" dès qu'on idolâtre une simple machine à sous:

Sutter: (les bras au ciel) Les mystères du commerce....  
Excusez-moi d'interrompre vos ébats, mes  
jeunes amis, mais (montrant le billard électrique)  
je dois ouvrir le ventre à cet énergumène:  
Travail obligé!

Victor: ....Eh bien, je me doutais que notre argent allait  
quelque part, mais je n'avais jamais assisté à l'opération.

Sutter: Eh oui, vous semez, je récolte. (II sort de  
l'appareil un grand nombre de pièces de dix sous)  
Mais il n'est pas si mal nourri! (Th.II, p.101).

Cette scène révèle comment on donne à la machine à sous des fonctions et des attributs quasi-humains ("le ventre", "mal nourri", "l'opération"), comment on pourvoit le commerce de qualités ésotériques, en employant un style métaphorique ("Les mystères du commerce", "vous semez, je récolte"). Les discours d'Arthur en particulier sont pénétrés de cette rhétorique de la machine (c.f. Th.II, pp.115,147), au culte de laquelle se vouent tous les personnages. Cette rhétorique frise parfois le langage religieux:

Sutter: Mais je perds mon temps, je prêche une convertie (Th.II, p.108).

Le Vieux lui fait écho en utilisant des clichés religieux et nationalistes pour parler de cette machine, quand il veut persuader Arthur et Victor d'employer des termes anglais pour le jeu:

Vous êtes jeunes, et patriotes aussi peut-être.  
Mais pensez un peu à la messe. Est-ce qu'elle  
est dite en français, la messe? (Th.II, p.114).

Dans le contexte du billard électrique, les paroles de Sutter et du Vieux participent d'une rhétorique qui masque la vérité sordide du monde dans Le Ping Pong: Le Consortium qui y règne ne se soucie que d'argent. Les belles phrases idéalistes ou spiritualistes ne sont que de grands mots, des mots creux, parce que le sens des mots religieux se corrompt dès qu'on les emploie pour désigner une machine à sous. Le langage du Ping Pong est alors une imposture que dénonce Adamov.

A vrai dire, le langage du Ping Pong est un langage mort: c'est le langage de la machine, langage pétrifié et donc inefficace comme moyen de communication entre les hommes. Chacun est condamné à rester dans sa propre ornière verbale. C'est ce que Barthès appelle (dans Gaudy, 1971) "la parole gelée":

Le Ping Pong est entièrement constitué par un bloc de ce langage sous vitre, analogue, si l'on veut, à ces 'frozen vegetables' qui permettent aux Anglais de goûter dans leur hiver les acidités du printemps; ce langage est entièrement tissé de menus lieux communs, de truismes partiels, de stéréotypes à peine discernables... (pp.130,131).

Selon Barthès la pièce entière se compose de situations de langage de ce genre, et les relations humaines y deviennent alors impossibles. Il n'y a aucune fissure par où un cri, une parole inventée puissent sortir. Malgré leur dynamisme apparent, les rapports entre les hommes sont alors comme "vitrifiés", sans cesse déviés par une sorte de réfraction verbale.

Cette panne de communication s'accuse de plus en plus dans la fausse rhétorique des personnages, et surtout chez Sutter et chez Le Vieux. La conviction, la sincérité font défaut. Le décalage entre le sens des mots et l'intention de celui qui parle marque à quel point le langage s'est détérioré. Il s'est non seulement séparé de son sens primitif, mais il s'est aussi écarté de la vérité, ce qui est plus sinistre.

Dans le 11<sup>e</sup> tableau de cette pièce, Le Vieux se sert même du langage pour empêcher tout dialogue. Il fait taire Arthur et Victor, en les accablant d'un torrent de paroles: il est clair qu'ici le langage devient un obstacle à la communication.

Adamov démasque la fausse rhétorique par laquelle dans Le Ping Pong les brasseurs d'affaires déguisent la vérité. C'est une tendance qui apparaîtra de plus en plus dans les pièces qui suivront, et dans lesquelles Adamov continuera à débusquer toutes les formes de la "rhétorique": économique, nationaliste, humaniste et religieuse.

Paolo Paoli est la pièce où cette intention se voit le plus clairement. Comme dans Le Ping Pong, le marchandage, l'intérêt, l'argent sont pour les personnages les seules valeurs, mais cette vérité déplaisante se cache sous un idéalisme esthétique. Paolo et Hulot-Vasseur se laissent aller à des effusions lyriques et presque amoureuses quand ils parlent des objets à vendre, des papillons et des plumes:

Paolo: ...ces éphémères créatures....Regardez-moi ces taches bleues, là, sous le ventre! Vous m'avouerez que des reflets aussi chauds....Que dites-vous de ce Zalmoxis femelle? Alléchante, la dame, non?

Hulot: (admiratif, avec un léger rire) Je ne me sens pas tellement misogyne.

Paolo: ...J'étais à peu près sûr qu'elle aurait l'heur (!) de vous plaire... (Th.III, pp.22,23).

Paolo cache sans cesse son véritable intérêt, la recherche de son avantage personnel, sous des fioritures pareilles: l'objet d'un marchandage, pour lui, ce sont des "papillons, immatériels, poétiques" (Th.III, p.87). Son style consiste en une rhétorique affectée: des mots comme "primo", "secundo", "illico" se répandent dans ses propos. Sa manière de s'exprimer, sa vie, comme celles des autres personnages de la pièce, sont une imposture. Alors que Paolo et Hulot-Vasseur parlent plumes et papillons, ils exploitent les forçats, les ouvriers, Marpeaux, pour leur propre gain financier. Il s'agit bien de ce décalage du langage que nous avons décelé dans Le Ping Pong, et que confirme Adamov lui-même:

...la disproportion entre les intérêts des plumassiers  
...et le langage que les plumassiers emploient pour  
les défendre - celui de tous les chefs d'entreprise -  
(qui) révèle les impostures générales de ce  
langage" (IM, p.36).(3)

Les personnages de cette pièce évitent ainsi de regarder la réalité en face. L'imposture de leur vie fait contraste avec les événements sérieux qui constituent l'arrière-plan de l'action - les grèves, les massacres en Chine, la guerre en Afrique du Sud, la première guerre mondiale qui se prépare. Les phrases projetées au début de chaque tableau, et les chansons qu'on entend de temps à autre, exposent la rhétorique fastueuse qui déguise cette dure réalité (c.f. Bradby, 1971).

---

(3) McCann (1971) rattache ce décalage du langage dans Paolo Paoli au vide spirituel qui caractérise les personnages de cette pièce:

"The disproportion between object and language intensifies as the play reveals the ultimate spiritual emptiness... (p.135 ).

Cette rhétorique devient d'ailleurs sinistre au moment où la guerre approche. Hulot-Vasseur et L'Abbé Saulnier collaborent tous deux avec les forces de la guerre, tout en se donnant raison dans de belles phrases patriotiques, nationalistes, humanistes et religieuses. Une fois que la guerre a éclaté, Hulot-Vasseur, opportuniste, renonce à son industrie plumassière pour fabriquer des boutons d'uniformes, car c'est "l'heure où le pays a besoin de tous les dévouements" (Th.III, p.129). Et L'Abbé s'associe aux affaires d'Hulot-Vasseur. Il consent à trahir Marpeaux (gréviste qui travaille dans le camp des antimilitaristes) mais, bien sûr, pour "défendre (son) pays contre les attaques" (Th.III, p.129). Lui, tout prêtre qu'il est, fait jeter un malheureux en prison et se justifie par une rhétorique patriotique:

...je suis sûr qu'à l'instant où, sur les champs de bataille, nos blessés appellent au secours, il est criminel de laisser à l'arrière se lever des voix discordantes (Th.III, p.138).

Au cours de la pièce L'Abbé ne cesse de proférer des platitudes religieuses de ce genre. Il joue un rôle, celui du prêtre, il prononce des paroles papelardes, tandis qu'il trempe dans l'avarice générale (c.f. Th.III, pp.43,44), qu'il fait travailler les convertis de la Chine pour acquérir des papillons rares, et qu'il se sert des ouvriers "jaunes" (c'est-à-dire catholiques) pour faire avancer ses propres intérêts. Ses habits de prêtre ne sont qu'un extérieur, et son langage sonne faux. Il nous renvoie d'autant à l'absence de fond spirituel dans le langage du drame: dans la bouche d'un prêtre, les mots qui auraient dû traduire une substance spirituelle ne sont que déclarations sentencieuses et hypocrites d'un homme cupide.

Dès que la guerre éclate, L'Abbé se prête aux combinaisons militaristes, tout comme il s'est prêté aux intrigues des brasseurs d'affaires. Au 12<sup>e</sup> tableau, il est "martial, en tenue d'aumônier militaire" (Th.III, p.135). Dès l'exposition de la pièce sa "rhétorique"

nationaliste devient de plus en plus marquée. Cet homme d'Eglise justifie ainsi la guerre:

(Eloquent) Le soleil de la justice s'est enfin levé sur les Balkans, et il faudra bien que continuant sa course, il vienne illuminer aussi les flèches de Strasbourg et de Metz (Th.III, p.91).

Toutefois, L'Abbé ne fait que déclamer. Ce n'est qu'un divertissement oratoire - les indications scéniques telles que "éloquent", "très grave", "enflant la voix", "redressant le buste", "il retrouve sa vivacité d'élocution", se rapportent à ses propos. Adamov ne nous laisse aucun doute: la "rhétorique" de L'Abbé est des plus insincères, il est de mauvaise foi:

L'Abbé: (décidément en veine d'éloquence) Vous avez chassé Dieu des écoles, monsieur Hulôt-Vasseur, mais du même coup vous en avez chassé la France! (Il sort furieux, mais très satisfait de sa formule)....

L'Abbé: (A Paolo, d'un ton agacé - mais il se prendra au ronron de ses propres paroles et enflera progressivement la voix) (Th.III, pp.65,91).

Cette "rhétorique" religieuse est du même genre que celle qui apparaît dans Les Ames Mortes. Tout en trafiquant des serfs, les personnages de la pièce usent d'euphémismes religieux et "nobles". Korobotchka, la vieille avare, est l'image de cette société: elle est capable d'être tantôt cynique et inhumaine à l'égard de ses serfs ("Ces âmes mortes valent peut-être bien plus!" AM, p.66), et tantôt pieuse, sinon superstitieuse:

Le Christ soit avec nous....Au nom du ciel ne prononce pas son nom (le diable). Il y a trois nuits, je l'ai vu en rêve, ce maudit! C'est certainement parce que j'ai eu la méchante idée de me tirer les cartes après la prière, que Dieu me l'a envoyé, pour me punir (AM, p.70).

Cette "religiosité" caractérise les autres personnages des Ames Mortes (c.f. Tchitchikov, p.70; Le Protopope, pp. 218-222). Leurs propos idéalistes, leur attitude d'hommes apparemment dévôts ne sont qu'un dehors trompeur qui sert à couvrir l'horreur d'un commerce d'hommes.

Les termes de "Dieu", "justice", "honneur", "bonté", sont employés dans un contexte qui rend le choc de la disproportion entre les actions et les paroles aussi brutal que possible (c.f. Dietemann, 1971). Ces termes perdent alors leur valeur et le langage "se dégrade" avec le décalage qui s'accuse entre les véritables intentions des personnages et les paroles qui déguisent ces intentions.

Dans Sainte Europe (1966) cette fausse "rhétorique" atteint son apogée. Dans cette pièce Adamov vise toutes les formes de "l'idéalisme" derrière lequel se cachent l'égoïsme, les calculs, le pharisaïsme d'un monde capitaliste (c.f. Bradby, 1971).

Par le truchement du personnage d'Innocent XXV, par exemple, il incrimine de nouveau la "religiosité" de mauvais aloi qui s'exerçait dans Paolo Paoli et dans Les Ames Mortes. Toujours grave, édifiant, saint, Innocent XXV joue le rôle du Pape:

L'Afrique, arrosée du sang de ses martyres, les premiers des Temps nouveaux! (Il s'agenouille et, joignant les mains): O Seigneur, veilles aussi qu'ils soient les derniers! L'Afrique, n'est-elle point terre évangélique? (Th.III, p.260).

Mais, cette piété est une fausse piété et ses prières ne font que répéter des formules qu'on attend d'un homme d'Eglise. Derrière l'onction hypocrite se cache une âme aussi intéressée que celles des autres personnages. Au dénouement de la pièce il s'allie avec l'économiste Honoré de Rubens qui incarne les intérêts matériels du capitalisme, et son absence de sincérité perce de plus en plus:

Je me rappelle fort bien que nous avons un jour décrété de sacrifier l'une de mes tiaras pour soulager un peu la misère de certains rescapés tziganes, rescapés que nous n'avons pas toujours, hélas, suffisamment soulagés. Ceci dit, (joignant les mains) tranquillisez-vous, la tiare dont vous me parlez en était une autre, et à laquelle je me souviens, une pierre manquait - un rubis je crois bien - et celle-là...celle-là est intacte (Th.III, p.270).

C'est cette avidité, cette cupidité que recouvre la "rhétorique" d'Innocent XXV, rhétorique qui se répand dans Sainte Europe, où les personnages pastichent le langage "courtois" du Moyen Age. Leurs tirades reflètent tous le ton, le style, les sentiments de cette époque, et il s'y trouve même parfois des archaïsmes orthographiques ("Anglois bruslèrent", "Dieu le veult", Th.III, pp.245,216). Ce langage n'est toutefois qu'un expédient pour voiler la triste réalité sociale et il sonne faux.

Le personnage de Karl illustre mieux que tout autre la "rhétorique" désuète à laquelle ont recours les personnages de cette pièce. Dès son entrée en scène, le ton de ses discours s'affirme: c'est la noblesse, la pompe des anciens rois. (Karl fait un rêve, et dans son rêve Karl se voit pareil à Charlemagne - "Barbe fleurie, sans doute" (!)(Th.III, p.218) Il parle en roi mais c'est un langage figé, stylisé, qui n'a rien à voir avec la réalité de la situation où il se trouve. Le ton soutenu et les sentiments édifiants détonnent chez l'être ignoble que Karl est en réalité.

Ainsi que les autres personnages, Karl cultive la "rhétorique" et suit la lettre du Moyen Age, sans en partager l'esprit. La "dégradation" du langage médiéval se manifeste alors dans la disproportion qui se produit entre le style artificiel qu'utilisent les personnages et leurs intentions profondément égoïstes. Ils discourent de chevalerie, de bonté, de fraternité, d'honneur, mais seul l'argent compte pour eux, et ces mots perdent tout leur sens.

De même dans Off Limits règne une "rhétorique" faussement idéaliste qui dissimule la poursuite d'intérêts uniquement personnels. Les platitudes déguisent agréablement les manoeuvres rapaces des classes au pouvoir (c.f. Bradby, 1971). Dans les jeux de Peter et Jim, Adamov dévoile cette fausse rhétorique: Peter et Jim s'élèvent contre la guerre du Vietnam et ils révèlent la disproportion entre ce qu'on dit et ce

qui se passe en réalité. Nous discernons ainsi la réalité sordide qui se cache derrière les clichés patriotiques optimistes (c.f. OL, pp.38-43).

Humphrey est un adepte de ce "non-langage" officiel. Il répète des formules pseudo-patriotiques comme: "A la paix dans l'honneur" (OL, p.44); il se sert souvent d'une "rhétorique" nationaliste pour maintenir le status quo, pour prolonger la guerre dont il tire profit (c.f. Ch.IV). La sincérité manque totalement à ses discours, et le rôle de Humphrey devient à cet égard d'autant plus sinistre qu'on se rappelle qu'il contrôle une chaîne de télévision, c'est-à-dire un puissant moyen de contact public. Humphrey peut alors manipuler les faits et les faire coïncider avec ses intérêts personnels (c.f. Bradby, 1971).

Adamov nous offre ici une image frappante de l'absence de communication à l'époque actuelle. La communication ne peut que se dégrader, dès qu'elle est aux mains de celui qui veut, comme Humphrey, la fausser. Il s'oppose à ce qu'on révèle la vérité: il défend violemment chez lui les jeux satiriques de Jim et de Peter au cours desquels ils révèlent ce qui se passe en réalité au Vietnam (c.f. OL, pp.42,43). Ailleurs, il dit à George Watkins qui écrit pour sa chaîne de télévision: "Tes stories avant tout" (OL, p.70). Il ne veut pas que George écrive la vraie tragédie de la guerre ou du suicide de son ami Milton; ce qu'il veut ce sont des "stories"; l'authenticité de la communication ne compte pas pour lui.

Cette attitude se révèle au dénouement de la pièce quand il fait de la révolte de Jim et Sally un "story" édifiant où culmine la "rhétorique" futile que dénonce Adamov. Pour ne pas secouer l'ordre établi, Humphrey et ses associés se décident consciemment à déformer l'histoire de Jim et Sally:

Humphrey: Bien sûr, il faudra aussi tenir compte de notre public. Il a ses imaginations, sa conception de la vie, ses lubies, notre public, et nous n'allons pas non plus, sur la

Cinquième Chaîne, le défier bêtement,  
inutilement (OL, p.146). (4)

Ils vont alors sensibiliser, exalter et outrer la tragique révolte des jeunes gens. Cette intention, Reynold Dey la précise quand il dit: "(à voix basse, très grave:) Un vrai drame" (OL, p.149). L'Epilogue, d'ailleurs, présente le drame tel qu'ils l'ont confectionné, drame larmoyant, retentissant de formules patriotiques comme celle que prononce Dorothy dans le rôle de Sally:

Et le jour où nous serons instruits, nous te  
te reviendrons, Amérique. (Pause.) Maison  
maternelle, je te revois, avec tes beaux calmes  
ombrages (OL, p.169).

L'histoire des deux désespérés, fusillés à la frontière pendant qu'ils essaient de fuir le système américain qu'ils détestent, est réduite à des tirades faussement idéalistes et à des truismes qui n'ont aucun rapport avec la réalité. Leurs idéals et leur révolte ont été dépréciés et ravalés à des formules toutes faites, que préfèrent des personnages veules et lâches.

Cette "rhétorique", ces clichés se répètent partout dans l'oeuvre d'Adamov, oeuvre où il étudie une communication tombée en panne. C'est un théâtre où les répliques sont semées de pauses, de silences, de points de suspension, ces

terribles points de suspension d'Adamov qui sont là pour révéler tout ce qui n'est pas dit, ne peut pas être dit par la parole (J-M Serreau, dans Gaudy, 1970, p.47).

L'homme adamovien, étant donné un langage ainsi "dégradé", et lui-même se sentant "vide" à l'intérieur, se voit incapable d'un vrai échange avec ses semblables. Comme le souligne Regnaut (1958):

---

(4) Saurel (1969) nous parle de cette "stupéfiante capacité" de "l'establishment" américain de récupérer, à des fins édifiantes, pour son plus grand profit, tout geste de révolte, de désespoir, de contestation. Dans Off Limits cette révolte est étouffée, dit-il, par la collusion du pouvoir et du mass media et "la vérité meurt chaque jour" (p.1708).

Leur incommunicabilité naissait de leur nullité commune (p.186).

Le théâtre d'Adamov révèle cette tragédie de notre époque - la communication impossible entre les hommes. La critique que fait Dort (1957) de L'Invasion est vraie pour le reste de l'oeuvre d'Adamov: les phrases banales qui caractérisent les échanges de cette pièce démontrent "l'impossibilité de dire un mot" (p.1107).

Dans ce théâtre des personnages cherchent péniblement à s'exprimer. Il suffit d'examiner les répliques décousues, confuses, pleines d'hésitations, de pauses, de balbutiements chez L'Employé, Le Mutilé, Zenno, Edgar, Arthur, Taranne, Mathilde, par exemple, pour prendre conscience de la tragédie de "l'inarticulé" qui marquent non seulement les pièces d'Adamov mais encore celles des autres dramaturges de l'Absurde (Beigbeder, 1959, p.179).

Les personnages adamoviens éprouvent un vif besoin de parler mais n'y parviennent pas. Edgar souhaite une authentique communication directe avec Louise et La Plus Heureuse des Femmes ("Puis-je vous parler en toute franchise?" Th.II, p.74), mais en même temps il trouve qu'il est difficile d'établir "un rapport" avec autrui ("J'hésite à demander un service à des gens que je ne connais pas" Th.II, p.69). C'est la même difficulté qu'éprouvait Jean Rist. Noémi en fait la remarque:

Alors, dis quelque chose: parle, parle pour une fois. Essaie (Th.I, p.196).

Jean et Edgar nous rappellent le pauvre Mutilé, qui ne parvient jamais à parler à Erna des "voix" qui le tourmentent. A plusieurs reprises se manifeste cette impuissance à exprimer les sentiments. La Soeur lui dit: "Avoue que tu n'as même pas osé lui parler de toi" (Th.I, p.120). Et il l'"avoue":

Tout le mal vient de moi. J'ai manqué de confiance. Sinon, j'aurais su lui parler, et ils auraient reculé...(Th.I, p.126).

De même, Taranne ne peut imposer l'essence de son être à ses interlocuteurs. Il parle sans relâche mais personne n'écoute ses propos de plus en plus incohérents. Il ressemble à L'Employé qui cherche vainement un vrai contact avec ceux qui l'entourent. Au 8<sup>e</sup> tableau, par exemple, il tente désespérément de se faire écouter par les femmes qui font partie des couples jumeaux. Il n'y réussit pas et les femmes sortent sans même le regarder. L'Employé et Taranne incarnent tous deux le dilemme de la condition humaine - l'homme moderne est incapable de se faire connaître et de se faire comprendre.

Henri, dans Le Sens de la Marche, illustre également cette inaptitude à communiquer les expériences qui sont les siennes. Au 3<sup>e</sup> Acte, lorsqu'il est professeur, Henri veut transmettre son "message" à la classe:

Ce que, moi, j'ai à vous dire, vous ne le savez pas....Il vous reste encore beaucoup de choses à apprendre. Je vais essayer de vous l'apprendre ... (Th.II, p.51).

Il tente alors de leur dire ce que l'expérience lui a appris, mais il n'y arrive pas. Il sait que le langage commun est un langage sclérosé, un langage mort, qui ne suffit plus aux contacts signifiants:

Je ne vais pas vous tenir le langage dont on s'est servi depuis toujours pour vous endormir, pour vous paralyser (Th.II, p.51).

Il leur parle de sa vie, de son être dans un langage nouveau; il refuse d'employer des banalités; mais ses efforts échouent.

Il hésite, s'embrouille, balbutie, trébuche sur ses mots, prononce des phrases incomplètes: "Qu'est-ce que je voulais dire? Je ne sais plus" (Th.II, p.52). Son message finit par devenir à peu près incompréhensible, et il reconnaît qu'il n'a pas été en mesure de faire comprendre ses expériences à sa classe:

C'est vrai je me suis embrouillé à plusieurs reprises, mais dans l'ensemble j'ai parlé assez fort, assez distinctement....Alors pourquoi? (Th.II, p.52).

Si Henri est impuissant à transmettre son message, les élèves sont, eux aussi, incapables de comprendre le langage nouveau auquel il s'essaie. Suivant Dietemann (1970, p.164), l'usage insolite des mots ordinaires à quoi Henri s'essaie déclenchent chez eux une réaction de confusion et de crainte: la leçon d'Henri est interrompue à plusieurs reprises par des chuchotements, des rires, des huées moqueuses:

Henri discovered in the classroom that he could not use simple direct language to communicate experience (Dietemann, op.cit., p.164).

Semblablement, L'Invasion révèle cette impossibilité de la communication. La situation centrale de la pièce, qui consiste en la recherche d'un message indéchiffrable dans la masse confuse et embrouillée des manuscrits qu'a laissés un écrivain mort, fournit une image saisissante des difficultés que présente la "communication".

Pierre souligne ce thème: il ne peut trouver le message de Jean même après avoir réussi à mettre ses papiers en ordre (c.f.Th.I, p.86). C'est un obsédé du langage, et par là il reflète l'obsession du dramaturge lui-même:

Il me faut le mot juste....Il n'y a pas encore si longtemps, je ne pouvais même pas aller jusqu'au bout d'une phrase; je me torturais pendant des heures avec les questions les plus simples....J'ai perdu trop de temps à réfléchir sur ces choses. Ce qu'il me faut, ce n'est pas le sens des mots, c'est leur volume et leur corps mouvant. Je ne chercherai plus rien. J'attendrai dans le silence immobile (Th.I, pp.78,86).

Adamov suggère ce qu'il a déjà constaté dans L'Aveu: la "communication" n'est pas possible par le langage courant. La hantise de Pierre, et la difficulté qu'il éprouve à s'exprimer et à vivre dans une communauté humaine, accentuent tous les deux ce thème caractéristique d'Adamov. A mesure que la pièce se déroule, Pierre se retire de la société de ses

semblables: au début il tutoie Agnès et Tradel, bientôt après il se met à vouvoyer ce dernier:

Pierre: (à Tradel) Je vous remercie d'être venu.  
(Tradel sursaute au "vous".) Ne m'en veuillez pas, mais depuis quelques temps je ne peux plus tutoyer personne. (Pause.) Sauf Agnès bien entendu (Th.I, p.76).

Cependant, il finit par se séparer même d'Agnès et il se réfugie dans un réduit. Il ne peut plus participer à des rapports humains. Il lui faut rester seul (c.f. Th.I, p.85).

Cette recherche obstinée de Pierre qui le rend inapte à la communication, s'accuse et se transforme en névrose chez Johnnie Brown dans La Politique des Restes et en manie chez M. le Modéré. Ils sont tous les deux éloignés, isolés de leurs semblables par cette "névrose" (c.f. p.57).

Le débit fou de Johnnie Brown montre à quel point sa névrose - sa peur d'être menacé par toutes les ordures du monde qu'on le forcerait à avaler - a pénétré son langage. Il est incapable de se faire comprendre d'autrui; cette peur le rejette dans une séparation non seulement métaphysique mais encore humaine.

La manie de "modération" qui afflige M. le Modéré imprègne aussi le langage de celui-ci. Sa maladie "psychique" - le désir d'éviter à tout prix "l'exagération" pour maintenir un équilibre spirituel qui lui échappe, prend dans cette pièce un aspect linguistique. M. le Modéré s'embourbe dans un langage si "moyen", si "mesuré" qu'il n'arrive plus à s'exprimer:

Comme je lui demandais une fois une explication à ce sujet, Clo, prise, je ne dirai pas de colère - je n'irai jusque-là - mais surexcitée, agacée, en un mot, prétendait que je lui posais cette question sept ou huit fois par jour....Bien sûr, j'aurais pu, j'aurais dû, même - si déjà je me laisse ...aller à la...dérive -, trouver un coin...un coin un peu... un peu plus lointain...et plus anonyme, aussi... (Th.IV, pp.15,32).

Les hésitations et les points de suspension indiquent ici un "balbutiement métaphysique" (c.f. p.12). Dans son désir de tout tempérer M. le Modéré est forcé de se répéter, de se corriger, de se regarder, de se reprendre continuellement, et il finit par être presque frappé d'aphasie. A cause de ces "tics de langage" (Th.IV, p.11) il ne peut ni exprimer ses sentiments, ni entrer en contact avec ses semblables.

Sa mésentente conjugale avec sa femme Clo nous en fournit un exemple: au début de la pièce M. le Modéré parle avec elle. Et Adamov nous indique qu' "elle tourne mécaniquement son visage vers M. le Modéré chaque fois qu'il prononce son nom" (Th.IV, p.15). C'est une image d'une "communication" en panne entre les deux personnages : M. le Modéré n'arrive pas et n'arrivera jamais à s'approcher de sa femme, et dans son indifférence routinière elle ne peut, quant à elle, partager son angoisse ("mécaniquement"). Ils constituent un couple qui n'a plus rien à se dire et qui se livre à un bavardage futile pour remplir le silence:

M. le Modéré: Vous voyez, c'est Clo le chauffeur à présent. Et j'en suis, ma foi, fort aise, je me fatigue moins. Et nous avons ainsi le loisir de bavarder un peu, n'est-ce pas Clo? (Th.IV, p.83).

Dans cette pièce Mado et Le Prince de Galles forment un autre couple qui débite des banalités faute d'avoir quelque chose à se dire.

Le Prince de Galles ne doit parler qu'en faisant un grand effort sur lui-même. Il préfère tellement se taire et fumer en paix (Th.IV, p.12).

Mado exprime le besoin que ressent chaque personnage adamovien d'une conversation qui serait de nature à couvrir un "vide" angoissant:

Mady: Dis quelque chose, parle un peu Jerry. Je me sens tout triste.

Le Prince de Galles: (bien qu'il n'a manifestement rien à dire) Eh bien, moi, voyez-vous, Mady, je suis originaire de Stratford-en-Avon, une petite ville très paisible, mais aujourd'hui notoire (Th.IV, p.82).

Ces deux êtres qui, comme les personnages de La Cantatrice Chauve d'Ionesco (1954, p.42), se racontent des anecdotes, donnent un exemple frappant de l'absence de communication dans le monde d'Adamov. Il en est bien d'autres. Off Limits nous présente un milieu peuplé de personnages qui n'ont plus rien à se dire et qui fréquentent des "partys" et des "happenings" dans un effort désespéré pour susciter en eux-mêmes une quelconque réaction, soit agressive, soit érotique, pour combler le "vide" et le silence de leur existence atroce (Bradby, 1971, p.450). Ils ressemblent à Francesca et à Moeller van der See dans Sainte Europe qu'Adamov lui-même mentionne:

Ils pourraient parler, peut-être, mais que  
diraient-ils ? (Th.III, p.268).

Le jugement que porte Corvin (1966) sur le théâtre de Jean Tardieu, conviendrait tout aussi bien à cette "communication ratée" dont traite le théâtre d'Adamov:

Toute pièce n'est qu'un effort dérisoire de  
dialogue....Le vide atteint, si l'on peut dire,  
sa plus grande densité, soit que le silence  
s'instaure, soit que la parole, à force de  
mécanisation, devient un silence sonore...  
(pp.26,27).

Dans ce théâtre les échanges se réduisent justement à de dérisoires tentatives de dialogue à la Tardieu. La succession de lieux communs que prononcent ses personnages ne fait que remplacer le silence qu'ils craignent, ce "silence sonore" dont parle Corvin. La reprise d'expressions toutes faites, machinales, automatiques nous fait penser au personnage de Saint Guichet, création de Jean Tardieu, qui s'écrie: "J'entends votre absence de voix préférer un néant de paroles" (cité par Corvin, 1966, p.26).

Dans Le Ping Pong le langage est un langage littéralement "mécanique" puisque chaque réplique aboutit au billard électrique. Les personnages du Ping Pong ne parlent que de cet appareil à sous;

même les expressions les plus tendres passent par le billard électrique: au lieu de parler d'amour, Annette et Arthur parlent de la machine (c.f. Th.II, pp.135-136).

Cet échange de conversation d'Annette et Arthur constitue un exemple du "dialogue à côté" par lequel Adamov présente la faillite de la "communication" entre les êtres humains. C'est un dialogue indirect, oblique qu'Adamov a cru avoir inventé, mais qu'il a découvert plus tard dans l'oeuvre de Tchekov:

J'ai trouvé vexant que moi, qui avais si bien démontré l'impossibilité de toute conversation, je fusse obligé d'écrire tout comme un autre de simples dialogues. J'eus alors recours à un stratagème: oui, ils parleront, chacun entendra ce que dira l'autre, mais l'autre ne dira pas ce qu'il aura à dire. Afin de réussir la gageure, je cherchai désespéremment des phrases clefs qui, apparemment se rapporteraient à la vie quotidienne, mais au fond signifieraient "toute autre chose" (Th.II, p.9).

Les personnages adamoviens s'expriment alors "à côté", faute de ne pouvoir dire ce qu'ils ont sur le coeur. L'Invasion abonde en exemples de ce dialogue indirect, allusif, où chacun parle pour ainsi dire "à côté" de lui-même. Agnès mentionne des choses triviales, mentionne Tradel, au lieu de demander à Pierre de la protéger contre Le Premier Venu. Une fois partie avec celui-ci, elle revient un jour réclamer la machine à écrire de Pierre. Il est évident, ici, qu'elle voudrait parler de "toute autre chose", qu'elle souhaiterait être reçue de nouveau chez Pierre. Un malentendu se produit: Agnès parle de la machine à écrire au lieu de parler de Pierre, et La Mère, qui sait ce qu'elle voudrait dire, s'efforce de ne pas comprendre son vrai désir. Elle prend à la lettre la requête d'Agnès et la chasse. Là encore, la "communication" est un échec.

Dans Comme nous avons été des conversations évasives et indirectes ré-apparaissent. La Mère vient chercher son petit fils chez A; il est

évident que A. voudrait qu'elle parte, mais il ne peut le dire. Ils ne font que le suggérer, et devant cette impuissance à s'exprimer, La Mère se garde de le comprendre et elle reste. Il s'agit là encore de ce que Serreau (1966) appelle:

...ces 'sous-conversations'...ce langage indirect (que) nous verrons maîtrisé quelques années plus tard dans son oeuvre la plus aboutie, Le Ping Pong (p.72).

Ces "sous-conversations" forment un aspect essentiel de l'impossibilité de la communication.

Nous trouvons aussi dans ce théâtre ce que nous pourrions nommer "le dialogue de sourds". La Parodie est une pièce où chaque dialogue est un véritable dialogue de sourds. Les protagonistes ne se parlent pas; chacun est enfermé dans le monde de son angoisse privée, s'exprime en monologues, et n'écoute pas ses interlocuteurs. "Nous sommes dans un désert. Personne n'entend personne" (Adamov, HE, p.84). Le Chef de Réception se lève et s'en va tandis que L'Employé essaie de lui parler, et Lili ne lui répond pas non plus lorsqu'il veut prendre un rendez-vous avec elle.

C'est ainsi que La Parodie amorce le "dialogue de sourds" qui formera une nouvelle caractéristique de l'oeuvre d'Adamov. Aux 5<sup>e</sup> et 12<sup>e</sup> tableaux, tout en attendant l'arrivée de Lili, N. et L'Employé se parlent sans s'écouter et sans se répondre. Chacun, emprisonné dans son tourment personnel, suit ses pensées, et comme le remarque John Fletcher, (1972), ce "dialogue" est composé de deux "monologues" qui se côtoient sans vraiment se rejoindre:

The dialogues are in fact monologues. They rarely get through to each other and are seen to be talking at each other (p.194)

Cet aspect du "dialogue de sourds" se voit ailleurs. Dans La Manoeuvre Le Mutilé et La Soeur ne s'écoutent pas l'un l'autre à force

d'être préoccupés de leurs problèmes personnels; Henri n'a ni le temps ni la volonté d'être attentif à ce que lui dit Mathilde à propos de Berne qui l'exploite. Obsédé par ses efforts pour se faire aimer de Lucile, il n'entend même pas les paroles de sa soeur. C'est, comme le dit Ruth Martin-Jones (1971):

...an abortive dialogue...when one side of a conversation is carried on independently of the other (p.26).

Les pièces d'Adamov sont pleines de personnages pareils qui ne s'écoutent pas et ne s'entendent pas. Les pauses dont ce théâtre est parsemé signalent cette absence de réciprocité. Souvenons-nous des personnages qui sortent de la chambre tandis que parlaient L'Employé et Taranne. Jean Rist se bouche les oreilles pour ne pas "entendre" La Mère (Th.I, p.205), et dans Sainte Europe (Th.III, p.252) Crepin ne daigne même pas répondre à Teresa. Et lorsque Tradel essaie de s'expliquer "La Mère continue à ne prêter aucune attention à Tradel. (Il) s'arrête brusquement" (Th.I, p.69).

Ce sont là des exemples qui marquent l'absence d'un dialogue signifiant dans l'univers dramatique d'Adamov. Dans une autre scène tirée du Professeur Taranne chacun tourne le dos au professeur: personne ne prête attention à ce qu'il dit. Taranne cherche à se faire écouter, mais, écarté, rejeté par les autres personnages, il s'aperçoit tout d'un coup qu'il n'a plus d'interlocuteur:

Le professeur Taranne a parlé dans le vide.  
Personne ne l'a écouté (Th.I, p.224).

Cette manière dont les personnages de la pièce lui tournent le dos est une image concrète d'une communication qui se heurte au mur de silence si souvent présent dans l'oeuvre d'Adamov: dans Les Retrouvailles Edgar tourne aussi le dos à La Plus Heureuse des Femmes (Th.II, pp.90,91), et Moeller van der See à Grethe-France-Laure, dans Sainte Europe (Th.III, p.268). Off Limits nous démontre semblablement une image

frappante de ce "dialogue de sourds":

George Watkins: (s'adressant à un personnage imaginaire, d'un ton faux) Vous avez bien raison Mrs.Pats, je vous aime bien. Personne ne compte pour moi, sinon vous (OL, p.21).

Adamov démontre ainsi la tragique panne de communication qui marque notre temps, celle d'une "communication" qui se perd dans le vide. L'homme a besoin de se faire écouter, de se faire entendre. Il souhaite une réponse. Il s'efforce d'établir un contact authentique avec ses semblables, et il souffre du sentiment qu'il a de parler dans "le vide". Attitude qu'exprime Jean Rist quand il fait ce reproche à Marie:

Non, tu ne m'écoutes pas. Je sais bien que tu ne m'écoutes pas, mais ça m'est égal. Je vais quand même te le dire. Pas de raison que je me gêne (Th.I, p.154).

Ce reproche est souvent réitéré dans ce théâtre. La Plus Heureuse des Femmes accuse Edgar de "dormir" quand elle lui parle (Th.II, p.86), et Arthur s'emporte contre Victor:

Ah, tu m'écoutais? Eh bien, ça m'étonne, car j'ai eu l'impression assez nette que tu te désintéressais complètement de moi (Th.II, p.129).

Henri lui fait écho quand il dit à Lucile:

J'ai quelque chose à te dire de plus important, mais tu ne m'écoutes pas. Et tu parles du passé, de Mathilde pour ne pas m'écouter (Th.II, p.45).

Edgar se plaint à Louise: elle détourne la conversation pour ne pas avoir à "écouter" ce qu'il souhaite lui dire (Th.II, p.89).

De toute évidence les personnages d'Adamov pour la plupart sont incapables d'établir entre eux des relations, des échanges vrais: ils ne s'écoutent pas, ils ne s'entendent pas. En outre, le "dialogue de sourds" finit par devenir un désir d'empêcher le dialogue. Le père d'Henri l'empêchait de dire ce qu'il avait sur le coeur (c.f. p.35).

M.le Modéré interpellait Mado:

Toi, Mady, silence! Il est mal élevé, très mal élevé même, que les enfants parlent à leurs parents les premiers, et de plus, sans en avoir la permission (Th.IV, p.53).

Toutefois ce désir d'interdire "la communication" se trouve surtout dans les personnages des pièces aux préoccupations sociales et politiques: chez Humphrey dans Off Limits, et chez Darbon dans Tous contre Tous. Quand Le Jeune Homme et La Jeune Femme sont mis en accusation, on ne les laisse pas se défendre. Les gardes les interrompent, les frappent, les empêchent de réfuter les calomnies qu'on répand sur eux.

Dans Paolo Paoli les personnages s'interrompent les uns les autres. Paolo coupe la parole à Stella, sans s'intéresser à ce qu'elle veut dire; Hulot-Vasseur ne donne pas à Rose et à Marpeaux l'occasion de parler quand ils viennent réclamer son aide; et

L'Abbé brandit son journal dans la direction de Cécile de St.Sauveur pour la faire taire (Th.III, p.91).

Cette tendance à ne pas écouter, à interrompre, caractérise aussi les dialogues de Sainte Europe, tandis que dans Off Limits ceux qui, comme Humphrey, incarnent l'ordre établi, essaient d'étouffer violemment la protestation des jeunes qui s'opposent à la guerre vietnamienne. Ces personnages - Luce Herz, Doris Roan, Lisbeth, Reynold Dey - s'enferment dans leur "réalité" à eux, et refusent d'être mis au courant d'un point de vue contraire au leur.

Nous abordons ici un autre aspect de la "communication" infructueuse dans le monde d'Adamov: même si l'on entend les paroles d'autrui, on ne peut les comprendre. Il est évident que Humphrey et ses associés ne comprennent rien à l'angoisse des jeunes gens, sinon ils ne voudraient pas avilir leur révolte tragique pour en faire un drame larmoyant. Selon Martin-Jones (1971) c'est:

...the sense of seeing yet not seeing, hearing yet not hearing - in other words seeing and hearing in the proper sense of understanding - which is carried over into the plays in the form of verbal exchanges between characters (p.26).

Dans La Parodie Lili est la première à témoigner de cette absence de compréhension. L'Employé est désespérément sérieux dans ses effusions lyriques et amoureuses, mais Lili ne sent pas son tourment. Elle est frivole. Pour elle, il ne s'agit que d'une "façon de parler" (Th.I, p.15), alors que pour L'Employé il s'agit d'une question de vie ou de mort. Lili entend bien ses paroles dans son esprit mais non pas dans son âme: L'Employé essaie de "communiquer" son besoin angoissé d'amour, mais pour Lili l'échange se borne à "bavarder" (Th.I, p.15), et sa réponse ne consiste qu'à répéter des clichés à la mode. Cette inaptitude à comprendre caractérise aussi Louise dans

#### Les Retrouvailles:

Louise: (à La Plus Heureuse des Femmes) J'aime tant l'entendre parler.  
Edgar: C'est gentil à vous...mais je tiens aussi à ce que vous compreniez de quoi je parle (Th.II, p.73).

Lili se montre incapable aussi de compréhension dans ses rapports avec N. Devant son angoisse elle reste légère, frivole, inconsistante, futile. Elle joue ses jeux de petite fille: elle rit; elle chuchote à l'oreille du Journaliste; elle traite N. en enfant, et retrousse son pantalon jusqu'au genou pour lui donner l'air d'un petit garçon. Lili reflète alors d'une manière particulièrement forte cette absence de compréhension qui caractérise l'échec de la "communication" dans le théâtre d'Adamov. Duvignaud (1953) l'explique ainsi:

Ce tragique est tout entier dans la présence de l'incommunicable: autour de nous règne un univers de sourds, un monde de muets. Les hommes parlent, mais leurs paroles ne s'adressent jamais à des hommes....C'est ce qui fait le sens de Lili dans La Parodie: elle ne peut entendre ses amants. Elle ne leur appartient pas....elle écoute ses voix qui l'appellent au fond de la ville. Ce sont des voix d'hommes lointaines. Si elles s'approchent, elles redeviennent étrangères (p.23).

Cette évocation de Lili s'applique à la plupart des personnages féminins du théâtre d'Adamov. Erna ne fait pas exception. Devant la souffrance du Mutilé, elle reste désinvolte; elle plaisante; elle le traite en enfant difficile. C'est ainsi qu'elle réagit à la désillusion amère du Mutilé quand il découvre que la femme qu'il aime vit avec un autre homme du nom de Neffer:

Erna: Gros nigaud! (Riant.) Tu es jaloux de Neffer?....

Le Mutilé: Erna!

Erna: Mais tu es jaloux pour de bon, c'est sérieux (Elle bat des mains.)....

Le Mutilé: Et tu me disais que tu voulais vivre avec moi, et je te croyais (Th.I, p.130).

Il est clair qu' Erna demeure insensible à la tragédie du Mutilé. Elle demeure indifférente au besoin qu'il a d'être rassuré. Quand il s'écrie: "Erna, dis-moi que tu m'aimes. Dis-moi que ça ne recommencera pas" (Th.I, p.121), elle ne lui répond pas. C'est un être égoïste et aveugle, remarque La Soeur ("Lui parler! Mais elle n'aurait rien compris" Th.I, p.126), et comme elle le prouve elle-même ("De quoi parles-tu? Je ne comprends rien". Th.I, p.139). Quand Le Mutilé tremble devant les Voix des Moniteurs, elle le croit fou; quand il s'empresse de leur obéir, elle s'emporte, elle devient jalouse - rapportant tout à elle, elle se met en tête qu'il part pour un rendez-vous d'amour.

Lucille est quant à elle sourde aux besoins d'Henri. Elle ne voit pas pourquoi son indépendance lui importe tant: au moment même où il se propose d'échapper de La Caserne, Lucile le fait libérer en usant de l'influence dont dispose son père:

Lucile: J'ai demandé à mon père de te faire libérer, en justifiant qu'il avait besoin de toi, chez nous, à La Secte....Maintenant, c'est fini, demain tu seras libre.

Henri: Non, je ne veux pas....Je voulais...je préfère...

Lucile: Mais puisque je t'aime, mon petit, puisque c'est moi qui ai tout arrangé (Th.II, p.39).

Lucile ne voit pas qu'Henri doit agir seul; elle ne se rend pas compte que de travailler à La Secte ne sera pour lui qu'un nouvel emprisonnement, et devant cette incompréhension "la communication" ne réussit pas entre elle et lui.

Et les mères adamoviennes: elles se montrent aussi sourdes aux exigences spirituelles de leurs fils que Lucile à l'égard de Henri. Il n'existe point de compréhension entre mère et fils dans ce théâtre, en particulier dans L'Invasion, dans Tous contre Tous et dans Les Retrouvailles. Au dénouement de cette dernière pièce se détache une image de "communication" vaine et d'incompréhension dominant les rapports humains et qui distingue bien l'oeuvre d'Adamov: La Mère parle sans arrêt, mais Edgar ne lui répond pas; il n'écoute pas ou il n'écoute plus, et, ce qui est pire, La Mère ne semble pas se soucier de son manque d'attention.

Manque d'attention aussi dans Le Professeur Taranne. Taranne ne réussit pas à se faire comprendre, ni à se justifier devant les accusations de ses interlocuteurs. Quant aux autres, ils ne s'intéressent pas à son angoisse. Ils s'en moquent, incapables qu'ils sont de sentir son tourment. L'Inspecteur rit et sort tandis que le Professeur parle. La Journaliste est "désinvolte" (Th.I, p.220), et les Policiers ne font que railler les efforts angoissés qu'il tente pour se faire reconnaître. Taranne découvre alors que les principes sur lesquels il a basé sa vie ne signifient rien pour ses interlocuteurs (Willwarth, 1964, p.34).

Cette absence de compréhension entre les êtres humains se prolonge dans Off Limits. Lisbeth O'Douglas en est sans doute l'image visible. En tout cas elle est "imperméable" comme tant de personnages adamoviens.<sup>(5)</sup>

---

(5) Là se trouve peut-être la signification des imperméables que portent les personnages dans plusieurs pièces d'Adamov (p.ex. L'Invasion, La Manoeuvre, Si L'Eté Revenait). Ces imperméables sont peut-être une image concrète des êtres "impénétrables" qui peuplent le théâtre adamovien, une image des êtres opaques, aveugles, qui n'arrivent pas à atteindre la plénitude spirituelle, ni à se comprendre ni à créer un contact humain avec leurs semblables. Ils ne peuvent sentir l'angoisse d'autrui, ni partager la pensée et les besoins spirituels de leurs semblables. La cécité, dont nous avons parlé, est également une image concrète de cette "imperméabilité" spirituelle de l'homme adamovien.

Elle est dure et cruelle envers Luce Herz, et pour elle, les protestations sérieuses des jeunes ne sont qu'un jeu d'enfants ("Que dire à ces gamins?" OL, p.40). Elle ne comprend pas non plus le plaidoyer torturé de George:

George: Je t'en supplie, je vous en supplie tous  
Lisbeth: (d'une voix dure) Mais de quoi nous  
 suppliez-vous, cher ami? (OL, p.178).

Lisbeth illustre ici cette incapacité de partager les sentiments d'autrui qui caractérise presque tous les personnages de la pièce, mais c'est dans le monde même d'Off Limits que se trouve une exception à cet "aveuglement" psychologique.<sup>(6)</sup> Les "jeunes" de la pièce se comprennent, et James Andrews est le seul personnage du côté des "vieux" qui parvient à comprendre les jeunes gens (c.f. OL, pp.40,106).

Sally est en mesure de compatir à la souffrance et à l'angoisse de Molly. Elle la comprend; elle la protège; elle la traite avec une touchante affection. Sally et Jim s'entendent bien aussi. C'est ce qu'observe Martin-Jones (1971):

Together they set themselves aside from the  
 world and only with each other can they find  
 that peace which comes from knowing they are  
 understood (p.10).

Sally et Jim ne se cachent pas leurs problèmes et leur tourment. Ils se parlent à bon escient. Ils se révèlent l'état de leur coeur, leurs angoisses, et ils s'entendent vraiment (c.f. OL, p.93). Jim "communique" avec Sally par sa poésie, il s'agit ici d'une authentique tendresse, d'une compréhension véritable entre deux êtres qui s'ouvrent l'un à l'autre.

Cependant, c'est là une exception dans le théâtre d'Adamov. Même Noémi, dans Tous contre Tous, qui essaie sincèrement de comprendre Jean Rist,

---

(6) Dans cette pièce Adamov nous dévoile la société capitaliste d'où selon lui découlent les maux "curables" de la condition humaine (c.f. Ch.IV). Jim et Sally constituent une exception dans Off Limits car ils s'opposent au système qui avilit l'homme et détruit les relations humaines.

n'y arrive pas, car Jean Rist lui cache son passé criminel (c.f. Th.I, 14<sup>e</sup> Tableau). Oui, la plupart des personnages adamoviens restent isolés dans leur angoisse privée et n'arrivent pas à se comprendre. N. en est l'image:

N.: Et l'autre, tout à l'heure, qui m'a étourdi de paroles. Je n'ai pas compris un seul mot de ce qu'il voulait dire (Th.I, pp.31,32).

N. exprime cette indifférence envers l'autre qui marque tant de personnages dans le monde adamovien. Chacun se trouve emprisonné dans sa propre terreur, et un affreux égoïsme caractérise alors les rapports humains, égoïsme dont un exemple impressionnant nous est donné par l'image de Zenno devant le cadavre de Marie. Il se tâte le corps pour s'assurer qu'il n'est pas atteint, lui aussi, avant de s'agenouiller devant Marie, morte dans la tentative qu'elle a faite pour le sauver (Th.I, p.178).

Pierre, nous l'avons constaté, s'acharne trop à chercher le message de Jean pour faire attention à ceux qui l'entourent. Il s'empêtre dans une "communication" inutile avec un mort (Serreau, 1966, p.71) et alors s'isole de ses semblables. Il n'écoute personne: il se montre "sourd" au désir qu'éprouve Agnès de retrouver leur ancienne joie d'amoureux:

Agnès: (elle se lève et d'une voix presque joyeuse)  
 Oui, un jour tu as voulu prendre une chambre, mais il n'y en avait plus. Ensuite, nous sommes allés jusq'au boulevard, mais le vent s'est mis à souffler si fort que nous n'avons pu avancer, (riant) et nous sommes restés là.  
Pierre: (il est allé prendre des feuilles sur la table de nuit) Tu as encore tout dérangé (Th.I, pp.60,61).

Devant l'indifférence de Pierre, Agnès finit par partir avec Le Premier Venu: la dévorante obsession de Pierre l'a éloigné de sa femme, tout comme elle l'a éloigné des autres.

Le Mutilé et Le Militant s'éloignent de même de plus en plus de La Soeur parce qu'ils sont prisonniers de leurs "voix", "voix" métaphysiques

ou "voix" politiques. Le Militant l'abandonne sans s'inquiéter de la solitude où elle est, ni du danger qu'elle court. Le Mutilé ne s'intéresse même pas à son enfant malade:

La Soeur: Tu ne m'as même pas demandé comment va l'enfant.  
Le Mutilé: Pardonne-moi. Je voulais justement, quand  
 ...  
La Soeur: Il est tout à fait rétabli. Il peut dormir, il n'étouffe plus, je n'y comprends rien, les médecins non plus.  
Le Mutilé: (absent) Après toutes ces années, comme tu dois être heureuse! (Th.I, p.126).

Le Mutilé incarne bien ici l'homme adamovien: à cause de leurs hantises, les personnages de ce drame ne sont que des "absents" les uns pour les autres. Le Mutilé ne se soucie pas des gémissements du Blessé, et, de même Jean Rist et Marie ne s'intéressent pas non plus à la peur qui tenaille Zenno quand les "autochtones" le poursuivent (c.f. Th.I, p.152). Annette dans Le Ping Pong est complètement captivée par le billard électrique: à un certain moment elle se lie avec Arthur, mais elle se désintéresse de lui, une fois qu'elle a réussi à trouver un emploi au Consortium.

Plus tard, dans Paolo Paoli, Les Âmes Mortes et Sainte Europe, Adamov mettra en scène des "capitalistes" désireux d'assouvir leur appétit d'argent et de pouvoir. Séduits par leur rêve cupide, ils cultivent tous leurs intérêts égoïstes. Dans une telle situation, la vraie communication est là encore impossible, car le dialogue devient l'instrument d'un marchandage (c.f. Bradby, 1971). Les rapports humains sont alors faussés par l'obsession de l'argent; le désir de s'enrichir empêche les personnages de se préoccuper du bonheur et du bien-être d'autrui.

C'est ce désir même qui accroît la tragédie de Johnny Brown. Déjà éloigné de ses semblables par sa névrose, il se trouve en outre rejeté par sa femme et son frère. Personne ne comprend son angoisse,

et ce qu'il y a de pire, c'est que personne ne s'y intéresse. Joan et James Brown (sa femme et son frère) n'ont qu'une idée - le faire emprisonner pour lui reprendre sa fabrique, et les magistrats et les avocats du tribunal ne s'intéressent qu'à maintenir le status quo de la ségrégation raciale.

Johnny est seul dans son tourment, comme l'est M.le Modéré. Ce dernier, isolé par sa "manie de la modération", se trouve, au dénouement, exilé pour de bon à Londres. Johnny et M.le Modéré sont des incompris, des solitaires, des tourmentés.

Dans toute son oeuvre dramatique Adamov nous présente ainsi des êtres seuls, séparés, isolés. L'absence de compréhension et une angoisse dévorante séparent chacun de ses semblables et mettent comme un "mur" entre les hommes. Cette oeuvre illustre avec force cette tragédie de la séparation humaine qui hante la vie et la pensée de l'auteur.

Dans L'Aveu, Adamov parle ainsi de "l'autre":

...il n'a aucun droit à exister à l'égal de moi-même dans un monde où il y a moi, seul sujet, d'une part, et d'autre part tout ce qui n'est pas moi, la multiplicité sans fin des objets ....Et c'est la grande solitude qui mord au coeur comme une brûlure (p.126).

Il reconnaît d'ailleurs que sa solitude n'est pas unique mais qu'elle est la condition de l'homme contemporain:

Je devine que l'homme au journal présente pour celui que je scrute le même insondable problème de l'inconnu que ces deux hommes m'imposent à moi-même, cet homme devant un autre est seul comme je suis seul....Maintenant je vois se dresser autant d'autres qu'il y a d'existences distinctes. Et chaque existence est un mur. Et il y a autant de murs au monde qu'il y a d'existences humaines, d'entités souffrantes et séparées (L'Aveu, p.126).

Ce thème de la séparation se retrouvera dans toutes les pièces de théâtre où une infranchissable barrière éloigne les êtres humains les uns des autres: partout, l'absence de contact. Un théâtre où les personnages

ne se voient pas.

Ce thème s'était établi dès la première pièce dans laquelle Le Journaliste "ne regarde presque jamais ses interlocuteurs" (Th.I, p.10). Plus tard, dans le Restaurant Lili et L'Employé "se regardent" sans se voir, et à plusieurs reprises dans cette pièce une "communication" rendue folle souligne le manque de contact entre les protagonistes. Le Journaliste répond avant que L'Employé lui pose sa question, et souvent quelqu'un d'autre répond à la place de l'interlocuteur voulu :

L'Employé: (à l'homme du couple) Auriez-vous l'heure, monsieur?

Le Commissionnaire: (comme si c'était à lui que L'Employé s'adressait) Si on te le demande, tu diras qu'on ne te l'a pas dit (Th.I, p.12).

Dans ce monde d'êtres séparés, personne ne reconnaît l'autre. C'est le problème de "l'inconnu" que démontre si bien Le Professeur Taranne. Taranne a tenté vainement de se faire reconnaître par ceux qui l'entourent, mais il n'a pu établir de contact avec autrui :

Moi, je ne regarde personne. Le plus souvent, je baisse les yeux. Parfois même, je les ferme presque (Th.I, p.219).

Taranne est "l'étranger", il est l' "outsider". Tout le monde le quitte, l'abandonne :

Je ne comprends pas pourquoi ils sont partis ainsi, sans rien dire, sans même me tendre la main... (Th.I, p.220).

L'amitié manifestée par les autres personnages, qui se saluent chaleureusement, rejette Taranne dans une totale solitude ("Toujours personne!" Th.I, p.225), jusqu'à ce qu'il se trouve au dénouement tout à fait isolé sur une scène vide. Taranne est exilé, et c'est, comme le suggère Blin (1976) "l'expérience de l'exil (qui) constitue l'un des fils qui tissent le texte" (p.68).

Les personnages d'Adamov sont tous, comme Taranne, des étrangers les uns pour les autres. Dans La Parodie Le Journaliste précise cette faillite des relations humaines quand il déclare à L'Employé :

Pourtant, on ne connaît jamais trop les gens  
(Th.I, p.27).

Dans Comme nous avons été il se trouve un exemple dramatique de ce "mur" qui sépare les hommes dans l'oeuvre d'Adamov. A. redevient le petit André et se rappelle le malentendu qui existait entre l'enfant et son père. Une barrière infranchissable les sépare l'un de l'autre comme le "mur" qui se dresse entre Choubert et son père dans la pièce d'Ionesco, Victimes du Devoir (1954, pp.203-206): ils essaient de se parler mais ne se comprennent pas. Le père oblige le petit André à faire avec lui une promenade à la campagne ("André marchait un peu en arrière", dit La Mère, Comme Nous, p.443). Il le blâme d'avoir parlé à La Mère de ses dettes - "A cause de toi, je suis un homme compromis, un homme perdu" (Comme Nous, p.443) - et il va se suicider. L'enfant se fait des reproches:

La Mère: Alors, André l'a laissé partir. Et c'est pour cela qu'il s'en veut, le pauvre petit. Comme s'il avait pu savoir que son père allait se coucher sur les rails...et qu'un train passerait juste à ce moment-là.  
A.: Il aurait dû le savoir. Il n'avait qu'à regarder son père (Comme Nous, pp.443,444).

C'est là la faute. On ne regarde pas l'autre et un "mur" d'incompréhension divise les hommes. Mathilde exprime l'angoisse éprouvée devant cette séparation; Berne la force à être sa maîtresse mais:

Il me regarde à peine, on dirait (elle tressaille)  
qu'il est fâché... (Th.II, p.61).

Nombreux sont les personnages qui sont ainsi privés de contact humain, même visuellement, et qui se trouvent rejetés dans une solitude atroce. Une image bizarre nous en est montrée dans La Manoeuvre lorsque le Second Employé serre sa propre main en guise de salut au Blessé (Th.I, p.125). Image d'un thème capital de l'oeuvre d'Adamov, et que Guicharnaud (1961) analyse finement:

...the protagonist's isolation, the lack of real communication that separates the elements of a universe in which individuals mesh like toothed wheels but never interpenetrate (p.176).

Les couples adamoviens sont en effet composés d'êtres humains qui ne 'b'interpénètrent" jamais. Henri et Lucile, Edgar et Louise-Lina, Jean Rist et Marie, Pierre et Agnès, ne sont pas vraiment conscients de l'existence de l'autre, et ne se font aucune idée de la personnalité de l'autre. Ils n'arrivent pas à établir de contact humain profond et intime.

Prenons par exemple les malentendus qui caractérisent les relations de Jean Rist et de Marie. A cause de ses difficultés financières et spirituelles, Jean ne peut comprendre "l'inquiétude" véritable, la sincère offre d'appui que lui fait Marie:

Marie: J'étais inquiète, je suis venue à ta rencontre!  
Je n'aurais pas dû?

Jean: Je t'embête hein? Tu me changerais bien pour un autre, un plus malin qui se débrouillerait mieux, qui aurait de l'argent plein les poches. Pas de tracas, pas de questions, et autant de petites robes que tu voudrais!

Marie: Est-ce que je me plains?....

Marie: Tu verras le chef demain, ça s'arrangera, j'en suis sûre. Il faut que ça s'arrange. (Pause.)  
J'irai avec toi si tu veux.

Jean: C'est ça, tu crois que je ne peux pas parler moi-même. Eh bien! tu te trompes... (Th.I, pp.149,151).

Le malentendu s'installe alors. Ils ne se comprennent plus; ils deviennent des étrangers l'un pour l'autre, et finalement Marie part avec Zenno.

Pierre et Agnès ne se connaissent pas non plus, bien qu' Agnès possède un don spécial pour la communication et les contacts humains. Elle travaille à la machine à écrire, instrument de communication à la fois réel et symbolique, et elle nous avoue: "Je me trompe bien parfois sur un mot, mais je retrouve toujours Jean" (Th.I, p.61).

Mais La Mère et Le Premier Venu l'éloignent forcément de Pierre: Agnès "cernée" est une image visible du fait qu'elle ne peut pas ou ne peut plus se faire comprendre de Pierre, ni le comprendre à son tour. Quand elle part avec Le Premier Venu, elle déclare: "Tout est dit"

(Th.I, p.87), mais en vérité, rien n'a été "dit" entre les deux partenaires de ce couple malheureux, rien ne peut jamais être dit. Pierre perd sa femme pour le premier homme venu, parce qu'il s'est progressivement écarté de tout contact humain (Esslin, 1971, p.93). Pierre et Agnès nous rappellent les "deux mains éloignées" qu'évoque Adamov dans L'Aveu: deux mains accrochées l'une contre l'autre au même porte-bagage, deux mains qui se frôlent même, mais deux mains "différenciées", qui n'ont pas de contact direct l'une avec l'autre (p.41).

Le conflit des générations est un autre thème adamovien qui souligne encore le manque de contact qui "aliène" et rend hostiles les personnages de son monde dramatique. Le conflit des générations est le problème central d'Off Limits, où, d'une part, "les jeunes" méprisent les valeurs morales des "vieux", et où d'autre part, "les vieux" craignent ce refus qu'affichent les "jeunes" de leurs lois et de leurs normes (c.f. Bradby, 1971). Ce problème se manifeste dans d'autres drames. Dans Le Sens de la Marche, L'Invasion, Les Retrouvailles, Comme Nous Avons Été, Tous contre Tous, Si L'Été Revenait, dans chacune de ces pièces, il s'agit d'un fils qui tente d'échapper au foyer familial. Le conflit des générations perce aussi dans Le Ping Pong où Arthur et Victor s'allient contre Le Vieux.

Cependant, cette fraternité d'Arthur et Victor ne dure pas: elle disparaît à mesure que grandit l'ascendant de l'appareil. L'obsession du billard électrique pervertit chez les personnages tout sentiment qu'ils ont d'appartenir à une communauté. Martin Esslin (1971) voit dans Le Ping Pong une image puissante de l'aliénation de l'homme par la croyance dans un faux idéal.

Ils sont complètement séparés, et la communication est totalement absente de la scène finale de la pièce. Victor ne veut même pas discuter les règles du jeu de ping pong:

- Arthur: Une seconde! On peut bien, de temps en temps, prendre une seconde pour réfléchir, pour discuter. C'est la moindre des choses, il me semble, puisque nous sommes seuls, tranquilles, et que cela dépend de nous...
- Victor: (impatience) Play! (Sans attendre la réponse, il lance rageusement la balle...) (Th.II, p.179).

Les personnages du Ping Pong sont ainsi "séparés". Isolés dans leurs obsessions et par leurs obsessions, ils se condamnent à une solitude angoissante. La pièce se termine sur cette angoisse. Quand Victor meurt, Arthur doit faire face à sa solitude, et son cri désespéré: "Victor! Victor!" (Th.II, p.181) résume le tourment de tous ces êtres solitaires et souffrants.

Quoiqu'ils travaillent en vue du même but, il n'existe pas de vraie communauté entre les personnages du Ping Pong, étant donné leur impuissance à communiquer: échec des relations humaines que révèlent toutes les pièces d'Adamov. L'absence d'un authentique dialogue empêche la création d'une communauté humaine, car la communion entre les êtres est devenue impossible.

For, dialogue implies that man exists in relationships.... Communication presupposes community which, in turn, means a communion between the consciousness of persons in the community (Rollo May, 1974, p.156).

L'Invasion démontre pareillement cette absence de contact et de solidarité entre les êtres humains. Pierre, Agnès, Tradel, travaillent ensemble à découvrir le message de Jean, mais chacun poursuit un but personnel et s'y prend selon ses méthodes. Pour Pierre, le "mot" est capital: il veut déchiffrer les mots exacts que Jean a écrits. Pour Agnès, l'important est de trouver l'essence de Jean, quoiqu'elle ne puisse déchiffrer de mots précis. Tradel cherche le sens du texte, sans se soucier de reproduire avec exactitude ce que Jean a écrit. Il a l'intention de rendre ces écrits cohérents en vue de leur publication, à l'encontre de Pierre qui refuse de considérer cette publication. Et tous les trois se trouvent d'ailleurs sans contact antérieur avec l'écrivain mort:

ils ignorent ce que Jean voulait faire (c.f. Th.I, p.63), et, ajoute Pierre: "...les derneirs mois, nous l'avions presque perdu de vue" (Th.I, p.63). Aussi, Pierre, Agnès, Tradel ne travaillent—ils pas vraiment ensemble. Le contact n'existe pas non plus entre les personnages de cette pièce, qui sont:

voués à la solitude la plus complète, condamnés par leur incapacité à communiquer avec autrui à l'échec (Surer, 1964, p.453).

Malgré leurs efforts pour créer des rapports intimes avec autrui, Le Mutilé et Le Militant sont eux aussi incapables de s'intégrer dans une communauté. Le Mutilé essaie désespérément de se faire aimer d'Erna; Le Militant cherche à rejoindre le "Peuple" dans sa lutte révolutionnaire. Mais ils restent seuls; le contact avec autrui leur échappe:

Le Mutilé struggles continuously, not recognizing that he can never overcome his aloneness (Martin-Jones, 1971, p.16).

Cette absence de contact et cette solitude humaine se rencontrent dans la dernière pièce d'Adamov. Dans Si L'Eté Revenait chacun est isolé dans son angoisse. La trame de la pièce est faite de quatre rêves qu'ont faits chacun Lars, Thea, Alma et Brit. Chaque rêve traite des mêmes événements, mais ces rêves ne se ressemblent guère, et les points de vue différents des personnages nous révèlent à quel point ils sont seuls dans leur subconscient. Ces séquences oniriques dans Si L'Eté Revenait soulignent d'une manière hallucinante cette solitude profonde de chaque individu, ce manque essentiel de tout contact authentique entre les êtres humains qui singularisent le théâtre d'Adamov (Martin-Jones, 1971, p.2).

Dans les pièces soi-disant sociales et politiques, l'obsession de l'argent constitue "le mur" qui sépare les personnages et empêche toute communauté humaine. Paolo, Hulot-Vasseur, Tchitchikov et les autres protagonistes des Ames Mortes, Karl, Crépin, Honoré de Rubens, sont tous

après au gain et leur cupidité exclut toute considération d'autrui. Leurs ambitions égoïstes les font s'exiler les uns des autres et les condamnent à une totale solitude, dont l'image concrète surgit au dénouement de Sainte Europe quand les personnages sont bel et bien bannis dans un monde mythique, entouré de brouillard et isolé du reste de la terre: "O Byzance, ô terre d'exil," s'écrie Innocent XXV (Th.III, p.268).

Ils sont séparés aussi les uns des autres: Grethe-France-Laure révèle la solitude de Karl:

Et si vous tombiez, comme je serais la seule,  
la seule à vous relever... (Th.III, p.236).

Et il convient de se rappeler que même Grethe-France-Laure ne reste pas fidèle à Karl: quand il meurt, elle épouse Crépin, l'ennemi de "feu son père" (c.f. Th.III, p.265). Dans cette pièce, comme dans les autres, Adamov présente "la solitude implacable à laquelle l'homme moderne est condamné" (Adamov, L'Heure Nouvelle, p.22, dans Bradby, 1971)

Tous contre Tous et La Politique des Restes étudient les préjugés racistes qui séparent les hommes et les rejettent dans cette solitude affreuse. Le thème de la ségrégation dans La Politique des Restes souligne fortement l'aliénation de deux groupes d'humanité: la haine et la peur divisent irrémédiablement les blancs et les noirs. La névrose qui éloigne Johnny Brown de ses semblables est l'extension logique de l'aliénation systématique qui caractérise toute une société:

L'Avocat Général: Cette affaire selon moi, s'apparente à un crime passionnel. J'entends par là que Mr. Brown a ressenti avec une violence particulière ce que chaque citoyen de notre Etat ressent, mais généralement à un degré moindre (Th.III, p.178).

Le thème du racisme s'annonçait dans Tous contre Tous, où un pouvoir anonyme rendait ennemis les réfugiés et les autochtones. C'est le même pouvoir, que personnifie Darbon, qui sépare de force Le Jeune Homme et

La Jeune Femme en jetant celui-là dans un camp de concentration. La barrière qui se dresse entre les hommes peut devenir alors un vrai mur matériel, ou bien alternativement une force impalpable comme le "vide" métaphysique qui ronge intérieurement l'homme adamovien et qui l'empêche d'entrer en rapport avec ses semblables.

Cet isolement atroce à laquelle l'absence de communication condamne l'homme dans l'oeuvre d'Adamov, est un thème essentiel chez les autres dramaturges de l'Absurde:

Les auteurs de l'absurde, dit Saurel, représentaient le monde comme un chaos indéchiffrable en face duquel l'homme était impuissant, désarmé, ahuri, solitaire, incapable de communiquer par le langage... (1971, p.752).

Cette solitude humaine constitue le point de départ même du théâtre d'Adamov. L'épisode de l'aveugle qui inspire La Parodie est une image saisissante de l'homme seul. Adamov vit un jour dans la rue un mendiant aveugle qui demandait l'aumône. Deux jeunes filles passèrent à côté de lui, sans le voir, le bousculèrent par mégarde, tout en chantant: "Je fermai les yeux, c'était merveilleux".

L'idée me vint alors de montrer sur la scène le plus grossièrement et le plus visiblement possible, la solitude humaine, l'absence de communication... (Adamov, Th.II, p.8,9).

Le sentiment de la solitude qu'éprouvent les êtres humains conduit donc Adamov au théâtre (IM, p.129). La Parodie est surtout l'histoire de quatre itinéraires parallèles qui se concluent par un échec, la solitude ou la mort (Gaudy, 1971, p.28). C'est une pièce où l'homme est seul, étranger, et dans le reste de son oeuvre Adamov nous présentera des êtres également séparés et souffrants. La séparation d'un homme d'avec ses semblables est une préoccupation fondamentale du théâtre adamovien (c.f. Martin-Jones, 1961), bien que, paradoxalement, les mots de "solitude", d' "aliénation", et de "séparation" n'y soient guère mentionnés.

Rares sont les cris d'angoisse qui expriment la solitude. "Je suis seule maintenant. Il m'a quitté," s'écrie La Soeur (Th.I, p.119) une fois que son mari l'a abandonnée. Lucile lui fait écho après la mort de son père: "Je suis si seule" (Th.II, p.57). Mais le théâtre d'Adamov est néanmoins une constatation de l'isolement humain.

Dans Le Sens de la Marche Mathilde projette une autre image de cette solitude humaine. Son père ne s'intéresse qu'à Henri; il la traite en domestique. Henri est trop préoccupé par son souci de "se réaliser" pour s'inquiéter des besoins et des difficultés qu'éprouve sa soeur, qui reste complètement isolée, comme en témoigne son appel pathétique: "Parle-moi, j'aime tant quand tu me parles" (Th.II, p.29).

Elle vient, honteuse et balbutiante, réclamer l'aide d'Henri à La Caserne (c.f. Th.II, pp.33-36). Mais Henri la chasse: "Je t'ai dit de t'en aller. Tu n'entends donc pas quand on te parle?" (Th.II, p.35). Privée de chaleur humaine, Mathilde reste seule, sans défense, à la merci de Berne qui l'exploite. Elle est tout à fait séparée de ses semblables: "Je ne connais personne" (Th.II, p.61).

Mathilde devient solitaire, une étrangère parmi les autres, comme la plupart des personnages d'Adamov, comme l'homme moderne tel que le voit Adamov:

Ce qui me frappait alors surtout, c'était le défilé des passants, la solitude dans le côtoïement, l'effarante diversité des propos...un ensemble dont le caractère fragmentaire garantissait la vérité symbolique (Th.II, p.8).

Voilà la vision de la condition humaine qu'il nous offre dans son théâtre - l'homme cherche dans une effrayante solitude à surmonter son vide intérieur, à trouver un peu de chaleur humaine, à donner un sens à la vie. Mains Blanches illustre cette "aliénation" de l'homme qui sera explorée dans les autres pièces d'Adamov. C'est un monde dont il dit:

Aujourd'hui, chacun se débat seul dans son coin comme il peut (HE, p.97).

Un monde d'exilés. L'on est exilé, soit du domaine spirituel et loin de ses semblables, soit littéralement, loin d'un pays anonyme ou précis, comme les réfugiés de Tous contre Tous ou M.le Modéré à Londres. Ces exilés reflètent le sentiment d'exil dont a souffert Adamov pendant sa vie. A Genève, enfant exilé de Russie avec sa famille, il connaît la douleur de se sentir un être à part:

On nous nomme "macaque", on nous accuse de manger "le pain suisse". La xénophobie poussée jusqu'à l'outrecuidance (HE, p.19).

Plus tard le sentiment d'isolement se trouve renforcé au camp d'Argèles où la ségrégation imposée intensifie la conscience qu'il a d'être un "homme séparé". Adamov ne peut échapper au malheur de l'exil: devenu adulte il nous affirme qu'il souffre du

même sentiment qu'enfant déjà je ressentais, voulant faire partie d'une bande, et ne faisant partie d'aucune (HE, p.29).

Ce sentiment de l'exil, il le traduit dans son théâtre en mettant en scène toute une société d'êtres humains, séparés, solitaires, isolés. Adamov s'était senti "étranger" sa vie durant, et chacune de ses pièces de la première à la dernière, traite d'une manière ou d'une autre du thème de "l'aliénation" - l'homme qui s'est éloigné de Dieu, de sa famille, de sa classe, de son pays, bref, du monde des hommes aussi bien que du monde des objets (c.f. Bradby, 1971). Cette vision de l'isolement humain reflète, selon Adamov, le sort de l'homme dans le monde actuel, dans le monde contemporain:

Du seul fait qu'il existe, l'homme est déjà exilé (L'Aveu, p. 148).

Dans son théâtre l'homme ne parvient jamais à s'affranchir de ce malheur, ni dans le domaine métaphysique, ni dans le domaine humain: il ne peut répondre à son élan, à ses aspirations, vers le spirituel, ni à son besoin de contact humain, d'échange et d'amour. Dans Tous contre Tous Marie exprime d'une manière définitive l'angoisse que cause ce

triple exil quand elle avoue à Zenno:

Je me sens toute seule...Dis, tu as besoin  
de moi? Tu m'aimes bien? (Th.I, p.157).

CHAPITRE IIIL'ABSENCE D'AMOUR

Il n'est pas donné à l'homme d'accéder  
au mystère insondable de l'amour.  
(Adamov)

"Dis, tu as besoin de moi? Tu m'aimes bien?"

Ce cri d'angoisse que pousse Marie se fait entendre partout dans l'oeuvre d'Adamov: l'homme dans cet univers d'absence cherche désespérément l'amour. Or c'est une quête qui a marqué la vie entière d'Adamov lui-même. Il s'est efforcé pendant toute sa vie de trouver un "amour véritable" pour neutraliser l'horreur de vivre (c.f. L'Aveu, p.121); il a essayé sans cesse d'avoir des relations vraies avec une femme; de découvrir dans cette communion avec une autre personne un répit, une échappatoire peut-être, au "mal incurable".

Pour Adamov, comme pour la plupart des personnages de son théâtre, l'amour est un espoir de salut. C'est la possibilité de combler le vide rongeur à l'intérieur de l'être, et de retrouver la dimension spirituelle:

C'est l'amour qui rend possible cette union - cette émotion qui me fait aller du fond de moi-même l'extérieur de moi-même, c'est là l'amour, le seul mobile pur, le grand mouvement des mondes (L'Aveu, p.21).

Dans ses poèmes, dans ses oeuvres en prose, dans son théâtre entier, nous voyons l'homme en quête de la rédemption au moyen d'amour vrai (c.f. Dietemann, 1970). Cette communion avec un autre être représente une possibilité de plénitude spirituelle, et l'union avec la dimension spirituelle peut s'accomplir par l'amour entre homme et femme. L'unité sur le niveau humain peut

trionpher de l'absence d'unité sur le niveau spirituel:

Le mouvement qui est amour devrait m'introduire au coeur du monde, alors que je contourne seulement les volumes, que je glisse parmi les surfaces, les ombres fluides et plates (L'Aveu, p.23).

Ce pouvoir rédempteur qu'a l'amour indique l'importance du rôle de la femme dans l'oeuvre adamovienne. C'est par l'entremise de l'amour féminin que l'homme retrouvera l'unité intérieure, la plénitude de son Moi divisé:

Toi que j'aime, dit Adamov, toi seule peut sinon me faire toucher le but, au moins me sauver de la dispersion, en soumettant ma vie au règne de l'unité monotone de l'amour (L'Aveu, p.123).

De même, la femme est la rédemptrice, le lien entre l'homme et l'unité cosmique de l'univers. C'est elle qui le reconduira à la dimension spirituelle dont il est séparé. Dans l'union avec la femme l'homme adamovien peut retrouver l'harmonie et l'accord avec l'absolu, car c'est elle dont parle Adamov:

Toi dont le rôle est sauveur, toi la grande médiatrice (L'Aveu, p.99).

Par la médiation de la femme, c'est-à-dire, dans un rapport d'amour avec elle, Adamov tente d'entrer dans l'amour du monde, en en devenant le lieu de passage (c.f. L'Aveu, p.99). La femme, c'est le talisman contre le mal, et son amour, c'est le moyen de réconcilier le corps et l'esprit, de guérir les mutilations intérieures, d'échapper à la solitude.

Dans l'oeuvre théâtrale d'Adamov l'homme est en proie à ce besoin d'un amour rédempteur. Il incarne ainsi le cri de désespoir que fait entendre Adamov lui-même:

Je souffre, ton absence m'angoisse...je suis la proie de troubles vertiges, je me sens seul, abandonné...  
(L'Aveu, p. 137).

La quête de la femme rédemptrice s'établit comme le point central des rapports humains dans La Parodie (c.f. Ch. I, p. ). Dès le commencement de la pièce une pancarte s'étale sur la scène portant l'annonce: "L'Amour Vainqueur", tandis qu'à l'arrière-plan nous entendons de temps en temps des Voix d'Hommes appeler Lili, source de vie et d'espoir pour les personnages de ce drame.

Comme l'a fait remarquer Serreau (1966), La Parodie est l'histoire de quelques hommes qui gravitent autoàr de l'insaisissable astre féminin (p.68). C'est le même thème qui se présente dans les rapports humains complexes que dépeint Le Ping Pong. Ici, chacun des personnages masculins essaie de se faire aimer d'Annette: elle "appartient" tantôt à Roger, tantôt à Sutter, tantôt au Vieux, et tantôt à Victor, sans jamais se fixer sur aucun en particulier.

Dans La Parodie également, L'Employé, N., Le Directeur, Le Journaliste, s'efforcent d'obtenir chacun à sa manière, l'amour de Lili.<sup>(1)</sup> Ils la traitent en déesse; ils cherchent en elle la vraie vie (c.f. Bradby, 1971). L'Employé d'abord sait que l'amour est la seule possibilité d'échapper ou d'être sauvé dans la ville anonyme et terrifiante où il se trouve perdu: "Si seulement je pouvais

---

(1) Pour Martin-Jones (1971) Lili représente les différents aspects de l'amour: "For L' Employé she represents the ideal love and this is an illusion, for N...she represents the possibility of glorious humiliation, to the Directeur she represents unrequited passion and desire, to the Journaliste, successful physical love" (p.173).

rencontrer une femme" (Th.I, p.12). Et une fois qu'il rencontre Lili, il croit voir en elle la promesse d'une rédemption: ils constitueront "le couple" et l'amour triomphera (Th.I, pp.15,24):

J'ai du reste tout de suite ressenti en vous la santé, la garante de l'avenir...Quand le rouge sort une fois, le noir s'avoue vaincu et le rouge est sorti puisque nous nous aimons (Th.I, pp.14,15).

Tout comme L'Employé, N. cherche en Lili le sens de la vie:

Je me sens si bien depuis que vous êtes là.  
Votre seule présence a rappelé mes forces. Je pourrais me lever, marcher, je pourrais même mourir (Th.I, p.16).

N. attend désespérément la femme rédemptrice, et nous percevons l'urgence de cette espérance dans ce cri maintes fois répété: "Elle viendra...Elle ne peut pas ne pas venir" (Th.I,p.22).

Le Directeur et Le Journaliste eux aussi souhaitent la rédemption que l'amour de Lili semble promettre. Le Directeur l'attend, inquiet, et c'est lui qui souligne l'importance de la femme adamovienne quand il affirme: "Plus de Lili ,plus d'"Avenir"" (Th.I,p.23). De ce point de vue Lili est un moyen de découvrir le Moi et la seule force qui pourrait sauver l'homme de son "aliénation." Elle est "le coeur" même de la vie (c.f. McCann, 1971).

Dans La Manoeuvre Le Mutilé est également tourmenté d'un besoin inapaisé d'amour rédempteur. Il sait que s'il trouve une femme qui puisse l'aimer, il n'aura pas à obéir aux "voix de l'absence" qui l'anéantissent:

J'avais depuis toujours le ~~presentiment~~ sentiment que seul l'amour pouvait me délivrer, mais je croyais qu'il m'était refusé (Th.I, p.119, c.f. pp. 107,112).

Erna devient pour lui l'image de la femme rédemptrice qui incarne le seul espoir de salut:

Je n'osais pas espérer un tel bonheur. Il y a enfin une femme qui m'aime (Th.I,p.118).

Il va alors penser à Erna pour ne plus avoir à entendre les Voix des Moniteurs qui le tourmentent. Elle est pour lui la source de la vie et de la joie:

Depuis que je l'aime, je vis, je respire, ils me laissent en paix...Oui, depuis qu'elle est là, tout a changé. Je peux aller, venir, penser à elle, penser à n'importe qui, je ne suis plus ... (Th.I,p.119).

Le Mutilé place sa foi en Erna; il la supplie à plusieurs reprises de ne pas l'abandonner, car autrement il sera perdu (c.f. Th.I, pp. 121,127). Cet espoir angoissé nous rappelle le cri d'Adamov:

Son amour devrait me sauver. Si elle n'était pas là, que deviendrais-je? (HE, p.207).

Dans Comme nous avons été A. exprime également ce besoin d'amour qui hante Adamov. Comme Le Mutilé, A. cherche à "se réaliser" dans un échange avec une femme. Pour se rendre indépendant, pour être à même d'agir, pour changer sa vie faite d'absence, il va se marier (Comme Nous, p.436). De même, Lars dans Si L'Eté Revenait recherche, dans son mariage avec Brit, un remède à l'angoisse, et Henri dans Le Sens de la Marche est en quête de l'amour sauveur. Lucile est pour lui la femme idéale qui donne un sens à son existence absurde:

Tu sais bien que sans toi, je ne suis rien (Th.II, p.44).

Ses forces lui reviennent quand elle a besoin de lui après la mort de son père à elle. Il veut s'enfuir avec Lucile pour échapper à l'influence débilissante du Père, et trouver son identité d'homme mûr dans l'amour. Il veut agir pour elle ("elle sera fière, elle sera heureuse..." Th.II, p.30). Tout ce qu'il entreprend est destiné à la femme dont l'amour va le sauver:

J'ai fait ça pour toi, seulement pour toi,  
pour avoir le droit de te demander...(Th.II, p.57).

Le Sens de la Marche est alors, selon Duvignaud (1954(c)), l'histoire d'un homme qui tente de s'arracher à ce qu'il est, pour parvenir à cette plénitude, où la vie ne fait qu'un avec la tendresse (p.520). Le besoin d'amour que ressent Henri a les mêmes origines que sa quête spirituelle, et Adamov pourrait parler de lui quand il dit:

Je sais seulement que l'homme en proie au vide  
de l'angoisse et l'homme envahi du plus trouble  
désir charnel vivent un tourment identique  
(L'Aveu, p.75).

C'est vrai pour tout homme adamovien qui cherche dans des femmes comme Lili, Erna, Lucile, la lumière et la chaleur qui pourraient rendre heureuse leur morne existence.

Agnès, dans L'Invasion, joue le même rôle rédempteur. Elle répand toujours la lumière, image concrète de sa signification médiatrice. Elle tire les rideaux pour laisser entrer la lumière du jour quand la pièce commence et c'est elle qui éclaire la pièce lorsque Pierre ne voit plus rien (Th.I, p.63). Après son départ avec Le Premier Venu, la lumière baisse de plus en plus, mais dès qu'elle revient la lumière brille d'un éclat plus fort (Th.I, pp.92-95).

Agnès est alors une source possible de salut spirituel pour Pierre, mais il reconnaît trop tard qu'il lui faut l'amour de sa femme. Ce n'est qu'après le départ d'Agnès qu'il voit que le salut ne se trouve pas dans le message de l'écrivain mort,<sup>(2)</sup> mais dans la tendresse que sa femme lui porte. C'est seulement alors qu'il dit:

Où est Agnès? Je veux la voir...Si elle avait eu un peu plus de patience, nous aurions tout recommencé (Th.I,pp.93,94).

De même façon, Jean Rist ne reconnaît qu'à de rares moments le besoin qu'il éprouve de l'amour de Marie. Marie est encore une rédemptrice éventuelle dans l'oeuvre d'Adamov. Elle incarne la douceur, la bonté, le sacrifice qui pourraient sauver l'homme. Marie se sacrifie généreusement pour aider Zenno à échapper à la persécution. Elle essaie de lui faire traverser la frontière, image de la femme qui ouvre la voie au "nouveau monde". Mais Jean Rist voit trop rarement ce rôle rédempteur de sa femme: avec elle il se montre généralement impatient, arrogant, cruel. Ce n'est que peu souvent qu'il laisse échapper un cri d'angoisse qui exprime son besoin d'un appui et d'un amour féminins:

Jean: (tremblant) Tu ne vas pas t'en aller, Marie.  
Pas...pas tout de suite! (Th.I, p.155).

Après le départ de Marie avec Zenno, il admet enfin qu'il désire être aimé. Marie lui manque: nous le discernons dans la suite de questions torturées qu'il lance à La Mère:

---

(2) Chez Pierre, cet amour d'un mort souligne l'absence tragique d'un véritable amour dans le théâtre d'Adamov.

Tu as vu Marie? Où? Quand? Elle est venue ici?  
(Secouant La Mère.) Vas-tu parler? (Th.I,p.161).

Ce besoin de tendresse nous le sentions plus tard dans l'amertume profonde à laquelle il est en proie à la suite de la mort de Marie: la femme "rédemptrice" est maintenant hors de sa portée et l'amour lui semble désormais impossible.

Jean Rist s'efforce alors d'apaiser son désir d'être aimé dans la compagnie de Noémi; dans leurs rapports il cherche à se libérer de son malheur, et Noémi devient pour lui une source d'espoir, l'intercesseur, la médiatrice de "la plénitude" spirituelle, la rédemptrice: "Noémi...Restée, restée pour moi!" (Th.I, p.206).

Soutenu par cet amour, Jean Rist peut accepter la mort. Il la choisit même en refusant de se tirer d'affaire: il ne s'avoue pas autochtone, ce qui lui permettrait d'échapper aux partisans brutaux, et il garde ainsi l'amour de Noémi (c.f. Th.I, pp208-210). Cet amour le soutient (Noémi: (très fort à Jean)"Jean, regarde-moi!"Th.I,p.212), et donne à sa mort une dignité et une signification profondes. En choisissant la mort il cesse d'être une victime impuissante et c'est la femme "rédemptrice" qui rend possible cet épanouissement spirituel chez Jean. Comme nous le fait remarquer Regnaut (1958):

Jean Rist subit, non plus pour se nier, mais pour affirmer par la mort la liberté de son amour (p.184).

Les rapports qui existent entre Jean et Noémi nous rappellent l'authentique tendresse qui unit Jim et Sally dans Off Limits. Malgré leurs querelles, malgré les difficultés nombreuses qui surviennent dans leur liaison, ils s'aiment vraiment. Jim dépend de Sally. Son amour l'encourage à ses moments angoissés. C'est à elle qu'il révèle son incertitude, sa peur, son âme tourmentée. C'est pour elle qu'il veut "faire ses preuves"; c'est avec elle qu'il veut s'en aller à la quête d'un nouveau monde. De même que Henri, Jim veut

retrouver son Moi perdu, auprès de la rédemptrice dans un voyage symbolique:

Mais je te prouverai, Sally, que je ne suis pas un lâche. Je te le prouverai, si tu veux bien que tous les deux, on s'en aille, très loin, de l'autre côté de l'océan (OL, p.131).

Jim a profondément besoin de l'amour de Sally, rédemptrice par excellence. Quand elle n'en peut plus et veut l'abandonner, nous devinons combien Jim dépend d'elle et combien il souhaite un amour véritable:

Jim: (fondant en larmes) Je ne te reproche rien Sally, rien que de vouloir foutre le camp n'importe où, pourvu que, Jim, lui, reste dans son coin tranquille. Ça, ce n'est pas bien, ce n'est pas chic. (Pause.) Je peux te regarder dans les yeux?

Sally: Oui bien sûr. (Froide). Qu'est-ce que tu vois quand tu me regardes dans les yeux?

Jim: (criant) Que tu veux me lâcher, c'est tout.

Sally: Oui, je veux te lâcher, et je veux que tu me lâches aussi. Car ensemble, on ne s'en sortira jamais, jamais. A l'hôpital je tâcherai de bien me tenir, et puis j'irai je ne sais où, mais pas chez nous, pas chez toi, et je ne partirai pas non plus avec toi pour l'Europe, Jim, n'y compte pas, je ne le ferai pas.

Jim: (criant) Tu le feras, tu le feras!

Sally: (éclatant en sanglots) Oui, sans doute (Ol, pp.118,119).

Jim est ici l'image de l'homme adamovien qui fait appel à la femme, qui seule pourrait le sauver s'il pouvait seulement rester avec elle. Bien que Sally craigne qu'ils ne puissent sortir ensemble du monde affreux où ils s'égarerent, c'est l'amour qui va les en délivrer. La communion humaine conduira Jim à la rédemption individuelle. James, le journaliste, commente ce pouvoir libérateur qu'apporte l'entente de Jim et Sally:

Sally Jim t'aime mais il t'aimerait tellement davantage  
Si vous faisiez quelque chose ensemble quelque chose  
qui ne serait pas de vous écorcher vifs  
Et si tu pouvais prouver à Jim Sally que l'asile de  
Rockland n'est pas le centre du monde...(OL, p.81).

C'est Sally qui peut mener Jim au vrai centre transcendantal, même s'ils meurent au cours de cette tentative. Elle est la femme généreuse et tendre ("Je t'aime bien Jimmy" OL, p.33). Elle sent son angoisse; quand Jim cède à des rages de désespoir, elle accepte sa colère, ses gifles; quand ils n'ont plus d'argent, elle se fait putain pour le soutenir. Leur liaison est marquée par la complicité (c.f. OL.p.51), l'affinité, la communion de l'esprit. Ils se comprennent et se révèlent leur âme l'un à l'autre. Ils s'aiment d'un amour véritable et tendre: (3)

Jim: Tu sais depuis quand je t'aime, Sally?  
 ...Tu te souviens quand je te rattrapai  
 et arrêtais l'ascenseur au dix-septième et  
 que je te disais: je t'aime Sally, autant  
 qu'on peut aimer. Alors tu me croyais. Sally,  
 je te dis la même chose aujourd'hui. Dis, tu  
 me crois encore?

Sally: Je te crois encore (OL, pp.119,120).

Ces rapports qui avaient commencé par un attrait sexuel, se résolvent en un amour sincère, et dans cette union, ils incarnent la rédemption spirituelle de l'individu dans le théâtre d'Adamov (c.f. McCann, 1971). Adamov réussit à créer ici un jeune couple d'amoureux dont l'entente forme un élément optimiste dans un monde déprimant. Quoique Jim et Sally meurent à la fin de la pièce, la tendresse qui existe entre eux, et entre eux et leurs amis, Molly et Neels, cette tendresse peut bannir le désespoir (c.f. Bradby, 1971).

---

(3) c.f. Le Récitatif de Molly:

Sally Jim pense à toi Il pense à toi toujours  
 Et je ne sais pas ce que vous ferez tous les deux ensemble  
 Vous vous disputerez souvent encore je suppose  
 Mais je sais que Jim t'aime Sally  
 Et qu'il ira  
 N'importe où  
 En taule Dans l'hôpital psychiatrique Ailleurs  
 La où tu seras Il te rejoindra...  
 Dis Sally sais-tu que Jim pour sa Sally mourrait  
 S'il le fallait (OL.p.135).

Mais cet amour sincère entre Jim et Sally, et, sous une forme moins complète, entre Jean Rist et Noémi, font exception dans le théâtre d'Adamov.<sup>(4)</sup> Et même leur amour est condamné, cette fois par des forces extérieures. En général l'amour est impossible dans l'oeuvre d'Adamov. L'homme qui le recherche continuellement n'arrive pas à entrer en un rapport intime et joyeux avec la femme "rédemptrice." Il se montre comme Adamov lui-même:

Et je songe...à l'amour que je désire toujours et dont je deviens peu à peu inéluctablement indigne, marqué que je suis par les stigmates du temps impitoyable...Il n'est pas donné à l'homme d'accéder au mystère insondable de l'amour selon lequel tout ce qui fut plongé dans les profondeurs de l'abîme doit remonter au coeur de la lumière (L'Aveu, pp.74, 113).

Les rares exemples de tendresse humaine, de dignité, et de révolte que nous voyons dans Off Limits et dans Tous contre Tous, par exemple, ne sont là que pour faire ressortir l'inhumanité du monde où l'hostilité domine les rapports humains, et où toute notion de fraternité et d'amour se voit détruite (Lynes, 1954-55, p.54). L'amour humain est alors absent de l'oeuvre d'Adamov, d'abord, car la femme "rédemptrice" est inaccessible, ou inutile dans son rôle sauveur.

Lili, par exemple, est, nous l'avons constaté, frivole, infidèle, un esprit vide, banal et sot. Elle est la fausse

---

(4) Ils sont peut-être ceux dont Adamov dit: "A de rares élus parmi les hommes est réservé le sort glorieux de connaître leur amour par l'absence qu'il creuse en leur coeur...L'absence enseigne la présence...C'est ainsi que parfois l'angoisse du vide confine à la plénitude de la beauté (L'Aveu, p.140).

protectrice, la femme qui trompe à maintes reprises ses amants. Elle ne peut jamais répondre à leurs espérances; elle ne peut les entendre; elle ne peut même distinguer entre N. et L'Employé:

J'ai connu ce matin sur la plage un jeune homme brun, plutôt grand, tout habillé de noir. Il marchait sans arrêt...Il m'a demandé de devenir sa femme, puis presque aussitôt la permission de me tuer (Th.I, p.25, c.f. p.34).

Au lieu de sauver l'homme, Lili le détruit. Citons Duvignaud (1953) à cet égard:

Mante religieuse, elle les dévore...(L)es voix d'hommes restent étrangères dès qu'elle les approche (p.23).

Nous saisissons alors l'ironie de la pancarte qui domine la scène de La Parodie. L'amour n'y est pas vainqueur: à mesure que la pièce se déroule et que l'espoir du salut s'efface, la pancarte se rétrécit. L'Employé ne trouve dans Lili ni la santé, ni l'avenir, ni la voie de la liberté spirituelle. Il apparaît à la fin de la pièce, vieux, décrépité, emprisonné, sans espoir. Ils ne constituent pas "le couple" car Lili ne lui était pas destinée. Elle ne répond pas à son amour; elle oublie même son nom.

La notion du couple et de l'union sacrée échoue dans cette pièce, comme dans presque toutes les autres. Ce thème s'établit à l'arrière-plan de La Parodie où Adamov met en scène de temps en temps des couples jumeaux. Ce sont des couples assez désunis: ils se disputent dès le début de la pièce; ils se substituent les uns aux autres; ils se séparent; premiers échantillons des couples malheureux qui marqueront l'oeuvre d'Adamov, et dont nous reparlerons plus tard. Ces couples jumeaux dans La Parodie exposent déjà l'impossibilité

de l'amour entre l'homme et la femme dans le théâtre d'Adamov. Ils esquissent ainsi le thème de l'espoir "manqué" qui avait guidé L'Employé: il croyait que lui et Lili seraient le couple dont l'amour triompherait du "vide." Aussi Lili incarne-t-elle un faux idéal pour les personnages de La Parodie.

D'autres personnages d'Adamov, des personnages féminins, jouent ce rôle de protectrice inefficace. Marie, Agnès, Annette, Rose (Paolo Paoli), sont toutes des "rédemptrices" en puissance, mais elles sont sans force et leurs tentatives restent stériles. En fait, elles sont des victimes tout comme les hommes qui recherchent en elles une simple échappatoire à la destruction.

Agnès qui symbolise le contact avec l'humanité, la vie et l'amour, est impuissant à aider Pierre. Elle ne le soutient pas dans son travail (Pierre: Je serais moins fatigué si tu m'avais aidé davantage. Th.I, p.61), et elle le laisse partir pour mourir dans le réduit, abandonné et seul (Esslin, 1971, p.94). Agnès n'accomplit pas son rôle sauveur parce que le vide intérieur de Pierre érige comme une barrière entre eux. C'est presque le même malentendu qui provoque l'échec des relations entre Marie et Jean Rist. Jean est trop préoccupé par son angoisse pour reconnaître dans sa femme l'intermédiaire du spirituel. En outre ces deux femmes sont victimes de cette domination maternelle qui rend impossible un véritable rapport entre les couples de Tous contre Tous et de L'Invasion. Marie et Agnès manquent également de force pour vaincre La Mère et pour faire triompher l'amour.

Rose Marpeaux est, ainsi que Marie et Agnès, une femme généreuse et dévouée, mais elle est également une victime. Elle ne peut pas vraiment aider son mari dans la lutte qu'il mène contre les forces

du capitalisme qui l'anéantissent. Rose est elle aussi la victime de ces forces mêmes. Paolo, Hulot-Vasseur, L'Abbé Saulnier, tous l'exploitent. Ils la séparent par la force de son mari (c.f. Th.III, pp.61,73,81), et l'empêchent de le soutenir.<sup>(5)</sup>

De même, Annette dans Le Ping Pong n'arrive pas non plus à sauver les hommes qui la recherchent. Elle est, comme eux, dominée par Le Consortium, et souffre de la même angoisse qu'Arthur et Victor. Personnage triste et faible, elle s'efforce elle aussi de découvrir l'amour: elle passe d'un homme à l'autre sans jamais se fixer, toujours éblouie par l'idée que l'un d'eux la conduira jusqu'au "château" (Gaudy, 1971, p.57).

Comme les protectrices impuissantes que nous avons citées, la Soeur adamovienne est une source possible de salut qui échoue. Dans La Manoeuvre et Le Sens de la Marche la Soeur incarne l'amour et le dévouement. Elle veut secourir l'homme qui est en proie à l'angoisse, mais elle n'y parvient pas. En outre, elle est également envisagée comme victime: La Soeur dans La Manoeuvre est impuissante contre les forces maléfiques qui traquent Le Mutilé et Le Militant, et Mathilde est sans force contre la domination paternelle.

Mathilde incarne une fois de plus l'être humain qui souhaite l'amour: quand Henri parle du dévouement du père de Lucile, elle

---

(5) Nous ne pouvons pas être d'accord avec la critique qu'adresse Martin-Jones (1971) à Rose (c.f. p.181). Elle n'est pas la femme infidèle à la manière de Joan Brown: son infidélité résulte de sa situation d'exploitée. Elle abandonne Marpeaux contre son gré (Th. III, pp.73. 74), et c'est contre son gré aussi qu'elle devient la maîtresse de Paolo.

s'écrie: "Elle en a de la chance!" (Th.II,p.30). Elle s'efforce d'atteindre la tendresse d'Henri aussi; elle essaie de temps en temps de l'embrasser, mais il la rejette toujours (c.f. Th.II,pp.33,35). Mathilde veut aider son frère, elle aimerait le sauver de son tourment:

Ne pleure pas, Henri! Ta petite Mathilde est là tout près. Elle ne t'a pas servi de grande-chose jusqu'à présent, ta petite Mathilde, mais elle va peut-être t'aider un peu, un tout petit peu... Tu veux bien? (Th.II, p.60).

Mais Henri ne veut pas de son aide ni de sa tendresse non plus. C'est à l'amour de Lucile qu'il aspire, et il se désintéresse de sa soeur. Néanmoins elle essaie de le soutenir. Quand il revient, vaincu, chez Le Père, elle est pleine d'affection, elle le réconforte, elle le caresse. Mais elle est en fin de compte faible contre Berne qui la domine et l'exploite: "protectrice" inefficace elle est tout autant victime qu'Henri:

Berne: Viens par ici, fillette.  
Mathilde: (peureusement) Je viens (Th.II,p.62).

Elle nous fait alors penser à La Soeur du Mutilé. Cette dernière est une source possible de vie et de rédemption, comme en témoigne le rôle essentiel qu'elle joue dans la vie de l'enfant ("Si on le sépare de moi, je sais qu'il est perdu" (Th.I,p.118). La Soeur veut sauver Le Mutilé; elle désire le protéger contre ses "Voix " :

Puis-je faire quelque chose pour toi?...Je voudrais tellement t'aider...J'ai beaucoup pensé à tout ce que tu m'as dit à propos de ...ces gens qui te tourmentent. Je suis sûre que je peux t'aider (Th.I, pp.107, 108, 120).

La Soeur aime Le Mutilé d'un amour sincère et protecteur, et elle souhaite être l'agent de sa rédemption ("Ne t'ai-je pas

suffisamment prouvé que je t'aimais?...Et moi, je ne te protégeais pas?" Th.I,p.119). Mais elle ne peut pas le sauver. Elle se trouve déchirée entre lui et les besoins de l'enfant, et, jalouse d'Erna, elle finit par le délaisser à l'hôpital. Par surcroît, Le Mutilé ne veut pas d'elle; c'est avec Erna qu'il recherche le lien avec l'absolu, et comme Henri, il rejette l'amour de sa soeur. C'est là la tragédie des rapports humains dans l'oeuvre théâtrale d'Adamov: la véritable tendresse n'existe que rarement, et même quand elle apparaît, elle n'est guère payée de retour (c.f. Martin-Jones, 1971).

Etant donné cette indifférence, étant donné cette froideur, la Soeur adamovienne ne parvient pas au rôle de protectrice. De plus, son amour est insuffisant pour triompher du "vide" dont l'homme souffre, dans ce théâtre, car la Soeur incarne la dégradation de la femme idéale. Son amour ne réussit pas à relier ensemble l'homme et la dimension spirituelle, car il ne s'agit pas d'un rapport sexuel.<sup>(6)</sup> Le lien par lequel Adamov cherche une communion spirituelle doit être un amour sexuel, symbole d'une union transcendante:

Le sexe est bien le centre de l'homme mais non le centre suprême. Il est le centre sur un certain plan qui n'est que le reflet de plans supérieurs où d'autres centres se superposent, approchant peu à peu le centre absolu, dans un jeu infini de miroirs (L'Aveu, p.56).

---

(6) Thea est la seule soeur adamovienne qui a des rapports sexuels avec son frère Lars (Si L'Eté Revenait) mais à cause de la culpabilité qu'inspirent ces rapports, ce n'est pas ici un amour sauveur. Les rapports incestueux avec Thea ne font qu'augmenter le sentiment de la faute dont souffre Lars; ils ajoutent alors à son angoisse métaphysique au lieu de l'affranchir.

C'est l'accomplissement sexuel qui peut abolir le malheur dont souffre l'homme adamovien: "Le pur contact de ton corps éloigne de moi l'angoisse" (L'Aveu, p.99). Se lier à une femme et avoir un enfant d'elle signifie pour Adamov la fin de sa séparation métaphysique, car en créant une vie il pourrait entrer dans l'ordre créateur naturel, dans la fécondité de l'univers (c.f. L'Aveu, p.159). C'est le même besoin que ressent l'homme dans le théâtre d'Adamov. Le Mutilé, par exemple, déclare que s'il pouvait aimer une femme et avoir un enfant d'elle, tout serait changé (Th.I, p.107).

L'amour sexuel s'offre alors comme un remède à la solitude, à "l'aliénation," à la stérilité métaphysique, et c'est pour cette raison qu'Adamov est torturé par son impuissance sexuelle:

A mon inaptitude à posséder, elle répondra par l'absence. Je suis condamné à la solitude...  
 J'ai longtemps cru mon malaise lié à l'impossibilité pour moi d'accomplir le geste de possession charnelle...  
 (J)e me suis mis au banc de la société, du corps social, comme dans l'amour je suis exilé du corps de la femme  
 (L'Aveu, pp.74,69,68).

C'est là une inaptitude à aimer qu'éprouve presque chaque personnage de son théâtre. Il s'exprime dans le geste final de Taranne, geste par lequel il révèle publiquement son impuissance (Geen, 1970, p.23).

La présence d'un rival dans plusieurs pièces atteste également l'insuffisance sexuelle du personnage principal (c.f. Bradby, 1970). Pierre, par exemple, perd sa femme qui part avec le premier venu, et Jean Rist perd Marie qui le quitte pour Zenno. Henri se montre jaloux de Georges, qui se présente comme le rival dont la présence même souligne l'incapacité physique d'Henri:

Je sais. Il n'y a que Georges qui ait réussi jusqu'à présent. A lui, tu feras confiance, avoue-le. (Criant.) Lui tu le suivrais n'importe où. Mais je peux faire aussi bien que Georges (Th.II, p.39).

De même Le Mutilé voit en Neffer son rival: il est jaloux de sa présence chez Erna, car pour lui, cette présence souligne l'impossibilité dans laquelle il se trouve d'aimer la femme idéale. Dans Le Ping Pong et La Parodie se trouvent plusieurs rivaux en amour. Sutter, Arthur, Victor font assaut de charme pour se faire remarquer d'Annette (c.f. Th.II, p.104). C'est Arthur qui éprouve cette jalousie le plus vivement, surtout en face de Sutter et du Vieux (c.f. Th.II, pp.165-167). Il voit dans leurs relations avec Annette le signe de sa propre impuissance: quand Annette sort avec Sutter, par exemple, il s'exclame, furieux:

Comment? Tu crois cette jeune fille assez folle pour ne pas voir l'imposture vivante que représente un tel homme?...Moi aussi, je pourrais dire que je fais partie d'un consortium (Th.II, p.110).

Dans Paolo Paoli la présence de Paolo suggère l'impuissance de Marpeaux, tandis que Paolo, lui aussi, perd sa femme qui le délaisse pour Hulot-Vasseur. Ce thème réapparaît aussi dans La Politique des Restes: Joan Brown trahit Johnny avec son frère, James, et ce frère-rival signale l'impuissance de Johnny sur le plan métaphysique aussi bien que sur le plan viril.

Cette incapacité d'aimer chez le héros adamovien qui se manifeste par la présence du rival, s'exprime pareillement dans son inaptitude à agir. C'est là un autre aspect de son impuissance sexuelle, tout comme de sa stérilité spirituelle. La faiblesse et la passivité qui caractérisent Henri, Edgar, Le Militant, par exemple, semblent se rattacher à leur incapacité dans les rapports amoureux.

Henri ne trouvera pas l'amour sauveur de Lucile, de même qu'il n'arrivera pas à faire partie de l'action révolutionnaire. Le Militant abandonne sa femme quand il tente de créer un nouvel ordre social: mais il ne pourra réussir dans la lutte politique, de même qu'il n'aura pu établir de durables rapports avec son épouse. Et Edgar, qui n'achève pas ses études, s'avère aussi impuissant dans sa vie amoureuse: il ne peut aimer ni Louise, ni Lina.

Dans La Manoeuvre les dégradations physiques que subit Le Mutilé sont de même l'expression concrète de son incapacité d'aimer. Elles soulignent nettement le thème adamovien de l'impossibilité de l'amour (c.f. Serreau, 1966). Le Mutilé n'est pas arrivé à réaliser une vraie entente avec Erna, et cet amour insatisfait s'exprime sur scène par la perte de ses bras et de ses jambes. Cet échec amoureux se traduit par de nouvelles mutilations (c.f. McCann, 1971) et à la fin de la pièce nous le voyons s'en aller vers la destruction totale, seul, désespéré, privé de toute tendresse humaine:

Erna! Ecoute! J'ai cru en toi. Je me disais que tout dépendait de toi, que grâce à toi...Je te demandais...Mais maintenant, je ne sais plus, et je ne peux plus rien te demander...(criant, d'une voix brusquement aiguë). Va-t-en! (Th.I, pp.139,140).

Le Mutilé devient alors l'image d'Adamov lui-même:

Je n'ai pas su insérer mon existence particulière dans la vie universelle. La femme je ne l'ai pas possédée. Je n'ai pas d'enfant. Engendrer à la fois dans les deux mondes de l'esprit et de la chair, il semble qu'il ne soit pas donné à l'homme d'assumer dans sa grandeur ce double devoir (L'Aveu,p.159)

Le masochisme du Mutilé, qui se laisse avilir par Erna et par les "Voix" des Moniteurs (c.f. Ch.II), ce masochisme est aussi un signe de son impuissance à aimer. Il obéit aux ordres implacables de son subconscient qui le pousse à des actes masochistes d'auto-destruction

(Esslin, 1971, pp.96, 97) pour expier cette faute de ne pouvoir aimer.

Ce thème du masochisme est donc l'un des leitmotifs du théâtre d'Adamov. Le besoin d'humiliation, de dégradation physique et morale, constitue une majeure partie de son mal personnel, et apparaît comme une source fondamentale de l'impossibilité d'aimer qui marque sa vie<sup>(7)</sup> et son oeuvre. Dans L'Aveu et Je...Ils il nous raconte l'angoisse née de son masochisme, ses visites au bordel, sa recherche de l'humiliation infligée par des prostituées. Le personnage masculin, "il", n'existe que par ces tentatives désespérées pour trouver le bonheur avec "elle" (Gaudy, 1971, p.95). C'est dans ces rapports masochistes qu'il cherche le bonheur puisque le véritable amour a échoué:

La vénération primitive qui baignait de silence la gravitation de l'amour autour des pôles de la chair s'est altérée au point de ne plus laisser en l'homme que le sentiment hideux d'un obscur et insurmontable malaise...Je veux être abaissé par la femme et par la femme seulement parce qu'elle est par excellence l'autre, l'étrangère, le contraire de moi-même (L'Aveu, pp. 12,60).

Il cherche dans l'humiliation et la dégradation de soi à se lier à "l'autre" et à expier la faute inconnue qui l'écrase. Dans la vie d'Adamov la peur du sexe est une peur fondamentale (Gaudy, 1971, p.12, c.f. HE, p.14), et dès son enfance il est en proie au sentiment d'une faute sexuelle qu'il faut réparer:

Il est trop évident qu'à la racine du mal qui m'étreint règne la conscience d'une faute et que cette faute est apparentée au mystère du sexe (L'Aveu, p.56).

Incapable d'aimer, l'homme adamovien se sent aussi coupable que son auteur et se trouve forcé de se livrer à une parodie grotesque

---

(7) Ce n'est qu'à la fin de sa vie qu'Adamov trouvera un amour vrai auprès de sa femme, Jacqui, celle qu'il nomme "Le Bison".

de l'amour. Les scènes masochistes qui surviennent fréquemment dans ce théâtre, révèlent encore cette cruelle absence de l'amour dans le monde d'Adamov.

Dans La Parodie, N. reconnaît qu'il ne peut pas aimer et se trouve rejeté dans une détérioration masochiste de l'amour afin de se donner l'illusion d'une relation créatrice avec autrui. Il veut être abaissé et humilié par La Pauvre Prostituée, et il souhaite recevoir la mort des mains de Lili. N. veut qu'on le fasse souffrir, p.ex.:

Je n'ai jamais pensé que vous m'acheviez aujourd'hui.  
Je désire mourir lentement sous votre regard comme une bête anéantie à petit feu. J'ai toujours envié à la feuille l'instant qui précède sa chute, elle est encore fixée à la branche, elle tremble, je voudrais trembler comme elle (Th.I, p.18).

N. souligne fortement ici le goût de l'humiliation et de la souffrance qui marque chaque personnage du théâtre d'Adamov. La Manoeuvre nous présente un amour semblablement dégradé dans une scène sado-masochiste, où Erna se laisse frapper et avilir par Neffer:

Erna: (se mettant brusquement à quatre pattes)  
Comme ça?  
Neffer: (riant) Mieux que ça.  
Erna: (marchant à quatre pattes) Comme ça?  
Neffer: (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.  
Erna: (se mettant à genoux) Alors, tu ne veux plus jouer? (Th.I, p. 116).

La parodie de l'amour est reprise dans les pièces de la deuxième manière d'Adamov. Moeller van der See (Sainte Europe), baise les pieds saignants de Francesca (Th.II, p.287). Dans Off Limits, pièce que Saurel (1969) appelle "le jeu de l'amour et de la mort, de l'homosexualité et du masochisme" (p.1708), ce sont les rapports de George

et Dorothy qui font surtout ressortir cette caricature des rapports amoureux. Ils s'humilient tous les deux: George veut embrasser les pieds d'une prostituée, et Dorothy tient à s'abaisser pareillement devant Sally. Ici, c'est Dorothy qui exprime le mieux le goût de l'humiliation caractéristique d'Adamov. Elle se met à quatre pattes et aboie comme un chien parmi les rires des autres personnages. Elle souhaite la douleur:

James: (ramassant par terre un à un de petits morceaux de verre) Je les ramasse, car Dorothy marchant toujours pieds nus...  
George: (ironique) voudrait se blesser un peu...  
 (GL, p.45).

Dorothy ressemble à Teresa (Sainte Europe) dont les rêves révèlent un besoin torturé d'abaissement. Privée d'amour, elle se voit dans ses rêves désirée par tous les hommes; elle entretient des rapports ambigus avec Innocent XXV, avec Jésus-Christ; de plus, elle se voit "putain." Pareillement, M. le Modéré se laisse avilir par sa fille et son amie, qui le déshabillent et le font culbuter sur le lit en riant; et Thea et Alma (Si L'Eté Revenait) souhaitent toutes les deux qu'on leur fasse mal. Thea dit à son frère: "Serrez mon visage coupable de tes bottes, de tes cuisses" (Si L'Eté, p.50), et Alma révèle ce même goût de la punition quand elle dit à L'Inconnu: "J'aime qu'on me fasse mal" (Si l'Eté, p.73).

Dans cette pièce aussi, le héros, Lars, essaie de se lier à la Femme et d'expier "la faute foncière," en s'humiliant volontairement devant Thea, Brit, et Alma. Tout comme Adamov lui-même qui aimait embrasser les pieds des prostituées, Lars baise les genoux de Brit, il se couche par terre, tente d'embrasser les chevilles d'Alma, et il se laisse dominer par sa soeur:

Thea: Baise le bas de la robe de ta grande soeur  
qui a raison.

Lars: (s'exécutant) Je baise le bas de la robe de ma  
grande soeur qui a raison (Si L'Eté, p.50).

Même la névrose de Johnny Brown dans La Politique des Restes  
fait ressortir cette préoccupation masochiste de l'homme adamovien.  
Gaudy (1971) analyse bien cet aspect de la névrose de Johnny:

La névrose, n'est-elle pas typiquement masochiste:  
obsession d'être balayé, souillé, contraint à lécher  
le parquet, à avaler toutes les ordures, même les  
ordures humaines. Et cela sous le regard de tous (p.75).

Pour le personnage de ce théâtre, comme pour le dramaturge  
lui-même, l'amour est inéluctablement lié à cette notion de dégra-  
dation et de destruction, et il se voit souvent réduit à une grotesque  
parodie masochiste. L'amour rédempteur, qu'il vise désespérément,  
reste hors de sa portée.

Le double désir de protection et de dégradation aux mains de  
la femme perçait déjà dans l'esprit d'Adamov jeune. Enfant, dans  
un hôtel en Allemagne ces deux tendances s'étaient précisées:

Une des pensionnaires, une jeune Américaine (18 ans),  
rousse, aux jambes minces, prend plaisir à torturer un  
chat. Une autre, une Anglaise (17 ans), blonde, le  
prend entre ses bras, le cajole, le console. L'Amé-  
ricaine le reprend en main, lui tord les oreilles,  
l'Anglaise l'arrache à l'Américaine, le couvre de baisers.  
Le jeu durait des heures entières. Je m'identifiais au  
chat (HE, p.16).

Il s'agit de l'homme attiré d'une part vers la protection,  
d'autre part vers la destruction; et c'est là l'homme qui se  
présente dans cette oeuvre. Incapable d'établir une authentique  
union amoureuse, il cherche à briser sa solitude par d'autres  
rapports, c'est-à-dire, par l'humiliation et le masochisme (c.f.  
Martin-Jones, 1971). La femme adamovienne possède alors deux faces.

Elle peut être une médiatrice entre l'homme et le spirituel.

Cependant elle peut être aussi une force destructrice:

La femme est tout ce qui, venant d'en bas, possède l'attraction du gouffre...La femme règne au coeur de ma damnation (L'Aveu, pp.60,99).

L'homme dans son théâtre cherche la protectrice mais c'est toujours la destructrice qu'il découvre. La rédemptrice est plus faible, plus illusoire, et la femme apparaît le plus souvent à Adamov sous la forme de la "prostituée éternelle", "la face peinte, le regard perdu" (L'Aveu, p.61).

C'est le rôle d'une Lili. Elle n'est protectrice que dans l'imagination de L'Employé. Elle est insaisissable; il ne peut jamais la posséder. Elle passe d'un homme à l'autre, et, frivole, superficielle, le regard vide, elle détruit chaque homme qui l'aime. Lili est une fausse protectrice. Elle ne comble pas le vide intérieur de L'Employé, et pour N. elle apparaît sous la forme d'une femme en réalité destructrice, "la prostituée éternelle." Il souhaite, de sa main, une mort lente: c'est elle le contact avec le gouffre:

N.: C'est toi la nuit secrète et silencieuse  
(Th.I,p.18).

N. est l'image de l'homme adamovien qui touche à la mort par des rapports masochistes avec la destructrice, qui amène la "castration<sup>(8)</sup> spirituelle" de l'homme dans ce théâtre. Il est impuissant et faible devant la destructrice, comme l'était Adamov devant les prostituées qui l'humiliaient. C'est la femme qui lui ôte son indépendance, et qui lui vole même son âme.

---

(8) Nous devons nous rappeler que selon Adamov le masochisme est "la mithridisation de la mort"(HE,p.172), et que la mort c'est "la castration suprême" (L'Aveu, p.72).

Le contact avec la destructrice préfigure le contact avec la mort; et fournit une explication possible de la mort de N. et de celle de Pierre. Ce thème de la femme qui tue se précise dans l'annéantissement final du Mutilé. C'est Erna qui le pousse dans la rue pendant que les "voix" prononcent sa condamnation ("À même le sol" Th. I p. 41).

Dans La Manoeuvre le personnage inquiétant d'Erna est l'image d'un bourreau féminin. Le Mutilé croyait y voir la protectrice qui allait le sauver ("Tu me protèges, dis-moi que tu me protèges" Th.I,p.122), mais elle est une fausse protectrice. Elle le déçoit à maintes reprises, et se fait de plus en plus sinistre. Suivant le portrait qu'en fait Adamov lui-même, elle est "Erna, rousse,<sup>(9)</sup> méchante, maternelle, infâme" (HE, p.96).

C'est une créature ambiguë, comme presque tous les personnages féminins du théâtre d'Adamov. D'abord, il semble que l'amour aille réussir dans cette pièce: Erna est gentille, elle est tendre, elle soigne les manchots, elle se montre douce pour Le Mutilé. Mais elle ne l'aide pas, elle est aussi superficielle que Lili, elle ne comprend pas son angoisse, elle vient le soutenir trop tard, après que les "Voix" l'ont dans leur emprise.

En outre, il y a quelque chose d'inquiétant dans la tenue et le comportement d'Erna, malgré sa tendresse qui frappe au premier abord. Nous avons déjà signalé, par exemple, ses jeux sado-masochistes avec Neffer. Il y a aussi ses rapports ambigus avec La Surveillante (c.f. Th.I,p.110), et quelque chose de malsain dans les soins qu'elle donne aux manchots;

---

(9) Nous nous rappelons l'Américaine rousse à l'hôtel en Allemagne.

Le Mutilé: Tu m'aimes encore un peu...bien que je  
ne sois plus qu'un...débris...  
Erna: Que tu es sot! (Elle embrasse Le Mutilé).  
Je les aime moi, les débris, tu sais (Th.I,p.127).

En outre à mesure que la pièce se déroule Erna devient de plus en plus sinistre et même menaçante. Pourquoi s'intéresse-t-elle à La Soeur? Travaille-t-elle pour Neffer et ses associés? Insensiblement Erna devient aussi cruelle, sadique, et destructrice qu'une surveillante de camp nazi (Serreau, 1966, p.70). La Surveillante (Th.I,3<sup>e</sup> Tableau) anticipe l'image de ce que va devenir Erna - le "bourreau féminin", brutal, vicieux, totalement dépourvu de tendresse et de compassion:

(Le Mutilé essaye toujours d'atteindre la porte, mais son corps est maintenant secoué de tremblements. Il arrive à la porte, mais Erna lui arrache ses béquilles. Il tombe).  
Erna: (au Mutilé qui essaye de se relever) Allons, un petit effort! (Th.I, p.131).

C'est Erna qui mène Le Mutilé à la destruction finale: moqueuse, cruelle, elle pousse du pied sa voiture dans la rue, où il sera écrasé: "Mais, prends garde, on pourrait t'écraser. Tu tiens si peu de place!" (Th.I,p.141). Le Mutilé est bien ici l'image de l'homme "impuissant," piètre victime de la femme destructrice, qui cause sa mutilation et sa dégradation. Le Mutilé ne trouvera pas l'amour féminin et il se verra séparé à jamais de la plénitude spirituelle (c.f. Bradby, 1971). Erna lui ôte son honneur, sa dignité et jusqu'à son âme. Elle a cédé aux forces impitoyables qui accablent l'homme dans le monde d'Adamov, et devient alors l'image de la femme adamovienne qui l'anéantit au moment même où l'amour semble possible.

Dès l'instant où Le Mutilé se laisse "manoeuvrer" par ces forces, la femme tourne, elle se fait leur auxiliaire, sinon leur agent principal, ce n'est plus l'anglaise blonde, c'est l'américaine rousse, ce n'est plus l'amie, la protectrice, c'est la putain qui frappe son client, l'écrase de talons aiguillés (Gaudy, 1971, p.40).

La Manoeuvre reflète alors l'image impitoyable de cette absence d'amour et de compassion humaine, qui permet l'oppression métaphysique et politique de l'homme, si caractéristique de ce théâtre (c.f. McCann, 1971).

M. le Modéré illustre de nouveau la faillite des relations amoureuses. Mado y est l'image de la femme adamovienne qui domine et détruit l'homme. Elle est en même temps vicieuse et gamine, dépravée et innocente, et cette innocence liée à la perversion chez elle la rend d'autant plus grotesque, et d'autant plus sinistre. Elle est la femme dévorante par excellence: elle détruit son père et son mari. Quand elle grimpe sur les épaules de M. Williams (Th. Iv, p.38), n'exprime-t-elle pas concrètement qu'elle fera subir sa domination à son père et à son mari?

Mado personnifie ainsi la femme destructrice adamovienne. Dès le début de la pièce, M. le Modéré la regarde d'un "oeil inquiet" (Th.IV, p.28) car il prévoit en elle son anéantissement imminent. Plus tard ils jouent un jeu lesbien, masochiste, incestueux, avec Guddy, l'amie de Mado (Th, IV, pp.30,31). Cette dernière domine son père et l'humilie:

Assieds-toi là, et maintenant reste bien sage  
(Th.Iv, p.30).

Mado possède ici un semblable caractère maternel débilitant qu'Erna, trait qui devient plus évident au dénouement de la pièce, quand elle pousse la voiture de malade de son père; c'est une voiture qui ressemble à une voiture d'enfant, et qui symbolise à la fois la dépendance et l'humiliation de M. le Modéré, et la domination qu'exerce Mado.<sup>(10)</sup> Comme maint autre homme adamovien, M. le Modéré est impuissant, contre la femme destructrice:

M. le Modéré: J'ai voulu - je te le jure, Clo, je te le jure sur la tête de notre Mado -, j'ai voulu...alors...aller...à contre-courant, ne pas me laisser entraîner, en un mot, par ce mouvement... littéralement effrayant. Mais je n'ai pas pu (baissant la tête) ou su...(th. Iv, p.32).

Clo aime, elle aussi, dominer son mari: elle aime qu'il soit relégué dans une voiture de malade, et elle se fâche quand il arrive à la pousser seul (Th.IV, p.80), car la moindre indépendance de celui-ci la rend jalouse. M. le Modéré est alors victime à la fois de sa femme et de sa fille.

Mado singe la mère dominante, et bien que ce soit une enfant, elle personnifie déjà la dégénérescence et la menace de destruction que fait peser la femme adamovienne. A vrai dire, cette jeunesse de Mado la rend plus terrifiante que destructrice - la perversion et le pouvoir d'une jeune fille de son âge ne font qu'indiquer ce qui suivra à mesure qu'elle grandira (c.f. Martin-Jones, 1971).

Mado est une jeune dévergondée, et elle possède déjà les goûts malsains d'une Erna :

---

(10) c.f. la voiture d'enfant dans laquelle La Mère fourre Edgar (Les Retrouvailles).

Ernest: Mais je te toucherais bien, par contre.

(Riant:) Oui, par là! Là, ça te plaît?

Mado: Tu sais, moi, d'une manière générale, pourvu qu'on me tripote! (Th.IV, pp.56,57).

Elle est "la prostituée éternelle": comme les prostituées que fréquente Adamov, elle donne à Edgar son pied à baiser, et au dénouement, elle est devenue une "call-girl" à Londres. Mado est une femme forte, dominante, celle dont la présence rend impossible l'amour dans le monde d'Adamov. Jouant seule au tennis contre deux hommes, elle l'emporte sur Le Prince de Galles et Freddy. Elle joue aussi avec eux des jeux sexuels pervers qui sont d'autant plus écoeurants qu'elle s'habille de sa robe de mariée pour les jouer. Le mariage et l'authentique tendresse semblent alors ne plus avoir de sens dans l'oeuvre d'Adamov.

Cette perversion qui s'infiltré dans toute la pièce - dans les rapports entre Mado et son père, et entre elle et son mari, dans les rapports homosexuels de Freddy et de Jerry (Th. IV, pp.73,78), et dans les jeux répugnants que jouent M. le Modéré avec sa femme (Th. IV, p.34) - souligne encore la dégradation et la dépravation de l'amour dans le théâtre d'Adamov. Dégradation, dépravation, qui indique combien l'amour est devenu impossible dans le monde tel qu'il l'imagine.

De même, les rapports équivoques de Mathilde et de Berne dans Le Sens de la Marche accentue la parodie grotesque de l'amour:

Mathilde: (Apeurée). Tu sais Berne..., le soir, il amène chez nous des hommes que je ne connais pas; ils s'assoient en cercle, et puis, une fois assis, ils m'obligent à faire des révérences...même quand je n'ai pas le coeur à ça (Th.II,p.34).

Le besoin d'amour qu'éprouve Mathilde ne fait qu'aboutir à des rapports corrompus avec le remplaçant de son père:

Mathilde: Oui, Berne a été assez bon pour me garder près de lui...Il a été...

Berne: Un père pour toi. (Riant). Oh, pas tout à fait un père (Th. II, p.62).

Le dilemme de Mathilde se répète dans la scène répugnante du Ping Pong où Le Vieux "tripote" Annette avec "un rire obscène" (Th.II, 9<sup>e</sup> Tableau). Au lieu de l'homme qui la conduirait au "château", Annette ne trouve que ce vieillard dégoûtant qui l'avilit.

La "dégradation" de l'amour atteint son apogée dans Si L'Eté Revenait, où tous les rapports dépeignent une perversion de "la pureté" de l'amour. Chez chaque personnage, une ambivalence du désir. Thea désire son frère; Viktor subit une attirance homosexuelle pour Lars; Alma et Brit se livrent à des rapports lesbiens souvent violents :

Alma et Brit se battent. Elles veulent toutes les deux tomber dans les bras de Lars agenouillé. Alma et Brit se battent, mais parfois, bizarrement, au milieu de leurs batailles, s'embrassent (Si L'Eté, p.38).

D'ailleurs, les personnages convoitent tous Lars d'une manière ou d'une autre, tandis que lui se trouve attiré simultanément par Alma, Brit, Viktor et Thea, mais "il demeure que c'est de Thea surtout qu'il s'agit, de l'inceste" (Si L'Eté, p.9). Ces rapports incestueux du frère et de la soeur s'étalent dans la pièce:

Viktor: Cela veut dire qu'un certain Lars Petersen a violé, volé l'âme de sa soeur, une certaine Thea...(Si L'Eté, p.21).

C'est là la faute de Lars, faute sexuelle, celle de l'inceste, d'où procède le sentiment de culpabilité qui l'écrase. Faute filiale aussi, car c'est le mardi où il a séduit sa soeur que sa mère

est allée mourir dans un accident de train.<sup>(11)</sup>

Incapable d'un véritable amour, Lars se laisse aller à la perversion. Même dans ses rapports avec Brit, sa femme, il se trouve quelque chose d'équivoque: il l'oblige à imiter sa soeur, Thea, pour lui plaire dans leurs jeux sexuels quelque peu masochistes (Si L'Eté, p.64). Lars ne peut aimer Brit, car il ne pense pas à elle en tant que personne. Elle n'est pour lui qu'un objet, comme elle l'est d'ailleurs pour Alma:

...J'ai mis une fille entre tes bras, Mais ne l'ai-je pas prise dans mes bras à moi, pour l'"l'essayer"?  
(Si L'Eté, p.76).

Et pour Viktor ("Oui, je me suis servi de Brit à ses moments perdus" Si L'Eté, p.20).

Ainsi Brit ne trouve pas l'amour dont elle a besoin. C'est le sort de chaque personnage dans cette pièce. Ils sont incapables d'aimer, et leurs rapports confus témoignent de l'impossibilité de l'amour dans l'oeuvre d'Adamov, car chacun sait que celui qu'il désire appartient à un autre (c.f. Martin-Jones, 1971).

Dans Si L'Eté Revenait c'est une fois de plus la femme qui détruit l'homme, qui rend impossible l'amour et les rapports véritables avec autrui. Alma est ici la destructrice adamovienne par excellence. C'est la femme qui domine - elle porte un costume d'amazone; sa bicyclette était autrefois une bicyclette d'homme, images concrètes de son emprise. Elle subjugué les personnages de cette pièce, surtout Brit et Lars. Ce dernier lui est "obéissant" (Si L'Eté, p.74);

---

(11) C'est Gaudy (1971) qui nous parle de la quadruple faute de Lars: faute professionnelle de n'atteindre jamais au succès; faute filiale d'avoir causé la mort de la mère; faute sexuelle de l'inceste; faute conjugale de ne pouvoir pas rendre heureuse sa femme (c.f. pp. 104,105).

il se laisse humilier par Alma; il accepte la femme qu'elle lui choisit.

Alma personnifie non seulement l'oppression mais encore la perversion féminines. C'est elle qui devient la prostituée méprisante devant laquelle s'abaisse Lars (p. ex. Si L'Eté, p.75). Elle le détruit dans des "jeux" sado-masochistes. Le masochisme sous-jacent du Mutilé devient explicite dans cette pièce: Lars demande à Alma de lui donner des ordres, de lui faire mal, et il se blesse et s'humilie devant elle:

(Lars se met torse nu, ramasse un fouet et menace de se fustiger, dévorant des yeux Alma. Viktor rit).

Alma: Tu ne vas pas te corriger toi-même!... Donne-moi plutôt ce fouet. Je sais très bien les manier, les fouets.

Lars:...J'attends.

Alma: L'attente fait partie du programme (Si L'Eté, pp.22,23)

Alma est ici l'image de la femme qui châtie et anéantit l'homme adamovien. Elle est la femme associée à la domination et à la destruction, la femme qui apparaît à plusieurs reprises dans le théâtre d'Adamov.

Il est intéressant de remarquer que c'est Jeanne, la Femme, qui lit la lettre qui finit par briser Taranne, et que c'est Joan Brown qui complotte pour ruiner Johnny dans La Politique des Restes. Joan le conduit délibérément à la folie; elle jette par terre des morceaux de verre pour aggraver sa névrose; elle l'encourage à assassiner Tom Guinness, et au dénouement elle se réjouit de sa condamnation, de la perte de sa réputation, de sa ruine morale et sociale.

Joan Brown trahit Johnny avec son frère et se prête à ses jeux diaboliques pour l'abattre ;

Joan Brown: (bas, à James Brown) Je crains que nous ne l'ayons impressionné par nos récits.

James Brown: (bas, à Joan Brown) C'est très bien. Comme cela, le docteur Perkins se verra dans l'obligation de la reprendre (Th.III, p.172).

Elle personnifie la femme infidèle, personnage fréquent dans les pièces d'Adamov. Dans Paolo Paoli, Stella est aussi infidèle et calculatrice que Joan Brown. Stella symbolise la décadence typique de notre époque. Elle est l'une des images de la femme adamovienne - superficielle, âpre au gain, elle représente l'impossibilité qui existe pour Adamov de créer de vrais rapports avec autrui (Martin-Jones, 1971, pp.171,172). Elle rend l'amour, semble-t-il, incomplet et illusoire. On ne peut compter sur elle: elle ne soutient pas Paolo dans son travail; elle devient la maîtresse de Hulot-Vasseur, et elle finit par s'en aller en Allemagne.

Néanmoins, Stella est, simultanément, la victime de son mari, Paolo, de son amant Hulot-Vasseur, des circonstances où elle se trouve, elle qui est mi-française, mi-allemande, à la veille de la première guerre mondiale. Stella est victime de l'égoïsme et de la cupidité des hommes; Paolo, par exemple, la "vend" à Hulot-Vasseur:

...car je les paye comptant, maintenant,  
les plumes sur lesquelles Hulot-Vasseur consent à  
coucher mon épouse (Th.III, p.54).

Trop préoccupé par l'obsession de s'enrichir, il ne se soucie pas de l'infidélité de sa femme, et se console rapidement avec Rose. Il se montre brutal à l'égard de la liaison de Stella avec Hulot-Vasseur:

Quoi, ton pouvoir se serait éteint? Les grands yeux  
auraient fait faillite? Eh bien, si j'avais su que  
l'idylle serait si courte, je n'aurais pas cédé au  
monsieur, en provision de ton bel avenir, mon Zalmoxois  
femelle à un prix aussi dérisoire! (Th. III, p.34).

Paolo ne s'inquiète pas non plus du départ de Stella pour l'Allemagne. Il s'en réjouit plutôt (c.f. Th.III, pp. 55,91). Seul l'argent compte pour lui: son indifférence au départ de Stella peut être contrastée avec son angoisse devant la perte de son papillon rare(c.f.Th.III,p.112) pour voir à quel point il est incapable d'amour.

Les personnages de Paolo Paoli sont tous aussi incapables d'aimer. Leurs rapports accentuent la faillite de l'amour dans l'oeuvre d'Adamov. L'homme ne trouve pas dans cette pièce l'amour qu'il espérait:

Stella:...tu ne m'appelleras pas. Mais, peut-être, qui sait? Percevras-tu, au milieu de ton Conseil d'Administration, une petite voix tremblante qui chuchotera: Où est ma Stella? (Th.III, p.66).

Stella révèle ici le besoin de tendresse qu'éprouvent l'homme et la femme dans le théâtre d'Adamov. Quoiqu'elle soit un personnage peu admirable, il y a chez elle quelque chose de pathétique, sinon de pitoyable, et elle n'est pas vraiment une destructrice méchante comme Erna ou Mado. Elle est une victime de cette faillite des rapports signifiants entre l'homme et la femme qu'évoque Paolo Paoli.

Les couples sont des couples désunis dans cette pièce et ce couple désuni et malheureux qu'Adamov met souvent en scène souligne l'absence d'amour dans son théâtre. Stella et Paolo se querellent, s'irritent l'un l'autre, se détestent. Il n'y a ni harmonie, ni tendresse entre eux. D'une part, elle ne comprend pas sa passion pour les papillons, et d'autre part, lui ne comprend rien à l'angoisse qu'elle ressent d'être à la fois de nationalité française et de nationalité allemande à la veille de la guerre mondiale. L'amour et l'esprit d'entente n'existent pas dans leur mariage:

L'Abbé: Mais entre Paolo et vous il y a des liens qui...  
Stella: (méprisante) Des liens légaux, je sais (Th.III, p.64).

Il en est de même des rapports existant entre Stella et Hulot-Vasseur. Ce sont des rapports d'expédience, dictés par le mépris et le chantage (c.f. Th.III, pp.46,68). Ni Paolo, ni Hulot-Vasseur n'aiment Stella: quand elle revient d'Allemagne, ils la rejettent tous deux:

Hulot-Vasseur: Je regrette de vous décevoir, Stella,  
 quand Paolo déjà vous a envoyée promener (Th.III,p.131).

Stella est ici à la fois la femme infidèle et dure, et la femme-victime. De même, Louise (Les Retrouvailles) et Lucile (Le Sens de la Marche) sont destructrices et victimes. Bien qu'elles soient moins terrifiantes qu'Alma, elles sont néanmoins l'instrument de la perte spirituelle de l'homme. Elles le dominent et lui ôtent son indépendance. Il s'agit de nouveau de la Femme qui "châtre" l'homme adamovien au niveau spirituel, et qui l'empêche de parvenir à l'âge d'homme et à la plénitude.

Dans Les Retrouvailles la bicyclette symbolise l'humiliation d'Edgar et la tyrannie qu'exerce Louise (c.f. Martin-Jones, 1971). Elle lui prête une bicyclette de fille, mais Edgar ne peut pas hausser la selle qui est trop basse, et il doit se laisser aider par Louise qui réussit sans difficulté. Edgar ne peut même pas monter sur la bicyclette; il tombe et Louise sort, en riant.

Cet épisode caractérise leurs rapports. Louise les domine. Elle incarne l'élément masculin, l'élément fort, tandis qu'Edgar assume le rôle féminin, le rôle soi-disant faible. Nous en avons l'expression concrète quand c'est Edgar qui coud, et que Louise

n'arrive pas, elle, à recoudre le bouton de sa manche. Louise hérite quelque chose de l'autorité maternelle de Mado - elle doit défaire le paquet pour Edgar, qui en est incapable, et elle lui prête la bicyclette de fille parce qu'elle ne veut pas qu'il se fasse mal:

Ce qui est dangereux, c'est la barre.  
 (Posant une main sur l'épaule d'Edgar, sans lâcher la bicyclette). Promets-moi d'être prudent  
 (Th.II, pp.81,82).

Louise possède aussi quelque chose du caractère cruel d'Erna. Elle se réjouit de l'humiliation d'Edgar:

(Louise rit).  
Edgar: Ça t'étonne que je sache coudre? Et pourquoi donc? Parle! Expose tes raisons,  
 (Louise rit toujours). (Th.II,p.86).

Louise domine et étouffe Edgar. Elle l'empêche de finir ses études, qui symbolisaient pour lui la plénitude. Elle devient l'agent de La Mère destructrice en lui trouvant un emploi à la papeterie, tandis que La Mère, elle, lui trouvait un poste de comptable. Ainsi que le reconnaît Edgar c'est ce travail médiocre qui va l'écraser, c'est la femme qui le "châtre" sur le plan spirituel:

...on ne prend plus aucune mesure pour en sortir,  
 et on végète...(criant) éternellement (Th.II, p.80).

Edgar n'échappera pas à cette femme destructrice. Et de même Henri dans Le Sens de La Marche n'arrivera pas à se libérer de l'influence débilatante de Lucile. Il ne trouve pas la rédemption qu'il recherche dans ses rapports avec Lucile. A maintes reprises elle manque à son engagement envers lui. Elle a accepté de partir avec lui, mais pour finir elle s'y refuse car son père a besoin d'elle:

Henri: Cette même nuit j'ai compris que Lucile ne partirait pas avec moi, qu'elle n'oserait pas... (Th.II, p.34).

Au lieu de soutenir Henri dans sa quête d'indépendance et de plénitude, Lucile devient alors l'outil principal des forces paternelles qui l'oppriment. C'est à cause d'elle qu'il se trouve à La Caserne, sous le pouvoir du Commandant:

Tu me méprises parce que je suis ici, mais quand on est venu me chercher, Lucile venait de me dire... (Th.II, p.37).

C'est Lucile qui l'entraîne dans La Secte, sous l'autorité de son père à elle et c'est à cause d'elle qu'il se rend enfin au camp des vieux, et qu'il est devenu professeur d'école:

L'Adjoint: Devenir professeur? Mais c'était pour Lucile.

Henri: Oui, c'était pour elle, rien que pour elle... (Th. II, p.54).

Lucile ne comprend rien à la quête spirituelle d'Henri: quand il lui dit qu'il ne peut accepter l'aide de son père, elle y voit simplement la preuve qu'il ne l'aime pas. Son amour est égoïste, il est étouffant. A cause d'elle Henri compromet son honneur, et même son âme. Lucile domine et suffoque Henri à la manière de la mère adamovienne: l'élément maternel perce dans ses mots tendres, - "Mon petit", "Mon petit Henri, mon déraisonnable petit Henri!" (Th.II, pp.39,40). Elle est déchirée entre Henri et son père (c.f. Th.II, p.50). Avant de donner à Henri l'amour dont il a tellement besoin, elle exige qu'il se soumette à cette autorité paternelle et leur amour est alors voué à l'échec.

Couple désuni et malheureux, dans lequel aucune communication ni compréhension n'existent entre elle et lui. Ils se disputent, ils se blâment. Leurs rapports sont fondés sur le chantage et sur le compromis:

Henri:Lucile! Ce n'est pas bien! Tu sais que je  
cèderais une fois encore; tu le sais et tu  
en profites. (Criant presque). Lucile, si  
tu m'aimes, il ne faut pas (Th.II,p.44).

Ce reproche d'Henri nous révèle à quel point Lucile est une fausse rédemptrice et combien le véritable amour entre homme et femme est absent de cette pièce. Avec ce couple malheureux, Adamov expose de nouveau l'impossibilité de l'amour dans le monde tel qu'il le voit.

L'amour se mêle à l'angoisse dans ce théâtre. Nous avons vu de quelle manière l'idée du couple échoue dans La Parodie. C'est l'un des thèmes qui orchestrent l'oeuvre d'Adamov: partout des couples désunis et malheureux tel celui que constituent Henri et Lucile:

L'image obsessionnelle du théâtre d'Adamov est un couple d'amants qui se cherche, se trouve, et se parle. Mais la femme s'adresse toujours à un troisième personnage qu'elle ne connaît pas (Duvignaud,1953, p.23).

Cette absence de compréhension, de communication, et finalement d'unité, se remarque surtout dans les couples Agnès et Pierre, et Jean Rist et Marie. Ils se querellent, se font des reproches, se séparent enfin. Les femmes tout comme les hommes ont besoin de tendresse, mais il arrive trop souvent que l'homme prenne conscience de ce besoin trop tard (c.f. pp. 105,106). Les malentendus s'ensuivent, et Marie et Agnès abandonnent chacune leur mari, pour partir avec un autre homme. Ces couples sont l'expression dramatique de la tragédie de l'amour, aux yeux d'Adamov:

Et quels étranges et terribles desseins naissent  
des lignes de vie des amants...(ils) s'approchent,  
confondent leurs courbes, s'éloignent à jamais  
... chacun fera d'autres rencontres (L'Aveu, p.131).

Or, même les rapports avec cet "autre" ne réussissent pas. Marie ne trouve pas le bonheur avec Zenno (c.f. Th.I, 6<sup>e</sup> Tableau), et les rapports entre Agnès et Le Premier Venu échouent à leur tour. Agnès

désire rentrer chez Pierre, et Le Premier Venu tombe malade, indices de la faillite inévitable de leur amour.

Zenno est égoïste, paternel, calculateur, dans ses rapports avec Marie, dans cette liaison malheureusement fondée sur le mensonge, l'exploitation, le chantage:

Zenno: ...puisque tu voulais me prouver que...  
(s'agenouillant) alors, tu vas m'aider (Th.I, p.171).

Marie a raison de conclure que dans de telles circonstances l'amour ne peut que mourir: "Je n'aurais jamais dû venir vivre avec toi" (Th.I, p.170).

Dans La Manoeuvre, Le Militant et La Soeur font ressortir une fois de plus le thème de l'échec dans le mariage ou dans les liaisons. Le Militant abandonne sa femme et son enfant pour se vouer à son travail révolutionnaire. Ce couple présente une image d'un ménage désuni. La Soeur s'en prend à son mari et le blâme de son obsession qui les éloigne l'un de l'autre:

Il parle et parle, et c'est toujours du Mouvement qu'il s'agit, de ce qu'ils rêvent, de ce qu'ils ne feront pas. Oh! j'ai toujours su que c'était son seul souci! Il ne s'est occupé de moi que pour m'em-mener à militer; je l'ai fait, je le regrette. Son enfant est en danger, mais il n'y pense pas (Th.I, p.106).

Les reproches, l'absence de compréhension, les regrets, marquent la mésentente de ce couple infortuné, et La Soeur en arrive à haïr son mari. Elle ne fait rien pour le retenir quand il part. Elle lui en veut de la mort de l'enfant: "Je te défends d'aller le voir. (Criant). C'est toi qui l'as tué" (Th.I, p.134).

Louise et Edgar étaient eux aussi, des êtres séparés et dissatisfaits, dont les contacts provoquent l'agacement, la colère, et l'angoisse.

Ils ne se comprennent pas et cette incompréhension s'étend aux rapports d'Edgar et de Lina.

Edgar s'irrite de ses exercices au piano; il se moque du besoin qu'elle sent de "se réaliser" (Th. II, p.74), lui qui est incapable de voir chez sa fiancée la même quête de plénitude dans laquelle il s'est engagé lui-même. De plus, l'amour que Lina lui porte est un amour étouffant: elle veut le retenir à Quevy où il s'endort, et ses lettres sont pleines de récriminations et de plaintes. La manière cruelle dont Edgar l'abandonne signale la nature superficielle de leur liaison: "Elle ne le sait pas...Je n'ai pas encore écrit" (Th.II,p.81).

Edgar ne peut pas aimer une femme; la mort de Louise et de Lina est une image saisissante de l'échec de l'amour dans cette pièce.

Edgar néglige sa nouvelle fiancée qui est tuée dans un accident de chemin de fer. Etant finalement retourné chez lui, il apprend que son ancienne fiancée, qui l'attendait, a aussi été tuée (Gaudy, 1971, p.103).

Pas de couple heureux non plus dans Le Ping Pong aucun des personnages ne réussit à établir une union permanente et harmonieuse avec Annette. C'est elle qui exprime le mieux l'absence tragique d'un vrai accord entre les hommes dans le monde d'Adamov: elle déclare en sanglotant:

Il sait que personne ne peut rien pour personne,  
Roger (Th. II, p.144).

Dans les pièces de la deuxième manière d'Adamov l'image du couple désuni et malheureux ne se modifie pas. Joan Brown trahit Johnny avec son frère; Paolo perd Stella qui le quitte pour Hulot-Vasseur; Marpeaux perd Rose qui part avec Paolo; et ni Stella, ni Rose

ne trouvent le bonheur auprès de leur nouvel amant. Dans cette pièce aussi l'absence d'harmonie caractérise les rapports entre l'homme et la femme.

Au début Marpeaux et Rose sont un couple désuni. Ils se disputent, Marpeaux est souvent furieux, Rose presque toujours en larmes. Ils se font des reproches fréquents; Marpeaux se montre cruel, et plein de mépris pour sa femme:

Les filles de ton genre, habituellement, ça fait des économies...Je ne suis pas la Vierge Marie, consolatrice des affligés, moi! Un peu trop commode, quand on ne peut plus faire la cocotte, de venir pleurer dans le giron du brave Robert! (Th.III, p.120).

Néanmoins, une lueur d'espoir finit par poindre: Rose et Marpeaux se révoltent contre le système capitaliste, et semblent se réconcilier. Ils peuvent rire ensemble; ils travaillent pour s'entr'aider, et Rose, fidèle, soutient son mari quand L'Abbé Saulnier le trahit (c.f. Th.III, pp.138, 139).

Cependant, malgré cette apparence d'unité finale, le monde de ce théâtre ne nous laisse pas croire à un amour heureux. Rose et Marpeaux font exception, mais même eux seront séparés, bien que ce soit cette fois par des forces extérieures, car Marpeaux est jeté en prison et Rose reste seule une fois de plus.

Qu'arrive-t-il dans Sainte Europe, où les couples sont sans exception malheureux? Crépin néglige et rejette sa femme Teresa. Il ne daigne même pas lui répondre; il est "visiblement indifférent à sa douleur" (Th.III, p. 208). L'image de Teresa et de Crépin au lit reflète, certes, l'échec des rapports conjugaux: le lit est très grand et elle lui tourne le dos (Th. III, p. 238).

Teresa a besoin d'être aimée. Son rêve révèle un désir d'être admirée et désirée des hommes, mais Crépin ne peut combler cette attente. Son impuissance (Th.III, p.250) traduit très concrètement son incapacité d'aimer. Au dénouement il rejette Teresa. Selon Karl, son seul souhait est de "cloîtrer, ou pour d'autres mots employés, châtrer(sa) Teresa" (Th.III, p.251). Une fois qu'il s'est ainsi débarrassé de Teresa, Crépin, poussé par son désir immodéré des richesses, épouse Grethe-France-Laure, autre mariage de convenance, mariage malheureux. Crépin dédaigne sa nouvelle femme et nous la voyons "très triste" une fois qu'elle a épousé Crépin (Th. III, p. 257).

Dans Sainte Europe, le couple L'Agha et Ousannah Nanah est également divisé. Lui ne fait aucun cas d'elle et elle se plaint à des rapports équivoques avec Honoré de Rubens. Elle le laisse la "triturer", elle "se frotte" contre lui chaque fois que l'occasion s'en présente (c.f. Th.III, pp. 210, 211). Ousannah Nanah, ainsi que la plupart des femmes mariées dans le théâtre d'Adamov, proclame l'avilissement du mariage et la faillite de l'amour (c.f. Martin-Jones, 1971).

Chez M. le Modéré et Clo ré-apparaît très nettement cette parodie du mariage et de l'amour. Il s'agit d'un couple désuni et triste, qui ne se comprend pas. Clo est "une poupée" (Th.IV, p.11); elle est pour son mari un objet, une "possession" plutôt qu'une femme vivante, plutôt qu'une compagne. Clo et M. le Modéré abusent des querelles et de la violence:

Clo: Non tu ne l'auras pas, tu ne l'auras pas. (Elle glisse le clef dans son corsage). Tu ne l'auras pas, na! Ose un peu, vieux satyre, aventurer tes grosses pattes dans mon doux corsage blanc!... Arrière, mon bonhomme! (Clo pousse brutalement M. le Modéré. Pour se venger, il fait un croc-en-jambe à sa femme) (Th. IV, p.23).

Cette tirade révèle aussi un élément de l'ambiguïté qui marque leurs rapports. Incapable de créer des rapports authentiques avec sa femme, M. le Modéré avant de "faire l'amour," lui fait mettre "la robe Directoire" (Th. IV, p.34), robe qui souligne d'une manière concrète la domination sociale et sexuelle qu'exerce Clo, aussi bien que l'impuissance du mari; et l'échec conséquent de leur union se confirme quand M. le Modéré veut au dénouement engager les services d'une "call-girl."

Dans Off Limits, nouvelle parodie de l'amour, qui met en scène plusieurs couples malheureux, les époux ne témoignent d'aucune loyauté et s'échangent entre eux avec une licence totale (c.f. Martin-Jones, 1971).

Aucun amour entre Humphrey et Lisbeth. Il est ivrogne et infidèle; elle n'a que mépris pour lui. Leurs rapports sont faussés par leurs soucis matérialistes, qui percent dans les réflexions que fait Lisbeth:

Il me disait: tu stimules en moi un désir ardent  
d'automobiles plus rapides, de lingerie plus fines  
(OL, p.176).

Doris et Margaret Roan: couple pareillement divisé. Elle est mélancolique, souvent en larmes; Doris la trahit avec Molly. Il laisse Molly remplacer sa femme: ce n'est pas Margaret mais Molly qui organise le "happening" chez les Roan (OL, p.98). Mais la liaison de Doris et de Molly n'est pas fondée non plus sur l'amour. Doris l'exploite et l'injurie; il la traite en domestique. Au lieu de révéler l'entente de deux personnes amoureuses, ce couple révèle les rapports d'un bourreau et d'une victime (c.f. Bradby, 1971). Molly n'y trouve pas l'amour dont elle aurait si besoin.

Luce Herz exprime dans cette pièce cette nostalgie de la simple chaleur humaine qu'éprouve le personnage adamovien:

Luce: J'ai besoin, Humphrey, d'un homme bâti pour l'amour héroïque.

Humphrey: L'amour héroïque, mon cul!...

Luce: Toute femme, il me semble, rêve d'être possédée, pénétrée, mais aussi, et cela on ne le dit pas assez, enveloppée, par l'homme (OL, pp.96, 97).

Besoin de tendresse, de rapports vrais, qu'éprouvent presque tous les personnages d'Off Limits, mais le commentaire grossier que fait Humphrey nous démontre à quel point l'amour heureux est illusoire dans ce monde.

George et Dorothy Watkins projettent, dans Off Limits, une autre image de l'échec des relations entre l'homme et la femme. L'ambiguïté de ces relations souligne la parodie de l'amour qui ressort de cette pièce: entre ces deux êtres désespérés, un manque de compréhension et de compassion à peu près total. George est "ironique", Dorothy "froide". Elle est la femme-victime, mais incapable aussi de sauver l'homme. De plus, elle est infidèle; elle aime tous les hommes, et George la regarde, désolé, quand elle danse avec James (OL, p.59). Il faut qu'il vive seul dans son angoisse, car Dorothy ne peut le soutenir:

George: Je n'en peux plus!...(Appelant:) Dorothy!  
Dorothy: (froide) Je t'écoute (OL,p.177).

Ils personnifient le désaccord qui caractérise tous les couples malheureux du théâtre d'Adamov. Ces couples soulignent l'absence d'amour dans ce monde cruel Martin-Jones (1971) le fait remarquer:

Whatever the nature of the relationship, it is never satisfactory to both parties and never successful as the union of two people. The relationship may end in disaster due to outside forces... or be doomed from the start from within because of the insincerity(12) of one or other of the couple ...There is not one example in the whole of Adamov's work of a completely successful man-woman relationship (p.170).

L'une des redoutables forces extérieures qui détruisent la possibilité de l'amour pour le couple c'est La Mère. Chez Adamov La Mère devient l'archétype de la femme destructrice. C'est:

la grande figure de La Mère qui, jusqu'à Si L'Eté Revenait obsède toute l'oeuvre de sa présence angoissante, rappel de la faute (Gaudy, 1971, p.32).

Chez cette mère dévorante se profile le souvenir de la mère du dramaturge lui-même. Elle le protégeait, l'étouffait, et voulait l'empêcher d'atteindre l'âge mûr: dans L'Homme et L'Enfant Adamov nous parle de cette "maturité tardive", de la difficulté qu'il éprouvait à "sortir de la famille" (HE, p.39). Il ne s'est pas débarrassé de son complexe d'Oedipe, en parvenant à l'âge d'homme. Adulte, il conçoit encore la haine de son père, le désir de le tuer, et un sentiment de culpabilité à cause de son souhait meurtrier ("Je détestais mon père, c'est donc moi qui l'ai tué" HE, p.45). Il trouve qu'il lui est impossible d'échapper à l'influence débilitante d'une mère possessive, d'une mère abusive. La Mère se fait donc la destructrice par excellence, suggère le contact avec la mort par le "complexe" de castration, car elle "châtre" son fils au niveau spirituel. Celui-ci ne s'en libère pas, et il se trouve de ce fait séparé aussi bien de l'absolu que de son Moi.

Dans plusieurs pièces d'Adamov reviennent ce thème du complexe d'Oedipe, et la présence de cette Mère sournoise, dévorante, terrifiante.

---

(12) Nous pouvons ajouter ici "l'incapacité" de l'un ou de l'autre.

Cette présence dans tous les rêves de la dernière pièce (Si L'Eté Revenait) souligne la puissance et l'influence qu'elle exerce.

Dans L'Invasion,<sup>(13)</sup> La Mère de Pierre, femme robuste aux allures décidées, est une figure autoritaire qui s'impose de plus en plus. Il y a son fauteuil, symbole ou image concrète de son pouvoir grandissant. Au premier acte, le fauteuil se trouve à droite de la scène, tandis qu'au quatrième acte il se trouve tout à fait en avant, au milieu de la scène, au moment où le règne de l'ordre qu'impose La Mère est le plus étouffant:

On doit sentir dès le lever du rideau qu'elle est devenue la maîtresse du lieu. (Adamov Th.I, p.90).

La Mère exerce une influence débilite et destructrice. Pierre ne peut se détacher du pouvoir maternel et parvenir à l'âge d'homme (c.f. Serreau, 1966). Figure dangereuse, sinistre, terrifiante, elle empêche délibérément la possibilité de l'amour sauveur chez Pierre et Agnès. Elle attaque Agnès et la menace sans cesse (p.ex. Th.I, pp. 61-63); elle encourage aussi Le Premier Venu dans ses efforts pour séduire Agnès. Son "petit rire indulgent" résonne quand Le Premier Venu commence à s'intéresser à Agnès (Th.I, pp.74,80). Elle empêche plus tard Agnès de suivre Pierre en lui barrant l'accès de la porte, afin que Le Premier Venu puisse se faire valoir auprès de la jeune femme (Th.I, p.80). Elle finit par aider le Premier Venu à enlever Agnès:

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 (Th.I, p.82).

---

(13) Pronko (1962) analyse le titre de la pièce d'une manière intéressante: c'est le manuscrit qui envahit la vie de Pierre; c'est aussi La Mère abusive qui envahit son foyer.

Ainsi La Mère détruit exprès la possibilité de rédemption par l'amour. Elle chasse Agnès qui cherche à se réconcilier avec son mari; elle la pousse dehors et ferme la porte derrière elle. (Th.I, p.97). Mère abusive, dévorante, elle "tue" en fait son fils: Agnès partie, Pierre n'a plus qu'à rentrer mourir dans le réduit. L'influence de La Mère dominatrice est une influence stérile<sup>(14)</sup>; elle s'oppose à la vie, elle empêche le développement, l'épanouissement et la plénitude spirituelle chez son fils. Elle est pour lui le contact avec la mort par la "castration", car lorsque Pierre rentre dans le réduit, ce geste peut symboliser le retour au monde utérin où il va étouffer. Cette Mère, dans L'Invasion, est suivant Richard Sherrell (1965) une "mère terrible," c'est-à-dire:

...the type of woman who gives birth and also lures to death... We see Pierre returning to the womb and death...She frustrates the possibility of renewal with Agnès (.402).

Comme elle, La Mère de Jean Rist dans Tous contre Tous est méchante, étouffante destructrice. Elle ne possède pas ce pouvoir manifeste qui caractérise La Mère de Pierre, mais elle est pareillement dévorante. Elle s'accroche à son fils, tout en exerçant une influence néfaste; elle est "une affreuse limace" (Saurel, 1953, p.2023). Elle est jalouse de Marie, et essaie délibérément de brouiller Jean Rist avec sa femme:

Tu es bien pressée, ma fille. On t'attend?  
Un beau réfugié peut-être? (Th. I, p.155).

---

(14) L'amour de la Mère adamovienne est la seule force puissante dans ce théâtre mais c'est un amour étouffant, une puissance négative, un autre signe qu'un amour véritable est impossible dans le monde adamovien.

Elle se réjouit que Marie parte avec Zenno, et elle cherche à empêcher une réconciliation lorsque celle-ci revient (c.f. Th.I, pp. 174, 175). Elle sème le désaccord entre mari et femme, pour garder Jean pour elle, et détruit ainsi toute possibilité d'amour "sauveur."

La Mère domine Jean Rist et le traite en enfant:

Il ne cache rien à sa maman, Jeannot...mon  
Jeannot...mon tout petit (Th.I, pp.174, 175, 161).

Jean Rist ne possède ni la force ni la volonté de se révolter contre la domination maternelle. La Mère aime régler sa vie et elle lui vole son indépendance, sa dignité: elle le fait entrer dans le rang des "boiteux" pour échapper à la persécution. C'est seulement lorsqu' elle essaie, à la fin, de détruire l'amour de Noémi en révélant la véritable identité de Jean, qu'il peut s'affirmer. Il défend à La Mère de parler; il refuse de se laisser démasquer, et il choisit Noémi et la mort. Il échappe ainsi à l'influence maternelle débilitante, et il parvient ainsi à l'indépendance et au salut.

Dans Comme nous avons été, La Mère est de nouveau ce personnage vorace et impitoyable, cette Mère adamovienne destructrice. Quand elle pénètre dans la chambre de A. pour y chercher son fils, André, elle est d'abord polie et respectueuse, mais graduellement, elle prend le dessus. Elle domine A., qui ne réussit pas, comme Jean Rist, à se libérer de son amour étouffant et parfois brutal:

La Mère prend le bras de A. et le force de  
s'approcher d'elle...Elle lui baisse brutalement  
la tête (Comme Nous, pp. 439, 440, 444).

A. n'arrive pas à s'imposer: il vient "tout naturellement" s'asseoir sur le lit entre les deux vieilles (Comme Nous, p.441). Il redevient le petit André - La Mère le débarbouille comme s'il

était toujours un tout petit garçon; elle le prend sur ses genoux; elle le couche en lui chantant une berceuse.

C'est de nouveau le retour à la matrice de la mère, et A. est une fois encore l'image de l'homme "châtré". La Mère étouffante le détruit en l'obligeant à retomber, littéralement, en enfance. Elle s'oppose à son mariage et refuse qu'il parvienne à la plénitude dans l'indépendance et dans l'amour. Cette pièce devient alors, comme nous le dit Duvignaud (1954(b)):

L'histoire d'un jeune homme prêt à prendre sa liberté, à se marier, (qui) redevient enfant parce qu'il ne peut pas échapper à ce qu'il a été, parce que le monde de la puérilité détruit l'univers d'homme (p.114).

Ce thème du retour à l'enfance, c'est-à-dire, de la mort spirituelle par une "castration" morale constitue le thème capital des Retrouvailles. Edgar s'efforce de s'évader de la domination maternelle. Il ne rentre pas chez elle à Quevy:

Je ne suis pas assez bête pour m'enterrer définitivement dans ce sale trou...(C)'est fini, bien fini, je ne me laisserai plus intimider (Th. II, pp.71,75).

Mais La Mère demeure une force inéluctable. La fuite d'Edgar ne sert qu'à le conduire vers La Plus Heureuse des Femmes, substitut de La Mère. (C'est la même actrice qui joue les deux personnages). Edgar devient de plus en plus "impuissant," anéanti qu'il est par cet amour maternel envahissant et suffocant:

La Plus Heureuse: Vous sentez un peu à l'étroit ici, bien sûr...Je sais, on étouffe ici (Th.II,pp.76,77).

Le personnage maternel atrophie les forces physiques aussi bien que psychiques de l'homme: "Je suis...particulièrement abruti

depuis quelques jours. Abruti et fatigué," avoue Edgar (Th.II, p.76), exprimant par cette allusion physique la lente destruction de son âme qu'opèrent les forces "maternelles." La Plus Heureuse des Femmes y réussit, d'abord en l'empêchant de "se réaliser" dans ses études - elle embrouille ses papiers; malade, elle se fait soigner, et elle lui vole son temps. La Plus Heureuse des Femmes le fait s'asseoir à ses pieds et l'oblige à coudre, image claire de l'homme adamovien mutilé, diminué par la femme destructrice.

Ce personnage maternel détruit aussi toute possibilité d'amour pour Edgar. La Plus Heureuse des Femmes empêche qu'il se rapproche de Louise: elle s'accroche à Edgar; elle finit par chasser sa fiancée (c.f. Th.II, pp.87,88). Elle se montre ici comme La Mère d'Edgar, mère abusive, jalouse de sa fiancée Lina, qui prend plaisir à brouiller les jeunes amants. La lutte entre la mère et l'amante devient dans cette pièce, comme dans les autres, une lutte pour l'âme même du protagoniste. Le personnage maternel se croit obligé de détruire l'amour qui pourrait sauver l'homme de sa condition limitée. La Mère adamovienne est une force implacable qui écrase l'homme en quête de liberté et d'identité (c.f. McCann, 1971).

Edgar ne trouvera pas cette dignité d'homme. La Plus Heureuse des Femmes le ramène à Quevy et à La Mère. Il s'agit ici encore d'une image du retour au sein maternel: Quevy "le sale trou" où l'on essaie d'"enterrer" Edgar est le symbole de cette "émasculatation," de cet affaiblissement que la Mère adamovienne fait subir à son fils.

Dans le train, qui le ramène à Quevy, Edgar, victime de la domination maternelle, devient de plus en plus "impuissant," et donne

une image frappante de cette dégradation de l'homme que cause la femme destructrice: Edgar ramasse les os du poulet que jette La Plus Heureuse des Femmes, et les suce, assis par terre à ses pieds.

Au dénouement Edgar est totalement brisé par le personnage de La Plus Heureuse-Mère et cède à une mort spirituelle qui s'exprime dans son état physique: il est "anéanti, titubant" (Th.II,p.94), de nouveau l'enfant obéissant de La Mère. Elle lui parle comme à un enfant: "Mais c'est mon grand garçon qui m'est revenu" (Th.II,p.93). Elle finit par le fourrer dans la voiture d'enfant qu'elle pousse du pied en riant hors de la chambre, dans le noir. Image finale de la pièce: l'homme adamovien qui touche à la mort par la diminution spirituelle que lui fait subir une "Mère" destructrice et brutale.

L'amour de la Mère adamovienne s'avère néfaste, aveugle, une force qui empêche tout rapport avec la rédemptrice, et qui rend impossible toute plénitude spirituelle. Les rapports familiaux, dans le théâtre d'Adamov, se caractérisent par une absence de compréhension, et par une incommunicabilité totales. L'amour familial devient alors impossible.

L'amour des parents est tyrannique et oppressif (c.f. Wellwarth, 1964). Ils ne comprennent pas l'élan de leurs enfants vers le spirituel. À vrai dire, ils veulent l'éliminer et menacent l'existence même du héros par leur amour étouffant. Ils ne sont qu'un autre aspect de la persécution métaphysique qui singularise

le monde de ce théâtre (c.f. Surer, 1964).

C'est Edgar qui définit le mieux la force atrophiante de la famille telle que la conçoit Adamov:

Quand je pense qu'on n'a pas encore eu l'idée de retirer une fois pour toutes aux parents le soin de leur progéniture! J'ignore ce que les parents penseraient d'une telle mesure, mais les enfants auraient tout à y gagner. (Pause). La présence perpétuelle de la mère provoque chez l'enfant un...amollissement désastreux. Rien de tel pour entraver son évolution, pour l'empêcher de devenir un homme parmi les hommes (Th. II, p.85).

Ces paroles que prononce Edgar font ressortir le thème du conflit familial qui survient dans l'oeuvre d'Adamov, où le fils par exemple, essaie continuellement d'échapper à l'amour "persécuteur" des parents.

Le Sens de la Marche présente une image saisissante du milieu suffocant de la famille adamovienne et de l'hostilité qui y règne (c.f. Le Prologue). Ici, Henri tente désespérément de fuir l'influence débiliteuse du Père, mais il n'échappe pas à ce père à la fois autoritaire, ennuyeux et importun. Il le re-découvre dans Le Commandant, Le Directeur de l'Ecole, Berne et Le Prédicateur. (Ce dernier est une fois de plus un père adamovien qui s'accroche à son enfant, Lucile, c.f. Th. II, pp.48-50). Dans aucune autre pièce Adamov n'a réussi comme dans celle-ci à montrer l'ascendant qu'un père peut exercer sur son fils. Comme le dit bien Gaudy (1971):

Le père aux quatre visages de Sens de la Marche est comme un masque de cauchemar, le masque de l'autorité terrifiante du père dans les sociétés primitives qu'il faut arracher, piétiner (p.44).

Très souvent l'animosité et la peur gouvernent les rapports de la famille dans le drame d'Adamov. Les personnages qui y jouent le rôle des parents (p.ex. Berne, La Mère, Le Père), sont des êtres sinistres, et c'est la famille de l'écrivain mort qui, dans L'Invasion, menace constamment Tradel et particulièrement Agnès.

Cette pièce met en scène la première famille adamovienne qui donne le ton des rapports qui prévalent dans les autres familles: un milieu composé d'individus isolés, sans lien entre eux, sans amour (c.f. Surer, 1964). Dans cette pièce l'amour de La Mère est égoïste, et Pierre se montre indifférent à sa "tendresse": il l'embrasse "machinalement" (Th. I, p.91).

Chez Jean Rist et Edgar cette indifférence devient du dédain, de l'hostilité, de la violence. Edgar menace et méprise La Plus Heureuse-Mère, et il parle avec une profonde amertume du foyer familial à Quevy. Tous contre Tous présente une famille même plus désunie que celle des Retrouvailles, et où existe un total manque de communication entre mère et fils. La Mère de Jean s'accroche à son fils; quand Jean se trouve dans des difficultés, elle va quérir la faveur de Zenno, amant de la femme de Jean, sans penser à l'humiliation dont souffrira son fils. Pour sa part, Jean Rist n'écoute jamais sa mère; il l'interrompt; il la fait taire.

Il se montre même plus hostile, plus violent, envers La Mère que ne le fait Edgar. Il la déteste; il repousse ses caresses: "Bas les pattes!" (Th.I,p.191); il l'injurie: "Salope!" "Ordure!", (Th. I, pp.161,206). Dédaigneux, il se moque de la terreur qui la saisit lorsque les Partisans viennent les arrêter:

(Les Partisans poussent La Mère, l'obligeant à marcher. Malgré tous ses efforts, elle boite. Ils éclatent de rire).

Jean: Triche! Triche, si tu peux! (Il rit).  
(Th.I,p.208).

La famille adamovienne se montre souvent ainsi désunie, et dépourvue d'amour. M. le Modéré présente une satire impitoyable de la vie bourgeoise en famille,<sup>(15)</sup> où des êtres "séparés" pratiquent des rapports violents et ambigus dans une parodie grotesque de l'amour familial. M. le Modéré est une victime de sa femme comme de sa fille, et le début du 12<sup>e</sup> Tableau évoque visuellement les divisions de cette famille:

Dans un coin, Mado se livre à des exercices acrobatiques. Les parents ne semblent pas la voir, elle ne semble pas les voir non plus (Th.IV, p.51).

Dans La Manoeuvre une famille se dissout également, mais cette fois sous des pressions politiques. Nous l'avons remarqué: Le Militant et La Soeur ne semblent pas s'aimer, ils s'irritent l'un l'autre, et leurs rapports sont hostiles. De plus, le père exerce une force "négative": L'enfant est malade quand le père est présent; il se guérit mystérieusement une fois que Le Militant est parti; et il meurt quand le père revient.

Dans cette pièce l'absence d'amour et de compréhension entre mari et femme inclut également des rapports familiaux plus généraux, par exemple, ceux du frère avec sa soeur. Le Mutilé ne veut pas de l'affection de La Soeur, et il est indifférent à sa peine et à ses difficultés. Quant à elle, La Soeur est jalouse d'Erna, et, piquée de l'indifférence de son frère, elle l'abandonne à l'hôpital.

---

(15) C'est la première pièce familiale où Adamov ne traite pas de la tyrannie des parents: les personnages sont tous victimes du milieu de la famille. Clo et M. le Modéré, comme leurs noms nous l'indiquent, ne jouent pas ici le rôle de La Mère et du Père qui étouffent leur enfant. Ce sont aussi des personnages opprimés.

Cette absence d'affection entre frère et soeur est aussi l'un des thèmes du Sens de la Marche. Henri se montre aussi insensible que Le Mutilé à l'amour et à la souffrance de sa soeur. Il est dur, cruel même envers Mathilde. Il la traite en objet encombrant; il la chasse brutalement de La Caserne; il la honnit ("C'est ma soeur, un pauvre être" Th.II, p.35); il la blesse:

Lucile: Tu as fait de la peine à ta soeur, ce n'est pas gentil.

Henri: (bas) Elle arrive toujours si mal!

Lucile: Tu es injuste (Th.II, p.45).

De même, l'affection manque dans les rapports existant entre les personnages des soeurs dans Sainte Europe. Le rêve de Teresa révèle la jalousie et l'hostilité qui règlent les rapports de Francesca et Teresa: celle-ci imagine sa soeur humiliée, fouettée, sanglotante, et elle en rit (c.f. Th.III, pp.242-245). Teresa souhaite le malheur de sa soeur, et quant à elle, Francesca se moque de Teresa; elle la dédaigne et elle raille sa "piété."

L'amour paternel est aussi absent de cette famille. Quand Francesca embrasse son père, Honoré de Rubens, il est embarrassé de ses caresses, et plus tard il accepte l'emprisonnement de Teresa lorsque Crépin la rejette et la fait entrer dans un couvent. Honoré l'accepte, car il y gagne sur le plan matériel: il devient le banquier de Crépin:

Honoré: Ma petite fille emprisonnée !

Crépin: Mais les Fiat péninsulaires écoulées...

(Th.III, p.267).

Les rapports familiaux dans cette pièce sont faussés par l'intérêt égoïste qui dirige trop souvent les actions humaines; et l'amour n'y tient aucune place. Le rêve de Teresa révèle le besoin qu'elle ressent d'un amour paternel qui reste absent: elle imagine Honoré en train de la réconforter et de lui caresser les cheveux. Mais c'est là un vain désir de tendresse, car la famille dans le théâtre d'Adamov se compose d'êtres solitaires et souffrants. Et cette absence d'entente et d'unité au coeur de la famille demeure un thème capital dans Comme nous avons été. La jalousie, les disputes, l'hostilité, marquent les rapports des protagonistes, de La Mère et de La Tante, de La Mère et du Père. Tous cherchent à "posséder" André. La Mère rivalise avec La Tante pour posséder son amour (c.f. Comme Nous, p.439), et La Mère se montre méchante à l'égard de La Tante:

La Tante: Il vient me voir tous les jours. Il ne manque pas une occasion.

La Mère: (se levant, à l'oreille de A.) Et ensuite il vient tout me raconter. Ce qu'on peut rire tous les deux (Comme Nous, p.437).

De même La Mère veut séparer l'enfant de son père ("Naturellement, André préférerait rester avec moi..." Comme Nous, p.443). Les rapports conjugaux se fondent ici sur la jalousie, les reproches, le manque de compréhension, l'absence de communion. La Mère en voulait à son mari mort: elle lui en voulait de jouer du violon, comme le rappelle La Tante:

Plus personne pour lui dire: 'Tu perds ton temps, tu ferais mieux de gagner de l'argent' (Comme Nous, p.438).

Elle en voulait aussi à son mari de perdre son argent au casino, et elle envoyait toujours le petit André l'y chercher, en le forçant à trahir son père. C'est que les reproches, la trahison, dominant les rapports de cette famille.

Dans La Politique des Restes la famille Brown exhibe un semblable manque d'amour et d'accord, une semblable hostilité, bref, une totale mauvaise volonté. James, le frère, et Joan, la femme, complotent ensemble pour aggraver la névrose de Johnny, et le faire mettre en prison. Adamov présente ici l'inferral cercle familial à la manière de Strindberg où chaque membre de la famille se livre corps et âme à la poursuite de ses désirs personnels, et se montre toujours prêt à sacrifier l'autre. Cette famille malfaisante se fait l'agent de la persécution dont Johnny est victime. Son absence d'amour est signalée par la reprise ironique de Johnny: "ma très chère femme et mon non moins très cher frère", et dans l'écoeuvante satisfaction que goûte James après la condamnation de son frère: "C'est gagné" (Th.III, p.185).

Dans ce théâtre la famille est un aspect de l'oppression omniprésente que subit l'homme. Elle ressemble à la famille "gidienne", à cette "cellule familiale" à laquelle il convenait d'échapper à tout prix. L'hostilité plutôt que l'affection marquera la vie en famille chez Adamov. L'amour des parents sera destructeur, et les autres formes d'amour échoueront. L'homme adamovien ne parviendra pas à l'épanouissement spirituel dans une communion avec ses semblables. Surer (1964) définit bien la tragédie de l'homme chez Adamov:

Rien ne peut se faire sans communion, sans amour; or la communion et l'amour n'existent pas sur cette terre (p.456).

CHAPITRE IVL'ABSENCE D'HUMANITÉ

Si l'homme est dur pour l'homme c'est souvent  
à travers une névrose qui lui est faite par la société.  
(Adamov)

L'hostilité et la violence dont sont empreints ces rapports familiaux, vont s'étendre jusqu'au domaine des rapports sociaux et politiques. Déjà dans L'Aveu, ainsi que dans ses premières pièces, Adamov parle de cette peur d'autrui, de cette haine, qui marquent les échanges humains:

On juge l'autre et en donne une image déformée,  
(il devient) une larve née d'un jugement particulier,  
nourrie et vivifiée par l'envie, le mépris ou la haine  
(L'Aveu, p. 121).

Pour Adamov, et pour les personnages de son théâtre, les relations avec le monde extérieur sont des relations d'hostilité (Gaudy, 1971, p.13). Dans La Parodie N. parle pour la première fois de "la peur de l'autre" qui s'exprime dans l'oeuvre adamovienne:

Mais si au moins, on me laissait seul. Qu'est-ce  
qu'il y a? Que me veut cet homme? Qu'est-ce  
qu'ils me veulent tous? (Th.I, p.31) (1)

Cette antipathie vague et inquiétante devient plus spécifique dans L'Invasion. A l'arrière-plan: le thème de l'immigration, celui de La Mère et de L'Amie qui travaillent ensemble pour empêcher les immigrés d'entrer dans leur pays. Elles incarnent la xénophobie dont Adamov a fait l'expérience en Suisse et qu'il a détestée. Elles soulignent ce mépris de l'étranger, cette haine de l'autre, cette indifférence envers ses souffrances qui se manifesteront surtout dans les pièces d'inspiration sociale et politique:

- 
- (1) D'autres personnages expriment un sentiment identique:
- Taranne: Je sais trop bien qu'on m'observe, qu'on me fouille du regard, que tout le monde a les yeux fixés sur moi. Pourquoi me regarde-t-on ainsi?
  - Zenno: (à Darbon) Qu'est-ce que...? Qu'est-ce que vous me voulez?
  - La Soeur: Qu'est-ce qu'on te veut? Pourquoi s'acharne-t-on sur toi?
  - Le Mutilé: Oh! je sais ce qu'ils veulent (Th.I, pp.219,183,125).
  - Le Henri: Que me veux-tu? Toujours là où je suis (Th.II, p.63).

La Mère: Naturellement les autres en profitent; ils n'ont pas de travail chez eux. Pourquoi ne viendraient-ils pas en chercher ici? (Th.I,p.62).

Le thème adamovien du refus de l'autre commence bien dans cette pièce. Il reparaitra plus tard dans Tous contre Tous, et dans l'hostilité qui empoisonne les contacts entre blancs et noirs dans La Politique des Restes.

Dans Tous contre Tous le thème du racisme et du conflit social met en relief cette hostilité dans les rapports de ce théâtre:

La propagande imbécile et criminelle par la voix d'une radio prostituée, exploitera les haines, la peur, les ambitions (Saurel, 1953, p. 20031).

Les autochtones s'acharnent à persécuter les réfugiés. Une atmosphère de peur, de suspicion, de violence, règne dans cette pièce, qui démontre une faillite générale des relations humaines. Tous sont dressés éternellement contre tous, dans le cercle vicieux et diabolique de la persécution. Les préoccupations sociales et politiques y percent déjà. Adamov dit de sa pièce:

Ainsi, j'aurais démontré, d'une manière théâtrale, un mécanisme social (Th. II,p.14).

Il s'agit du "mécanisme social" des relations humaines, milieu malveillant où l'on se sent mal à l'aise. Taranne et Zenno offrent une image de l'homme adamovien dans ce milieu, de l'homme qui fuit quand on le regarde, sans même savoir pourquoi. Le cri de Zenno exprime cette peur que l'on éprouve parmi d'autres: "On me suit. On me surveille...Il faut se cacher" (Th.I,p.178).

Tous contre Tous met à nu l'hostilité sur le plan politique aussi bien que sur le plan social. La persécution dont les réfugiés sont l'objet est une persécution politique comme l'attestent

les discours de Darbon et la propagande de La Radio. Cette absence d'accord se retrouvera dans le conflit entre policiers et partisans dans La Manoeuvre, pièce dans laquelle Adamov reprend et développe le thème du désordre social et politique de L'Invasion: "la petite manoeuvre" est la lutte politique qui se crée entre les révolutionnaires et un régime tyrannique.

Le Mutilé, lui aussi, souffre dans ce milieu de peur, d'animosité, et de haine. Il incarne, entre autres, les mutilations collectives de toute une société et la pièce étudie, comme le fait remarquer Duvignaud (1953), la terrible réciprocité de la souffrance:

Qui donc est responsable de ce que je découvre?  
Neffèr, Erna? Les personnages qui entourent  
Mutilé, le guettent, le trahissent? La manoeuvre  
privée, la manoeuvre publique? Le double cycle des  
autres, celui dont on connaît les visages, et celui  
dont on les ignore (p.25).

Le Mutilé deviendra alors l'image de l'homme traqué que projettera chaque pièce d'Adamov, hanté par sa vision d'un monde "concentrationnaire", où la violence, la brutalité, la cruauté, marquent les rapports humains.

Cette atmosphère de violence s'établit dès La Parodie où, à l'arrière-plan, des coups de sifflet retentissent, des phares balayent la scène, des commissionnaires menaçants viennent emmener et jeter en prison L'Employé.

La violence sévissant entre les hommes se dessine avec plus de netteté encore dans La Manoeuvre, qui débute par une scène de brutalité au cours de laquelle des policiers malmènent Le Militant, avec un rire sadique. L'action se déroule dans un pays opprimé par une dictature féroce et caractérisée par un règne de terreur. C'est ainsi que Neffèr torture les partisans, et qu'Erna se complait à entendre parler de leur tourment. Elle personnifie la cruauté

de ce monde, elle qui se moque méchamment du pauvre Mutilé:

Mais tu ne t'es pas regardé, mon chéri. Quelle femme voudrait de toi? (Th. I, p. 131).

Dans cette pièce, La Surveillante fournit également une image de la dureté humaine. Elle n'éprouve pas la moindre compassion pour ses élèves mutilés. Elle leur parle durement, et les manchots réagissent avec une peur servile. Dort (1951) résume bien cette atmosphère de crainte, de violence, de sadisme, dont La Manoeuvre est pénétrée:

...bruits lancinants, cris, soudaineté des événements, brutalité des rapports scéniques des personnages (p.1337).

Tous contre Tous nous offre une perspective similaire de la cruauté humaine. Dans une scène pénible Les Gardes frappent brutalement Le Jeune Homme et La Jeune Femme; le dénouement verra la mort violente et absurde de ces derniers, et de Jean Rist et sa famille. Dans Tous contre Tous le rire sinistre de Darbon, agent des forces oppressives, qui ponctue l'action, accuse l'inhumanité de l'homme envers l'homme dans le théâtre d'Adamov. Ce rire nous rappelle les rires sadiques des Policiers dans La Manoeuvre, et ceux des partisans qui viennent chercher Jean et Noémi pour les mettre à mort. Tous contre Tous révèle "le monde de la cruelle et meurtrière confusion" (Saurel, 1953, p.2034) qu'est celui d'Adamov.

Ces rires qui retentissent dans l'oeuvre d'Adamov nous indiquent à quel point la compassion humaine fait défaut dans son monde. Chacun, renfermé dans ses obsessions égoïstes, n'a cure de la souffrance d'autrui. N. n'entend rien de l'angoisse de l'Employé; sa seule réponse montre une indifférence aveugle:

Pauvre imbécile! Heureusement qu'il est parti.  
 J'étais sûr que rien ne se passerait tant qu'il  
 tournait comme une mouche autour de moi (Th. I, p.22).

Les autres personnages sont également indifférents à la souffrance de Taranne: ils haussent les épaules et disent, comme Le Second Monsieur: "Vous voyez bien que nous sommes occupés" (Th.I, p.222). De même, les Employés de La Manoeuvre ne s'inquiètent que de leur bien-être. Ici, la peur les pousse à un égoïsme total: Le Second Employé, par exemple, ne se soucie pas de l'inquiétude de son ami; il ne tient qu'à sauver sa peau:

Premier Employé: Pourvu qu'elle n'ait pas entendu ce  
 que j'ai dit...à propos de "L'Officiel"...  
Second Employé: En tout cas, moi, je n'ai rien dit  
 (Th.I, p.124).

Cette indifférence égoïste, qui marque les rapports adamoviens, se voit nettement dans la conduite de La Mère et de L'Amie dans L'Invasion. Elles ne font preuve d'aucune compassion devant le triste état des immigrés. Elles raillent la souffrance d'Agnès et de Tradel. L'Amie "ricane" quand La Mère rejette Agnès ("L'Amie glousse...ricanant, (elle) tapote l'épaule de La Mère" Th.I,p.97); elle rit en face de l'angoisse de Tradel. Elle le suit constamment des yeux, "ricanant," se réjouissant de son inquiétude et de ses difficultés. Elle prend ensuite plaisir à désillusionner Pierre au sujet d'Agnès:

Pierre: Où est Agnès? Je veux la voir.  
 (L'Amie s'arrête sur le seuil, puis va se poster près de la fenêtre d'où elle observera Pierre).  
La Mère: Pierre, il est temps que tu saches la vérité.  
 Agnès est partie.  
L'Amie: (Allongeant le cou). Avec Le Premier Venu  
 (Th.I, p.93).

L'ironie du nom que porte le personnage transparait: elle n'est l'amie de personne; elle est plutôt l'image de l'amitié impossible dans le monde d'Adamov.<sup>(2)</sup> Même ceux qui souffrent d'une angoisse identique, ceux de la part de qui on attendrait la fraternité dans un malheur partagé, sont désunis. Dans La Manoeuvre les manchots ne s'entr'aident pas. Plutôt que la camaraderie, la jalousie, la méchanceté, la cruauté caractérisent leurs rapports:

Premier Manchot: (il pousse le Troisième Manchot et désigne le Second) Tu as vu ce qu'il fait? Ses lignes s'en vont dans tous les sens...

Troisième Manchot: (au Second) Il n'a pas encore appris à tenir la marge. C'est honteux de voir ça. (Le Premier et le Troisième Manchots rient et se préparent à sortir...Le Second les suit piteusement). (Th.I,pp.110,111).

Autant que La Surveillante, les Manchots témoignent d'un total manque de compassion envers la souffrance d'autrui. Même Le Mutilé demeure indifférent aux cris de douleur qui échappent au Blessé: il ne les entend pas, trop préoccupé de sa propre angoisse.

Cette absence de compassion et de solidarité caractérise les rapports des "opprimés" dans cette oeuvre dramatique, en particulier dans La Manoeuvre et encore dans Tous contre Tous. Gaudy (1971) attire notre attention sur ce point:

---

(2) La vraie amitié est rare dans l'oeuvre d'Adamov. Il existe entre Arthur et Victor du Ping Pong une fraternité touchante, mais le billard électrique les sépare, et nous les voyons dans la dernière scène de la pièce, désunis, se querellant, seuls. Seul, la fraternité des communards du Printemps 71 et l'amitié de Sally et Molly d'Off Limits, nous démontrent une vraie unité humaine. Le couple Sally et Molly est celui de la protectrice et de la protégée; un lien d'amitié étroit les unit.

Une idée-force se dégage de la pièce: la désunion des opprimés sur la question raciale les mène à leur perte au profit de la classe dirigeante (p.45).

Toutefois, cette absence de compassion et de solidarité ne se borne pas aux opprimés, mais elle s'étend aux autres personnages, ceux qui semblent libres. La communion fait défaut dans les rapports sociaux. Les hommes ne s'unissent pas dans une communauté qui pourrait les garder du désespoir (c.f. Albérès, 1959). Rollo May (1972) indique comment cette absence de communication, de communion, aboutit fatalement à la violence créatrice de conflits qui déchirera les uns et les autres. La violence résulte du désespoir qui envahit l'homme: il se sent impuissant à communiquer avec ses semblables, et incapable de les aimer. May poursuit:

When an age is in the throes of profound transition, the first thing to disintegrate is the language. This ...leads directly to the upsurge of violence...Violence and communication are mutually exclusive...You cannot talk with someone as long as he is your enemy, and if you can talk with him, he ceases to be your enemy...When the bond between human beings is destroyed, when the possibilities of communication break down, - oppression and violence occur (pp. 65,66,67).

La violence semble inévitable dans ce théâtre. Cette atmosphère d'indifférence, d'hostilité ou de violence qui constituait un élément secondaire mais implicite des premières pièces d'Adamov, passe au tout premier plan des pièces de la seconde manière, celles qui suivent Le Ping Pong. Adamov se préoccupe ici des relations entre les hommes en société: il cherche dans la société capitaliste l'origine du malheur humain. C'est là le "mal curable" dont il a parlé. Nous le disions: dans les premières pièces, Adamov se préoccupait du "mal incurable", de l'angoisse métaphysique où sombre l'homme contemporain, égaré dans un monde désacralisé. Or, dans les dernières pièces, c'est au contraire le "mal curable", la réalité sociale et politique à

laquelle l'homme est mêlé, qui prend une importance capitale.

Jadis le théâtre - je pense à Eschyle - était un lieu où l'on montrait le mal incurable, dit Adamov. Je crois que ce mal, sous sa forme incurable, peut encore y entrer. Mais je crois en tout cas que le théâtre peut très bien dénoncer le mal curable (Auzias, Entretien avec Adamov, 1957, p.252).

L'homme ne peut échapper au mal intérieur, mais il lui est possible peut-être de guérir le mal extérieur. A partir du Ping Pong, Adamov se consacre à une recherche "extérieure", une enquête de la réalité sociale et politique, qui seule permet de découvrir

...l'incroyable poésie que contiennent les faits eux-mêmes, et à laquelle aucune imagination, si puissante fût-elle, ne saurait suppléer (IM, p.44).

Ces pièces vont donc étudier et exposer les maux sociaux et politiques. Ici les raisons de l'échec humain sont précisément situées dans une certaine société organisée en vue du profit (Serreau, 1966, p.75), société capitaliste où les rapports humains sont comme enracinés dans l'égoïsme, et où, selon Adamov, l'esprit de compétition qui règne ne peut que conduire à l'hostilité.

Dans Paolo Paoli, Le Printemps 71, et Off Limits, par exemple, la présence et le thème de la guerre s'établissent comme une conséquence de la faillite des rapports humains. L'hostilité qui prévaut dans le domaine des rapports personnels assume un aspect politique: c'est maintenant toute une société qui cède à la violence, à la haine de l'autre, à des menées inamicales contre l'extérieur.

Dans Paolo Paoli la première guerre mondiale se prépare à mesure que se déroule l'action de la pièce. Les Allemands représentent la menace des "autres", et les discours nationalistes de L'Abbé Saulnier trahissent la haine et la peur que "l'étranger" inspire à toute une société. Comme l'observe Planchon (dans Gaudy, 1971):

Dans Paolo Paoli, ses personnages s'agitent, bousculés par des dizaines d'événements politiques importants qui éclatent çà et là en Europe. Ils vivent dans un présent dément, harcelés à chaque instant par le monde (p.65).

Le Printemps 71 traite pareillement de la violence politique née d'une réalité sociale nettement précisée, c'est-à-dire de la lutte à Paris, en 1871, entre les Communards et les Versaillais. Dans Guignol V s'impose l'image concrète du thème de l'hostilité: la guerre qui se déroulait à l'arrière-plan du drame dans Paolo Paoli, est ici sur scène:

(M. Thiers dirige son canon sur la Commune et la blesse).

L'Assemblée: (battant des mains); Ce n'est pas trop tôt! Pas trop tôt!

(Mais la Commune se relève et tire. Thiers alors actionne énergiquement son canon. Plusieurs coups retentissent). (Th.IV, p. 187).

La violence devient alors l'unique réalité de la pièce: il s'agit d'une lutte sanglante. Les dernières scènes de la pièce retentissent de bruits de fusillades, de détonations, au cours de scènes de terreur, de représailles, qui conduisent à des morts ineptes et atroces. Les soldats du gouvernement fusillent sans procès le médecin et Polia (Th.IV, p.257); ils tirent sur l'Ouvrier dévoyé qui est innocent:

(...entre à droite, courant, haletant, l'Ouvrier dévoyé).

L'Ouvrier Dévoyé: (criant) Quoi, quoi, qu'est-ce que j'ai fait?

(On tire des coulisses. Il tombe). (Th. IV, p.250).

Les soldats incarnent la cruauté absurde du gouvernement à l'égard des Communards, cruauté dont faisait déjà preuve L'Assemblée (c.f. p.153):

(Entrent à gauche deux soldats versaillais poussant devant eux la pauvre fille, éplorée).

Premier Soldat: Mon lieutenant, on vous amène une pétroleuse. Une vraie de vraie...

La Pauvre Fille: Ce n'est pas vrai, pas vrai!...J'ai toujours été pour...pour La France... J'ai même eu des ennuis...parce que je fabriquais des brassards...(montrant le drapeau tricolore) avec ces couleurs-là, justement...

(Les deux soldats éclatent de rire. Les deux officiers se contentent de sourire. L'Abbé fait quelques pas, tournant ainsi le dos à la pauvre fille).

Premier Soldat: On peut y aller, mon lieutenant?

Premier Officier: Oui, mais plus loin. On ne fusille plus sur les grandes artères.

Second Officier: Cela a été affiché partout. Vous ne savez pas lire, non?

Premier Soldat: (au second, avec un rire à la fois finaud et abruti) Tu sais lire, toi?

Second Soldat: (au premier, idem) Et toi?

(Les soldats sortent, entraînant la pauvre fille qui se débat...Pause, puis un coup de feu). (Th. IV, pp.268,269).

Ces soldats soulignent la brutalité et la barbarie de l'homme envers son semblable, brutalité et barbarie qui caractérisent la plupart des personnages de la pièce; brutalité et barbarie révélées encore par l'image du soldat qui donne un "immense coup de pied" au cadavre de Riri le jeune communard, et dans la soif de sang de la Veuve Legros, femme du peuple qui collabore avec les Versaillais:

(Elle désigne le Garibaldien que deux soldats, entrés à gauche, traînent sur les genoux, et qui se débat. Veste en lambeaux; on lui a arraché ses médailles).

La Veuve Legros: (surgissant derrière les soldats)

Promenez-le encore! Encore!

(Th. IV, p.267). (3)

- 
- (3) La Veuve Legros nous rappelle la monstrueuse cruauté de La Mère dans Tous Contre Tous: "Il paraît que ça bouge dans le Sud. Ils n'en mènent pas large les réfugiés. En quelques jours, on en a bien flanqué une centaine (riant) hors d'usage. Ça a impressionné les autres qui se sont mis (jouant avec ses doigts) à trotter, à galoper. Quelle pagaille sur les routes! Ça doit être du propre! (Th.I,p.155).

Les Communards sont dans l'ensemble les victimes d'un gouvernement oppressif, mais eux-mêmes se vengent et usent de la violence, quand sévit la bataille. Ils détruisent chaque maison d'où l'on a tiré sur la garde nationale, et passent par les armes les habitants (même les innocents) s'ils ne livrent et exécutent eux mêmes les auteurs de ce "crime" (Th. IV, p.258). Les Communards sont eux-aussi coupables d'inhumanité et d'injustice: c'est la nature humaine que dépeint Adamov, telle qu'il la voit. L'homme est à la fois persécuteur et persécuté, bourreau et victime.

Dans Le Printemps 71 les personnages se laissent aller tous, dans la même mesure, à une persécution féroce et ils deviennent ennemis faute de pouvoir "communiquer" les uns avec les autres.<sup>(4)</sup> Là encore, Adamov évoque une réalité sociale et politique sauvage et terrible; la pièce se termine sur des scènes atroces. Seule la violence reste, comme le dit assez le cri désespéré que pousse Louis Lavigne, vieux communard: "Là-bas, partout, on tue, on tue!" (Th, IV, p.274).

De même, dans Off Limits une société violente (c.f. Bradby, 1971). A l'arrière-plan, la guerre du Vietnam renforce le thème de l'hostilité physique dans les rapports adamoviens. Les jeux de Jim et Peter dévoilent les souffrances et l'horreur que les hommes infligent à leurs semblables. Et dans les formules de propagande

---

(4) Les Guignols du Printemps 71 révèlent la totale absence de "communication" et de sentiments humains entre les Communards et les Versaillais. Ils ne se comprennent pas, et le gouvernement refuse même d'essayer de comprendre les aspirations de La Commune. M. Thiers refuse d'écouter Le Conciliateur (Th. IV, p.187). La futilité de ce dernier démontre le gouffre qui sépare les deux partis. Ils ne peuvent pas se parler.

politique, les slogans nationalistes que débitent Humphrey et Doris Roan se fait entendre le thème adamovien du refus d'autrui: les Vietcongs désignent ici l'ennemi; cet "autrui" imprécis qu'on redoutait dans L'Invasion et Tous contre Tous acquiert maintenant une présence politique contemporaine très précise.

Dans Off Limits les personnages qui représentent le milieu capitaliste restent insensibles aux maux qu'entraîne la guerre. Les protestations de Jim et Peter ne font qu'exaspérer Humphrey et ses associés. La guerre leur fournit tout simplement une occasion dont on peut tirer profit sur le plan financier. Humphrey et Doris Roan se proposent d'en faire des films pour la télévision; ils vont convertir l'horreur de la guerre en marchandise pour en extraire le maximum d'avantages matériels pour soi (OL, p.29). Les souffrances des combattants ne touchent pas Humphrey:

Intéressant. Hanoï, ponts détruits. Hanoï coupée en deux, déserte, inerte (OL, p.29).

Lisbeth se montre aussi indifférente aux épreuves humaines que Humphrey: les bombes à billes que décrit Peter ne lui inspirent pas la moindre pitié, ni la moindre horreur. Elles ne sont pour Lisbeth qu'une curiosité, d'un intérêt purement intellectuel:

Oh, oui, je veux que vous nous parliez de ces petites bombes. Que font-elles? (OL, p.43).

Humphrey et Lisbeth sont même impitoyables à l'égard des souffrances causées à leurs semblables. D'ailleurs, cette violence, cette dureté, qui caractérisent les rapports humains dans Off Limits ne se bornent pas aux rapports humains avec l'extérieur. C'est aussi à l'intérieur de cette société que la brutalité et l'agression marquent ces rapports. Thème capital de la pièce; cette réalité

pleine de violence est devenue une réalité sociale et politique; elle ne se borne pas à l'individu (c.f. Bradby, 1971).

Les personnages d'Off Limits sont "agressifs": leurs querelles fréquentes, leur désharmonie accusent la faillite de leurs relations sociales. Humphrey et Doris Roan pratiquent la violence de ceux qui sont au pouvoir pour empêcher les "jeux" où les jeunes gens, Jim et Peter, s'élèvent contre la guerre du Vietnam (OL, pp.42,45, 108-110). Incarnation féroce de cette société dénaturée, nouvel avatar du sadique omniprésent dans l'oeuvre d'Adamov, Doris Roan malmène Molly:

Doris Roan donne une claque à Molly. Elle crie. Il lui donne une seconde claque, elle crie plus fort encore. Il lui donne une troisième claque, elle pousse cette fois un véritable cri de bête et s'enfuit (OL, p. 108).

En outre, Molly est la victime des autres personnages: ils la dégradent, l'humilient, l'injurient (c.f. OL, pp.97-102). Même Jim fait preuve d'une dureté insoupçonnée envers la pauvre Molly:

Sally: (à Jim) Tu charries avec Molly, c'est tout de même un être humain. Se venger de tout sur elle!  
Jim: Pourquoi pas? (OL, p.102).

Chez Jim et chez Sally, se révèle une violence née du désespoir, surtout dans la scène où ils déshabillent et malmènent Ethel, jeune protagoniste de l'ordre établi (OL, pp. 121-123). Dans sa conduite, Jim est "agressif"; il se livre à des "jeux" violents avec Bob; il ne cesse de provoquer Humphrey et Doris Roan. Il semble qu'il ne puisse rien accomplir d'autre contre le puissant monde capitaliste.

Les personnages qui peuplent ce monde, dans Off Limits, sont ainsi durs, insensibles à la souffrance d'autrui.<sup>(5)</sup> Humphrey rejette brutalement Luce Herz; il est indifférent à son désir angoissé de sympathie, de chaleur humaine, indifférent aussi au malheur de George lorsque son ami Milton se suicide ("Et toi, mon petit, Milton, enterré. Tes stories avant tout!" OL, p.170). Personnage également cruel et impitoyable, Lisbeth blesse Luce Herz: quand Luce l'aborde amicalement, Lisbeth rejette glacialement cette femme solitaire; elle ne sent pas non plus l'angoisse qu'éprouve George quand il regarde le médiocre film auquel a été réduit la tragédie de Jim et Sally. Lisbeth n'est même pas affectée par la mort inutile de ces deux jeunes gens.

Lisbeth reflète l'image de cette société dure et égoïste qui constitue le monde d'Off Limits, milieu inhumain, où a lieu la mort violente de Jim et Sally, où périt Le Noir abattu par des Blancs.

Les dernières paroles du Noir reprennent le thème de la haine raciale que traite Adamov dans La Politique des Restes et dans Tous contre Tous:

Sally: (au Noir) Qui t'a descendu?

Le Noir: Des Blancs.

Jim: Quels Blancs?

Le Noir: Des Blancs (Il râle). (OL, p.126).

---

(5) La douceur de Sally fait d'elle la seule exception. Elle protège Molly. Elle essaie d'aider Frankie lorsqu'il prend trop de came. Elle éprouve de la compassion envers Le Nègre, qui surgit, blessé à mort, dans la chambre qu'elle partage avec Jim. La tendresse humaine dont témoigne Sally est un phénomène rare dans le théâtre d'Adamov.

Dans La Politique des Restes, dont le thème principal est la haine entre Blanc et Noir, Adamov reprend d'autres thèmes, celui de l'obsession raciste, celui de la prolifération et de l'invasion par l'étranger, déjà mis en scène dans Tous contre Tous et dans L'Invasion. La peur, la haine, la violence infectent tous les rapports humains dans cette société de la ségrégation raciale dépeinte dans La Politique des Restes:

Johnny: Evidemment qu'il (le noir, Tom) 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 (Th.III, p. 151).

Outre ce mépris, Johnny craint les noirs en qui il voit les agents de la persécution dont il est victime, et pour y échapper, il assassine Tom Guinness. Ce meurtre accuse encore et implacablement le thème adamovien de la sauvagerie de l'homme envers ses semblables:

L'Avocat Général: Pouvez-vous affirmer que Mr. Brown ait déchargé entièrement son revolver sur Tom Guinness déjà blessé à mort et gisant à terre? (Th.III, p.152).

Ces paroles de L'Avocat Général non seulement soulignent l'atrocité du meurtre, mais évoquent une image frappante qui résume tristement la brutalité de cette société entière. Car Johnny n'est pas seul à craindre les noirs. Tous les blancs se croient menacés par le nombre grandissant des gens de couleur, et exercent des sévices, commettent des crimes, soi-disant pour se protéger. L'obsession de Johnny reflète le mal moral dont souffre une société entière. Dans son essai intitulé 'Une Démence Exempleire (1966), Bernard Dort explique comment Adamov transforme dans cette pièce une névrose personnelle en une névrose collective:

Ce thème de la persécution et de la prolifération qui était précisément celui de ses premières pièces, il le reprend ici mais à un autre niveau. Il ne s'agit plus de symboliser la "condition humaine" mais de montrer à travers un comportement individuel aberrant toute une situation sociale, de révéler le général à partir du particulier (p. 2077).

La société blanche connaît bien la manie de persécution dont souffre Johnny (Le Docteur Perkins: "...sa situation...qui est un peu notre situation à tous" (Th.III, p.155). Au cours du procès, qui est une pure parodie de la justice, les blancs s'efforcent de défendre ou d'excuser le meurtre de Tom Guinness. Même L'Avocat Général qui accuse Johnny, n'y voit rien de répréhensible, tandis que La Défense cherche à prouver que Johnny a suivi "la voie de l'honneur" (Th.III, p.176). Pour finir, Johnny n'est condamné qu'à sept mois de détention criminelle avec sursis. La vérité qui se dégage du drame est affreusement claire: il est normal et légitime de tuer un noir dans cette société de racistes. Les blancs portent tous des armes, et souvent les noirs meurent cruellement de la main des blancs apeurés:

La Défense: A-t-on jamais inquiété Mr Roger Malcolm?  
Non. Pas plus que George Darsen qui, rappelez - vous, avant d'abattre son noir, lui sectionna un membre et le brûla au chalumeau...Et William Brun, et Henry Pic, et Robert Dee, et Jimmie Miller, et Arthur Ginz, et May Harris, pour ne citer que quelques noms parmi des dizaines, des centaines de noms, ont-ils été condamnés à une peine quelconque pour s'être, les armes à la main, défendus contre des nègres, et pour avoir, usant de leurs armes, tué quelques-uns de ces nègres, et les avoir traînés, une fois tués, dans le ruisseau? (Th. III, p. 183).

La société que présente Adamov dans La Politique des Restes est une société féroce et même sadique, où la violence est chose courante. Souvent la Police fusille des noirs sur n'importe quel prétexte. Cette barbarie de l'Etat oppressif, ces morts inutiles: leitmotif tragique de la pièce. A l'arrière-plan gronde

la rumeur des troubles civils, et crépitent des fusillades:

...le même chant des noirs qu'au début. On l'entend d'abord en sourdine, puis il se fait de plus en plus fort. Et soudain, brisant le chant, le bruit d'une fusillade (Th.III, pp.172,173).

Adamov réunit l'anormalité politique et l'anormalité psychique. Le crime de Johnny provient à la fois d'une névrose personnelle et d'un système social tyrannique (Gaudy, 1971, p.75). Dans une nouvelle dramaturgie, Adamov cherche maintenant à relier l'individuel et le collectif. Ils s'éclaireront mutuellement et la singularité du personnage solitaire et névrosé cher à l'avant-garde nous renverra au système général de la société (c.f. Dort, 1966).

Je crois, dit Adamov, que la vraie psychologie... est d'une part absolument sans lien avec le mouvement réel de la société, absolument déguisée, et d'autre part absolument liée à la société, de part en part sociale (Entretien avec A. Gisselbrecht, 1958, p.99).

La névrose de Johnny naît de la société inhumaine et affolée où il se trouve, société vouée à la persécution qui révèle une fois de plus la faillite des rapports humains et l'absence d'humanité dont fait preuve l'homme envers son semblable dans cette perspective adamovienne. Si l'homme est devenu dur pour l'homme, semble dire Adamov, c'est souvent à cause d'une obsession, d'une névrose, qui émane de la condition que lui assigne la société.<sup>(6)</sup>

Dans ces pièces d'Adamov, à partir du Ping Pong, le système qui écrase et déshumanise l'homme est ce système capitaliste, créé par l'homme. L'homme est donc, dans une certaine mesure, responsable de l'atrocité qui se présente comme une source du malheur humain.

---

(6) Le thème de la névrose collective paraît dans M. le Modéré. Il se préoccupe uniquement de lui-même, parce qu'il représente un ordre social dont la seule "valeur" est l'égoïsme.

Il est responsable, mais il peut aussi peut-être améliorer sa situation. Il cesse d'être impuissant. Comme le fait remarquer Dietemann (1971):

The nightmare combination of dual threat, stifled language and fetishistic object remains in Adamov's later theatre. However after 1955 (Le Ping Pong) he used these themes and structures not to show the futility of human activity, but to explore the nature of the real world which creates the nightmare (pp.48,49).

Cette réalité sociale et politique est le "mal curable", le mal qui est susceptible d'être guérissable, cet ordre néfaste et oppressif qui mène à l'échec humain. Le malaise social remplace l'angoisse métaphysique, ce "mal incurable" que l'on rencontre dans les premières pièces. Dans les dernières pièces d'Adamov l'homme peut lutter contre la société qui le manoeuvre:

Le fait que l'homme soit mortel - et redoute la mort, et que cette crainte souvent l'obsède - ne l'empêche pas de vivre, donc de lutter (IM, p. 143).

Marpeaux, Jim et Sally, les Communards du Printemps 71, luttent tous contre la société qui les déshumanise et les dégrade. Cependant, le plus souvent les personnages adhèrent au système qui écrase l'homme, et les rapports humains ne peuvent qu'échouer dans le monde tel qu'Adamov nous le présente.

Suivant Adamov, cette société qui opprime et déshumanise l'homme n'est autre que la société capitaliste. Le Ping Pong, Paolo Paoli, Sainte Europe, Les Ames Mortes, Off Limits et Le Printemps 71, toutes ces pièces étudient une société qui est organisée en vue du profit et du prestige. Le monde dramatique est un microcosme de la société entière; le petit monde théâtral se fait le délégué du vaste monde capitaliste.

Les valeurs qui prévalent dans ce monde sont l'argent et le commerce. L'homme s'y détruit, et la possibilité d'authentiques relations avec ses semblables s'évanouit. Ces pièces qui mettent en scène des personnages assoiffés de profit matériel et obsédés par l'enjeu du marchandage (le billard électrique dans Le Ping Pong, les plumes et les papillons dans Paolo Paoli, etc) soulignent le rôle destructeur qu'opère le système capitaliste dénoncé par Adamov:

Les appareils à sous, le Tour de France, la duperie publicitaire, autant de sujets - entre bien d'autres - qui pour n'être pas directement politiques, n'en expriment pas moins une société, la société capitaliste, (c'est) ce théâtre nouveau dont je parle...toutes les pièces où serait dénoncée la fausse fatalité..qui est faite par les hommes (IM, p.45).

Dans ce "théâtre nouveau" le dramaturge démasque le faux idéalisme et l'inflation verbale dont se servent les affairistes pour cacher leurs buts intéressés et leur égoïsme néfaste (c.f. Ch. II). Ces drames mettent à nu l'imposture d'une société que gouvernent le désir de l'argent et l'attrait du prestige, vie d'imposture, vie de mensonge dont l'épisode du bal masqué dans Sainte Europe est l'expression concrète. Nous avons remarqué comment au cours de la pièce les personnages se servent d'un "style" médiéval, et adoptent les pratiques extérieures de la "chevalerie" du Moyen Age, sans partager les valeurs, ni l'esprit de l'époque. Au dénouement a lieu un bal masqué, pour lequel les personnages s'habillent en costumes médiévaux: pure apparence! Leur vie entière n'est en fait qu'un "bal masqué" qui déguise et maquille la réalité politique contemporaine sordide.

Il en est de même dans chaque pièce d'Adamov. Son "théâtre nouveau" se fonde sur la formule de la "dénonciation de l'idéalisme" (IM, p.266):

Je pense qu'il est important de démasquer les ruses de l'idéalisme, partout où l'idéalisme se dissimule (Entretien avec Auzias, 1957, p.252).

Un théâtre donc qui dévoile les ruses altruistes par lesquelles le milieu des trafiquants camoufle le "vide spirituel", le manque de valeurs a priori qui le caractérise. Adamov démasque ici certains mythes qu'exploite la société capitaliste. Prenons le mythe de la gloire de la guerre. Dans Paolo Paoli, dans Le Printemps 71 comme dans Off Limits, le dramaturge explore les raisons politiques et économiques de la guerre. La vérité qui se dégage de ces pièces c'est que les mots de ralliement, les belles paroles patriotiques que la propagande débite pour justifier la guerre, ne font que cacher les gros intérêts financiers qui occasionnent la guerre. La gloire de la patrie n'a rien à y voir: seul le "Big Business" ouvre la voie à la guerre pour en tirer profit. Vérité que Hulot-Vasseur fait ressortir:

Mais quand les Anglais remportent une victoire, les petits actionnaires achètent, à Paris, à Berlin...Et quand d'aventure les Boers en remportent une, tous s'empressent de vendre (Th.III, p.23).

Dans Le Printemps 71, La Banque de France est l'expression visible des préoccupations matérialistes qui déterminent les conflits armés. Dans les Guignols de cette pièce La Banque de France joue un rôle important dans la lutte entre les capitalistes et les Communards. Elle se range du côté des Versaillais; elle se terre quand la lutte devient acharnée; elle reparait une fois les communards vaincus. La Banque de France, image du milieu des trafiquants, est selon Adamov le pivot autour duquel tourne la guerre à laquelle se livrent les capitalistes et les Communards dans la révolution du "printemps 1871."

Adamov dévoile ici l'une des:

...ruses au moyen desquelles les classes possédantes tentent de diviser les organisations dangereuses pour elles (IM.p.41).

Ce faisant, il est en mesure de révéler que l'unique "valeur" de cette société est "le marchandage." La matière dramatique des pièces qui s'échelonnent du Ping Pong jusqu'à Off Limits provient du fonctionnement capitaliste de "l'échange," de ce qu'Adamov appelle "le troc."

Ce sujet, ce ne sont pas les individus que nous avons devant nous, mais le mécanisme économique de l'échange qui devient le mouvement même de la pièce (IM, p.70).

Paolo Paoli, Le Ping Pong, Sainte Europe, Les Ames Mortes, surtout, présentent l'homme qui se débat dans le petit monde clos du "circuit du troc".

Le gestus social de ces personnages apparaît comme celui de l'époque et du milieu qu'Adamov veut représenter - à savoir: le troc (Dort, Entretien avec A. Gisselbrecht, 1958, 0.95).

Le circuit de l'échange et du marchandage dirige chaque action humaine dans ce monde où le "troc" seul règne. Le Ping Pong est l'histoire dramatique de l'homme fasciné par un objet matériel et matérialiste. Le billard électrique, image et projection de la société capitaliste, brille, règne, trône, dans cette pièce (HE, p.112).

Cet appareil à sous est pour Adamov:

...Un centre d'intérêt, autour duquel tournoient un certain nombre d'intérêts, sentimentaux, sexuels, sociaux, économiques (IM, p. 173).

Les personnages se vouent entièrement au culte "capitaliste" de l'appareil. Ils se laissent dégrader par lui; ils lui sacrifient toute possibilité d'action, d'amour, de plénitude

spirituelle. Le billard électrique corrompt leur humanité et gâche leur vie. Obsédés par la machine, les personnages ne se soucient plus des aspirations de leurs semblables:

Victor: Non, je ne vois plus Arthur. Non, je ne vais plus au Consortium; mais je me demande pourquoi je n'aurais pas le droit de parler d'Arthur et du Consortium. Arthur a été longtemps mon ami, et il est très normal qu'ayant passé mes examens, disposant donc de plus de temps, j'aie envie de savoir ce qu'il devient.

Mme. Duranty: Arthur! Comme s'il s'intéressait à nous, Arthur! C'est bien simple, je suis malade depuis le deux septembre, et Monsieur ne s'est pas donné la peine... Seulement voilà, il se moque pas mal de ses amis. Lui, ce qui l'intéresse, c'est le Consortium. (Th. II, pp. 148, 149).

Le Consortium, image de la société capitaliste, ôte à l'homme sa liberté et son humanité. Comme le remarque Gaudy (1971):

Le système qui les tient dans leur travail, ne les lâche pas dans leur loisir: bandes dessinées, roman-photos, télévision, juke-box, tiercé, football, billard électrique... Tout sert à anesthésier le cerveau... Si le joueur se prend la main dans la machine, tout le corps y passe" (p. 58).

De même, les personnages dans Sainte Europe, Les Ames Mortes et Paolo Paoli se laissent fasciner par "le circuit du troc." Ils lui sacrifient les autres valeurs, les valeurs morales, les valeurs spirituelles. Ces pièces font la satire du milieu bourgeois et capitaliste, et Paolo Paoli s'en prend en même temps à la Belle Epoque.

Cette pièce, rappelons-le, consiste en une frénésie d'échange de papillons et de plumes, objets aussi frivoles que le billard électrique. Adamov dépeint un noyau de trafiquants qu'hypnotise l'éternel mécanisme circulaire de l'échange: c'est pourquoi le mouvement de la pièce suit le mouvement même du circuit futile du "troc" dans une

société capitaliste telle que la conçoit Adamov. Pour lui, comme le suggère François Wahl (1957):

Le capitalisme est une frénésie, un délire de la société (p. 563) (7)

Paolo, Hulot-Vasseur, L'Abbé Sauliner, se sont bel et bien laissés captiver par ce mécanisme économique de l'échange. Ils pourraient bien être de ceux dont parle N. dans La Parodie quand il disait:

Regardez-les cligner des yeux comme s'ils recevaient une petite pluie froide dans la figure (Th. I, p.17).

C'est ainsi que les trafiquants, dans Paolo Paoli, sont séduits par l'argent, et qu'ils se prêtent au cercle éternel de l'échange. L'unique valeur dans cette pièce c'est le "troc," comme nous nous en rendons compte en entendant le dernier discours de Paolo:

Que cet argent-là ne reviendra plus tourner dans le sale petit circuit! Que cet argent-là, le quelqu'un et la quelqu'une qui vont en disposer ne le refileront pas à quelqu'un pour en soutirer quelque chose, qu'ils refileront encore à quelqu'un qui refilera encore ce quelque chose à quelqu'un pour...etc. (Th. III, p. 141).

Paolo cherche ici à se libérer de la fausse fatalité du "sale petit circuit" qui emprisonne l'homme dans la société contemporaine. Le seul moyen d'y échapper, n'est-ce pas de faire comme Paolo, de le refuser, de le rejeter, afin de s'efforcer de guérir le "mal curable", ce mal qui est d'ordre social et politique?

---

(7) Cette frénésie devient littéralement "un délire" chez Johnny Brown et M. le Modéré, et la névrose de ces deux personnages reflètent la folie de toute une société.

Jusqu'à ce qu'il renonce à "l'ordre commercial," Paolo se contente, comme les autres trafiquants de cette pièce, de sacrifier toute valeur spirituelle à la loi du trafic. Ce mécanisme de l'échange délabre les institutions de la société - les institutions sociales, morales, religieuses. L'exclamation que fait Hulot-Vasseur - "Allons, trêve de scrupules!" (Th.III, p.105)- résume cet écroulement des valeurs a priori dans ce petit monde clos du circuit.

Dans les pièces sociales et politiques les prêtres révèlent par leur conduite à quel point les valeurs spirituelles se corrompent dans un monde soumis à la passion du profit et du prestige. L'Eglise elle-même cède à la loi du "trafic." Dans Paolo Paoli, d'abord. L'Abbé Saulnier participe à la cupidité générale, et va jusqu'à trafiquer des "crifixions-papillons" et des "nativités-papillons" (Th.III, p.107). Dans Sainte Europe Innocent XXV se livre aux capitalistes. Les valeurs spirituelles qu'il devrait soutenir dans son rôle de pape, sont remplacées par des valeurs purement matérialistes: dans son "jugement", le banquier Honoré de Rubens doit acheter "la grâce" divine:

Innocent XXV...discrètement mais sûrement, tend une main dans sa direction. Honoré de Rubens, tire, de nouveau, quelques billets de banque, qu'Innocent XXV, de nouveau, empoche. Détail qui a son importance: la balance se met à pencher du "bon côté" (Th.III, p.283).

Dans le monde capitaliste, tel que l'évoque Adamov, les valeurs religieuses sont englouties dans la convoitise générale. Et les valeurs humaines se perdent également. Partout dans cette société, les rapports entre les hommes se voient gâchés par l'intérêt pécuniaire. Obsédés par l'argent, le prestige, l'appât du commerce,

l'homme se laisse guider par l'égoïsme. Dans le "cercle" capitaliste frénétique chacun tente désespérément de prendre le dessus: c'est l'inévitable relation des hommes dans une situation de concurrence capitaliste (c.f. Bradby, 1971). La critique que fait Jean Vannier des rapports humains, dans Paolo Paoli s'applique aux rapports humains dépeints dans toutes les autres pièces sociales et politiques d'Adamov:

...tous ces rapports - amour, amitié, goût de la beauté...- prennent fatalement la figure du troc et les condamnent ainsi à exprimer, d'une façon dérisoire, la loi du "donnant-donnant" qui est celle du capitalisme (Entretien avec A. Gisselbrecht, 1957, p.99).

Dans ces pièces Adamov se préoccupe des rapports qui prévalent dans une société où le commerce est maître. Dans la classe des trafiquants l'égoïsme et le "troc" règnent. Le marchandage domine les relations humaines qui ne peuvent alors qu'échouer. Rongé par la cupidité, le commerçant, dans l'optique d'Adamov, ne se montre jamais généreux, ne pense jamais à l'autre. Il veut simplement dominer autrui.

Cette absence d'humanité caractérise sur deux plans ce type d'homme adamovien. Tout d'abord, le capitaliste exploite ses semblables; il n'est alors qu'à demi-humain. En outre, selon Adamov, chaque être humain, l'exploiteur et l'exploité, n'existe qu'à cause de son importance commerciale (IM, p.53). C'est la vérité écoeurante que dévoile Adamov, et qu'Yves Berthérat (1957) analyse en ces termes:

Les personnages vivent une imposture permanente parce qu'ils sont une marchandise les uns pour les autres (p.253).

Voilà l'imposture foncière du monde capitaliste que le dramaturge cherche à démasquer: dans cette société sordide et brutelle, tout se vend et tout s'achète, même l'homme. Dans ses pièces depuis Le Ping Pong, Adamov représente:

...le trafic des personnes: l'homme est aussi considéré dans le monde comme une marchandise (Entretien avec Auzias, 1957, p.251).

La persécution "métaphysique" que dramatisent les premières pièces d'Adamov devient ici une oppression de l'homme par l'homme, et un manque de respect pour la dignité humaine, au total une absence d'humanité qui forme le thème capital de ses pièces sociales et politiques. A partir du Ping Pong le théâtre adamovien nous présente le conflit de deux classes, dont l'une exploite et opprime, et dont l'autre est exploitée et opprimée. L'homme perd sa noblesse dans une telle situation; on lui dérobe sa valeur humaine, et il se voit en fin de compte réduit à l'état d'objet de marchandage. Or c'est seulement dans un monde où règnent l'intérêt égoïste et le commerce que l'homme est en mesure d'exploiter ses semblables à un tel point. Sartre dit de cette société adamovienne:

On commence par échanger des valeurs, des papillons, et on finit par échanger des hommes, et on les échange dans la guerre (IM, p.70).

Le Ping Pong est la première pièce qui met en scène l'individu exploité par le Capital. Le Vieux et Le Consortium personnifient cet ordre pernicieux qui se sert des hommes et des femmes, qui utilise ici Arthur, Victor, Roger, Annette et Sutter pour étendre l'empire de la machine, en l'occurrence un billard électrique:

Arthur: On fait appel aux gens de l'extérieur; ils apportent leurs idées en toute confiance et, quelques mois plus tard, ils apprennent qu'elles ont été réalisées au profit de quelqu'un d'autre, de...Dieu sait qui...C'est trop ignoble (Th.II, p.120).

Le Consortium incarne cette force qui roule l'individu, et qui contrôle l'action dans Le Ping Pong. Il y parvient en faisant d'un objet de luxe, un objet nécessaire(c.f. Le Vieux: "Inspirer la crainte pour redoubler le plaisir! C'est cela la connaissance du coeur humain"Th.II, p.114). Voilà l'imposture capitaliste que dévoile et dénonce Adamov,

...imposture qui, en l'occurrence, consiste à faire passer comme résultant d'un besoin réel un objet qui, au contraire, engendre un faux besoin (IM, p. 173).

Ce thème de l'homme exploité, de l'homme réduit à un objet de marchandage, dépersonnalisé, se précise dans Paolo Paoli. D'abord les objets s'échangent; ensuite ce sont les hommes. Un trafic anodin de papillons et de plumes cache un trafic odieux de personnes (c.f. Berthérat, 1957). Pour se procurer des papillons à bon compte, Paolo, l'exploiteur, met à contribution une main-d'oeuvre à bon marché, les bagnards de Cayenne. Il demeure indifférent à leur sort misérable: ces infortunés ne sont pour lui que des objets à exploiter pour son plus grand profit:

Dumitoyen ne peut pas vendre deux fois moins cher que moi, pour la bonne raison qu'il paye ses chasseurs presque une fois et demie plus cher. Oui, une fois et demie plus cher, grâce à quoi le tiers de mes forçats est passé à son service (Th.III, p.62).

Paoli fait ressortir ici le manque de coeur dont les trafiquants font preuve à l'égard du sort des ouvriers. Hulot-Vasseur se montre même plus dur envers eux, car il juge déraisonnable que ses ouvrières se plaignent d'avoir à travailler debout pendant toute la journée, et qu'elles réclament un repos dominical (Th.III, pp.20,21).

Pour les hommes d'affaires qu'Adamov à "campés" dans Paolo Paoli les travailleurs n'ont qu'une valeur commerciale. Cette dureté est soulignée par la peine que l'un des personnages, qui est par surcroît un ecclésiastique, éprouve à la pensée des "oiseaux" tués pour qu'on puisse vendre leurs plumes:

L'Abbé: Et moi, croyez-vous que je n'éprouve pas un serrement de coeur, à la pensée de tous ces petits cadavres, de tous ces oiseaux morts qui se retrouveront sur les chapeaux des dames (Th.III, p.100).

Ce prêtre papelard s'attendrit sur le sort des "oiseaux" tout en trafiquant des hommes! Adamov souligne davantage l'inhumanité de cette société par la peinture pathétique qu'il fait des deux personnages qui sont les modèles des ouvriers. Rose est pauvre, triste, timide; Marpeaux est maigre, épuisé de fatigue, vêtu d'un costume trop léger, sans chemise (Th.III, pp.28,36). Les trafiquants sont indifférents à la situation ardue de ces travailleurs qui n'ont aucuns droits et qui ne sont que des commodités que l'on échange à l'occasion, au besoin (Wahl, 1957, p.561). Tout comme Paolo, Hulot-Vasseur exploite ses ouvriers, et L'Abbé utilise à des fins mercenaires les convertis de la Chine et ses ouvriers "jaunes" pour le bénéfice de l'industrie des plumes et des papillons.

De même, les femmes dans cette pièce sont des objets à vendre et à acheter. Rose et Stella circulent d'un homme à l'autre comme le font les papillons et les plumes. D'ailleurs, Marpeaux est le symbole même du trafic de personnes que dissimule l'industrie des papillons et des plumes. C'est à propos de lui qu'Adamov observe:

J'ai voulu que Marpeaux soit, non pas le héros à proprement parler, mais le personnage central, dans la mesure où il est, non pas un sujet, mais, dans tous les sens du mot, l'objet de la pièce; car il est la marchandise principale. Si l'on ne pouvait pas marchander Marpeaux, il n'y aurait plus de pièce (Entretien avec A. Gisselbrecht, 1958, p.97).

Les trafiquants luttent pour posséder Marpeaux, pour user de lui. Son unique importance à leurs yeux consiste à être "un fameux chasseur" (Th.III, p.28). Forçat évadé, qui a "poursuivi" des papillons pour Paolo, Marpeaux rentre en France afin de réclamer son assistance. Mais Paolo l'envoie "chasser" de nouveau, cette fois au Maroc, malgré le danger qu'il y courra:

L'Abbé: (Paolo) qui, tandis que l'on se bat à Lallah Marnia, envoie un malheureux, sans papier, sans défense, lui chasser des papillons dans la banlieue, précisément de Lallah Marnia (Th.III, p.49).

Paolo n'a cure du danger auquel il expose Marpeaux. Seuls les papillons comptent pour lui, et Marpeaux n'est qu'un "objet" bon à les lui procurer. Marpeaux finit par prendre conscience de l'ignoble système dont il est victime ("On peut très bien exploiter les forçats" Th.III, p.121). Il s'évade de nouveau, cette fois pour combattre l'ordre capitaliste: il se met à travailler pour les syndicats marxistes et antimilitaristes, seul moyen, suivant Adamov, d'échapper au "mal curable": renoncer au système du "troc", et refuser d'être le "joueur-joué", comme le fait Marpeaux (et comme le fera Paolo plus tard).

Mais Marpeaux ne peut rien contre la classe "exploitante": au dénouement de la pièce L'Abbé le trahit, et le fait envoyer en prison pour protéger le système de marchandage qu'il menace.

Cette exploitation et cette absence d'humanité qui marquent l'ordre capitaliste dans Paolo Paoli deviennent de plus en plus évidentes à mesure que la guerre approche. Les ouvriers attirent l'attention des militaristes cupides comme Hulot-Vasseur et L'Abbé. Comme le fait remarquer Berthérat (1957):

(L)a Grande Guerre et ses podromes va venir geler le tourbillon des plumes et des papillons. Alors le mécanisme anodin devient odieux. Les boutons d'uniformes remplacent la plume, et L'Abbé quitte le papillon pour fournir des ouvriers jaunes à Hulot. Le mensonge prend le masque du patriotisme, les mécanismes de défense du désordre établi sont mis en pleine lumière. La ressemblance devient évidente entre le trafic privé et les grands échanges de terres et de populations qui, à l'échelon international, ont préparé la guerre (p.253).

Dans Les Ames Mortes ce thème de l'exploitation de l'homme par l'homme devient encore plus explicite. Le sujet de la pièce est de nouveau le "troc"; "l'objet de marchandage" est littéralement l'homme. Adamov se livre ici à une critique aigüe de la société russe du XIX<sup>e</sup> siècle, et de la traite des serfs qui y sévit. Le paysan est l'homme "dégradé" en une marchandise à vendre et à acheter:

Sobakiévitch: Je suis prêt à les vendre, oui.  
Tchitchikov: Et quel serait votre prix? Bien que naturellement, il s'agisse d'une marchandise à propos de laquelle parler de prix...(AM, p.89).

Dans sa quête du profit et du prestige, Tchitchikov se propose d'acheter des "âmes mortes", c'est-à-dire, des serfs décédés qui figurent toujours sur les registres du gouvernement:

Tchitchikov: Eh bien, j'ai besoin d'âmes mortes... pour acquérir un certain prestige dans le monde (AM, p.73).

Dans cette société gouvernée par l'amour de l'argent, le prestige dépend du nombre de serfs qu'on possède. Les seules "valeurs" sont l'égoïsme et le commerce: triste vérité qui se dégage du drame de

l'ascension et de la chute qu'a vécu Tchitchikov. Chacun le flatte, chacun est obséquieux, quand on le croit riche et important; mais chacun l'abandonne lorsqu'il est démasqué, qu'est connue sa situation réelle d'homme pauvre, d'homme qui n'a aucun serf à son service.

Les relations humaines que pratique cette classe possédante dans Les Ames Mortes subissent l'influence de l'obsession matérialiste qui domine. L'intérêt égoïste, la vanité, le désir immodéré des biens guident ces relations: Manilov est important, il est respecté et recherché, parce qu'il "possède trois cent âmes" (AM, p.39).

Dans ce milieu social cupide les paysans perdent leur valeur humaine, ne sont plus que des objets à posséder, à "échanger" et même à malmener à l'occasion. Tchitchikov marchande des "âmes mortes" avec Manilov, Korobotchka, Sabakiévitch, et Nozdriov. Il ne reste plus qu'une valeur commerciale à ces serfs dont on parle comme des chevaux et des chiens de Nozdriov (AM, pp.76,77), ou comme du chanvre de Korobotchka (AM, p.69). Et, Nozdriov parie même sur ses paysans comme sur des jetons.

Ainsi les serfs sont privés de leur humanité pour devenir le principal produit de marchandage de cette société jouisseuse. En nous montrant Tchitchikov trafiquer des "âmes" mortes, Adamov mène à sa conclusion logique la situation absurde et cruelle qui permet l'exploitation d'un homme vivant comme s'il était un simple objet de vente (c.f. IM, p.110). Car les serfs vivants sont aussi des "âmes mortes": on leur ôte leur humanité; ils deviennent des hommes méprisés, qui sont traités en bêtes.

Adamov souligne fortement cette absence d'humanité envers l'homme dans un système économique de marchandage, qui trafique des "âmes" vivantes ainsi que de celles qui sont mortes. Korobotchka, par exemple, est bouleversée à l'idée de vendre ses serfs morts, mais elle trouve cette vente parfaitement naturelle quand il s'agit de serfs vivants (AM, p.66).

Les serfs ne représentent ainsi que des statistiques: des chiffres et de l'argent à gagner pour cette société insensible, qui ne se soucie ici que de profiter des paysans. Les commerçants sont indifférents à leur misère et à leur souffrance. Ils parlent avec la plus grande nonchalance de l'hiver dur et de l'épidémie qui en ont tué des centaines; L'Intendant de Manilov ne s'est même pas donné la peine de dénombrer les morts. Les paysans ne signifient plus rien, une fois qu'on ne peut plus les acheter, les vendre, les utiliser, les faire travailler (AM, p.51).

La Première Partie des Ames Mortes dépeint les rapports entre maître et serf, et révèle la brutalité et l'inhumanité dont témoigne la bourgeoisie à l'égard de leurs "moujiks": Korobotchka ne se soucie pas de la mort de ses serfs: le scandale pour elle c'est d'avoir toujours à payer des "âmes" qui n'apportent plus de profit:

Les gens sont morts, et il faut encore payer pour eux! Une vraie honte! (AM, p.61).

Elle ressemble à Tchitchikov qui est des plus indifférents aux peines qu'endurent les paysans de Fliouchkine, véritables esclaves dont la condition importe seulement dans la mesure où elle permet à Tchitchikov de réussir son opération commerciale:

Tchitchikov: Et qui est Pliouchkine?

Sobakiévitch: Une crapule! Un pingre comme on n'en voit pas souvent. Les prisonniers eux-mêmes sont mieux traités que ses moujiks.

C'est simple, il les laisse grever de faim!

Tchitchikov: (soudain très intéressé) Vraiment, ses paysans meurent en grand nombre? (AM, pp.101,102).

La scène suivante illustre la cruauté de ce Pliouchkine. Mavra, la servante, est le symbole de ses paysans malmenés: pauvre fille malingre, en haillons, que Pliouchkine maltraite et injurie. Elle incarne la condition lamentable des serfs dans ce monde inhumain. Avec Pliouchkine apparaît aussi un élément nouveau: l'existence des "âmes en fuite", c'est-à-dire, de ces paysans qui préfèrent une vie dangereuse et besogneuse aux brimades quotidiennes qu'ils devaient supporter chez leurs maîtres (IM, p.112).

Ces paysans qui s'enfuient soulignent la dureté de la bourgeoisie. Dans Les Ames Mortes les serfs projettent l'image nette de l'homme dégradé et humilié par une classe exploitante, image fréquente dans les pièces d'Adamov depuis Le Ping Pong. Les serfs sont des "choses" plutôt que des hommes, des "objets" utilisés, méprisés, brutalisés. Pliouchkine les qualifie de "goinfres", de "vauriens", (AM, pp.106,112), et Nozdriov se montre, lui aussi, méprisant sur leur compte:

Ah, ce Kouvchnikov, quel animal! Si tu savais!  
Il fait de l'oeil même aux femmes du peuple!  
(AM, pp.46,47).

Chez Tchitchikov et son serviteur, Sélifane, les rapports entre maître et serf se dégagent clairement. Tchitchikov traite Sélifane comme un chien; il le menace de coups et le frappe; Sélifane, apeuré, se laisse faire. Mais c'est lui qui en fin de compte énonce la vérité de la pièce:

Tchitchikov: (levant le bras pour frapper Sélifane)

Tu veux que je te caresse les épaules?...

Sélifane: (reculant, craintif) Comme il plaira à

Votre Excellence. Si le maître donne le fouet, c'est que le fouet est bon. Le maître a toujours raison. Quand le moujik fait des bêtises, il faut punir le moujik...(AM, pp.24,25).

Qu'il soit vivant ou mort, le paysan n'est plus que la possession du maître. Déshumanisé, il devient silencieux; même vivante l'"âme" n'est pas douée de parole (AM, p.8). Le titre de la pièce, Les Ames Mortes, possède ainsi une triple signification: ce sont des "âmes" vraiment mortes dont Tchitchikov négocie l'achat; ensuite des paysans vivants, qui ont cessé d'être des hommes, pour devenir des "objets" de marchandage; et en dernier lieu, des profiteurs qui font preuve d'une totale absence d'humanité à l'égard de leurs semblables. (8)

Dans La Politique des Restes les relations entre blancs et noirs font durement ressortir ces thèmes. Cette pièce étudie un système social féroce et oppressif où les noirs sont à leur tour réduits à la condition d' "objets". Aux yeux de Johnny, le névrosé qui se croit menacé d'avaler toutes les ordures (tous les "restes") du monde, les noirs deviennent eux aussi des déchets, des "sales nègres", des "négrillons", des "cafres" (Th. III, pp.149,162,170). Aussi tue-t-il le noir Tom Guinness pour cette raison:

---

(8) Le titre peut se comprendre dans un quatrième sens: les profiteurs sont des "âmes mortes" du point de vue spirituel: des êtres vides à l'intérieur.

Je serais fou, peut-être, parce que j'ai tué un nègre? Evidemment, c'est ridicule, puisqu'il y en a des milliers et des myriades, de ces nègres. Evidemment, un, c'est peu, mais on fait, messieurs, ce qu'on peut (Th. III, p.173).

Pour Johnny, les noirs sont littéralement des "ordures" (c.f. Dort, 1966) qui font partie de la "Politique des Restes", cette persécution dont il se croit victime: on le forcerait à avaler tous les "restes" du monde (Th.III, p.163). Mais le titre de la pièce s'accorde également avec la politique de racisme, sur laquelle s'appuie une société rongée de préjugés, devenue insensible, cruelle et inhumaine. Le système social est aussi une "politique des restes", un ordre tyrannique qui ôte au noir sa dignité humaine et en fait un objet, une victime impuissante:

Dr Perkins: Les noirs - et il y a beaucoup de noirs - travaillent pour nous, dans des conditions souvent difficiles, il faut bien le reconnaître. Alors, sans même bien nous le formuler, nous nous demandons quelquefois s'ils travailleront toujours...de la même manière. (Soupirant). Oui, il faudrait tuer la peur, la tuer pour qu'elle ne nous tue pas (Th.III, p.158).

En effet pour cette société, tout comme pour Johnny, les noirs ne sont que des "ordures". La politique de ségrégation et la violence qu'elle exige méconnaît les mérites des noirs.<sup>(9)</sup> Les racistes n'aiment pas qu'il leur soit permis de circuler librement, d'entrer à leur gré dans les cinémas, dans les magasins, des blancs

---

(9) La plainte que nous entendons au début de la pièce souligne la dignité et la valeur des noirs, et fait ressortir l'absence d'humanité qui caractérise les blancs:  
 Il a souffert sans murmurer.  
 Et souffert sans peine avec le sourire des élus  
 Et l'Ange du Seigneur a parlé.  
 Cher Tom, rentre à la maison, ne souffre plus. Ne souffre plus  
 (Th.III, p.146).

(Th.III, p.174), Les "crimes", en réalité anodins, dont est accusé Tom Guinness montrent à quel point le noir est considéré comme un "reste" dans cette société qui se croit supérieure et s'arroge le droit de dominer les autres:

La Défense: Je tiens à rappeler que Tom Guinness a été condamné deux fois; la première fois à un mois de prison avec sursis, pour s'être assis dans une salle d'attente réservée aux blancs seuls; la seconde fois, à trois mois de prison ferme pour avoir uriné dans un W.C. réservé aux blancs seuls également (Th.III, p. 177).

Ce dégoût qu'éprouvent les racistes pour les noirs, accuse l'absence d'humanité et d'estime qui caractérise les blancs. Pour Johnny, le névrosé, les rues sont pleines d'"ordures": des rats sortis des égouts, du purin de cheval, des détritrus provenant des restaurants. ("Comme si une rue pouvait être sûre et pure!" Th.III, p.61). Mais elles sont pleines aussi de noirs, considérés par les ségrégationnistes comme des êtres déchus et méprisables qui ternissent la pureté de la ville, et qui menacent l'existence des blancs:

Mr Galao: (Terrifié) J'ai vu pas loin de chez vous une bande de nègres (Th.III, p. 161).

Le noir est alors ravalé au rang de "saleté"; et il devient une nouvelle incarnation de l'homme-objet dépeint dans les pièces sociales et politiques. Le meurtre de Tom Guinness est justifié de cette manière, car, tuer un noir dans cet ordre totalitaire, ce n'est tuer personne. Personne ne blâme Johnny d'avoir "zigouillé" un noir; il s'agit d'un évènement banal, courant. Et le mot argotique qu'emploie Johnny ("zigouiller") met en relief l'indifférence, la méchanceté et la cruauté dont font preuve les blancs et qui sont répandues dans toute la pièce:

Mr Galao:... je crois comme vous qu'il faut les écrabouiller tous, sans même y penser, les écrabouiller...(Th.III, p. 167).

Mr. Galao reflète l'endurcissement et l'absence de compassion qui signalent la faillite des relations humaines. Les blancs se sont rendus insensibles à la souffrance de ceux qui sont après tout leurs semblables: ils parlent avec une parfaite nonchalance du taux de mortalité infantile qui est vingt-deux fois plus élevé chez les noirs que chez les blancs (Th.III, p. 180).

Cette absence d'égard pour la dignité et la valeur humaines naît d'un ordre social dénaturé, d'un milieu hostile, qui présente sur l'action dans La Politique des Restes. Les blancs se croient menacés, comme Johnny, par le nombre croissant des noirs, et par conséquent, leur font subir une atroce persécution, à la racine de laquelle se trouve la crainte qu'ils éprouvent tous d'être, à leur tour, réduits en "objets". Comme le suggère Gaudy (971):

Toute l'oeuvre est hantée par la peur, par la conviction de n'être aux yeux de tous qu'un reste (p.76).

Joan Brown révèle cette "peur" générale, elle qui est convaincue que les noirs n'attendent que l'occasion de cracher sur elle (Th.III, p.171). Sa peur est identique à celle qu'éprouve le misérable Johnny. Celui-ci se croit menacé d'humiliation à l'idée d'une persécution qui le forcerait à avaler "toutes les ordures du monde." Cette hantise de Johnny donne une image frappante de la terreur qui s'empare de l'homme adamovien, la terreur de n'être qu'un "objet" aux yeux de ses semblables.

Dans La Politique des Restes, c'est le système social qui provoque cette faillite des relations humaines. Dans Sainte Europe, Le Printemps 71 et Off Limits l'ordre capitaliste est de nouveau envisagé comme source de l'oppression que l'homme inflige à l'homme. Sainte Europe

met en scène une société où chaque homme poursuit de piètres buts, des buts sordides (c.f. IM, p. 177). La cupidité qui guide les personnages gâche les rapports à l'intérieur du cercle des trafiquants. Ils cherchent tous à dominer, et en outre, ils se séparent du monde extérieur. Ils ne se soucient pas de la souffrance des peuples brimés qui grouillent à l'arrière-plan de la pièce. De temps en temps nous parvenons des nouvelles de raz-de-marée, de tremblements de terre, de peuples entiers anéantis ou laissés sans ressources. Mais ces nouvelles ne touchent nullement des personnages comme Karl, Crépin, L'Agha et Honoré de Rubens. Seuls les bruits de grèves les inquiètent car ils y voient la perspective de pertes financières, la destruction du circuit de l'échange dont ils profitent.

Dans Le Printemps 71, le peuple qui fourmillait à l'arrière-plan de Sainte Europe paraît sur scène. Adamov examine ici l'asservissement que l'homme fait subir à l'homme pour mettre à nu le système qui conduit à un tel abus (c.f. Bradby, 1971). Les Guignols projettent l'image du gouvernement d'exploiteurs qui permet le massacre de 20,000 Parisiens en une semaine afin de protéger le système capitaliste qui les favorise. Ces Guignols sont des caricatures grotesques d'une classe impitoyable qui rançonne l'ouvrier mais, comme le fait justement remarquer Dietemann (1971):

...they must retain enough human characteristics so that they cannot be mistaken for superhuman or metaphysical forces beyond the control of men. They are rather grotesquely perverted humans (p.53).

Ce régime inhumain aboutit à une lutte acharnée qui vise à conserver le status quo. Le Printemps 71 orchestre ainsi le thème d'une guerre capitaliste qui re-paraitra dans Off Limits où la

guerre du Vietnam n'est qu'un conflit armé impérialiste, pour le bénéfice de ceux qui veulent posséder et profiter. Les profiteurs, ce sont Humphrey, Doris Roan et Reynold Dey qui demeurent totalement insensibles à l'horreur des combats. Ils ne les évaluent qu'en fonction des statistiques et de l'argent procuré:

Reynold Dey: Dépenser 322,000 dollars pour chaque ennemi tué alors que la dépense serait seulement de 50,000 dollars pour chaque Américain à qui nous permettrions...de vivre décemment (OL. pp.41,42).

Cette société, où règne l'argent, exploite la guerre, tout comme elle a exploité la tragédie de Jim et Sally:

Reynold Dey: Drôle d'histoire. On devrait, je ne sais pas encore bien comment...mais on devrait pouvoir avec Humphrey l'utiliser (OL, p.149).

Reynold se fait le porte-parole de l'attitude de la société dans Off Limits; tout s'utilise, même la révolte. Jim et Sally refusent l'ordre capitaliste, mais leur révolte est engloutie dans l'énorme machine impérialiste "dont la gueule est en mesure de saisir, broyer, avaler toutes les révoltes dévoyées" (Gaudy, 1971, p.96).

Le Récitatif de James insiste sur ce manque de coeur qui caractérise le monde des financiers adamoviens:

Humanisme  
Trois cent vingt-cinq blessés Viets en traitement dans  
les hôpitaux américains  
Fait indiscutable  
Cent trente-cinq mille blessés Viets achevés d'une balle  
à la tête  
Râles dans le Delta et maintenant silence (OL, p.80).

Cet extrait résume bien l'atmosphère inhumaine des pièces sociales et politiques, qui représentent un monde implacable, un monde d'êtres souffrants, un système social qui emprisonne et

déshumanise l'homme, un monde dépourvu de valeurs spirituelles, et peuplé d'êtres "désaffectés". La fatalité qu'imposent la machine à sous dans Le Ping Pong ou le "circuit du troc" dans Paolo Paoli, pèse sur eux. Le mécanisme de l'échange enchaîne l'homme dans ces drames où, comme le note Wahl (1957), Adamov révèle:

La mesure de déterminisme par lequel la grande loi du trafic entraîne la fausse liberté des trafiquants (p.562).

Les personnages de ces pièces sont une fois encore des prisonniers, des victimes, tels L'Employé ou Le Mutilé, mais désormais, c'est l'ordre social qui est le coupable. Regnaut (1958) tente d'expliquer cette évolution du théâtre d'Adamov:

Cette puissance terrible écrasant l'homme, nous la reconnaissons, oppression et massacre, dans l'authentique visage de notre société (p.189).

Dans ces pièces l'homme cesse de s'appartenir mais cette fois, il est "désaffecté" par la société méchante à laquelle il se livre. D'ailleurs, c'est le vide à l'intérieur de l'homme qui lui permet d'exploiter tranquillement ses semblables; c'est son "aliénation" spirituelle qui cause l'absence de considération dans ses rapports avec autrui (c.f. McCann, 1971). Vivant une vie dénuée de toute valeur, cultivant l'égoïsme, et pratiquant "le troc", l'homme adamovien ne peut pas goûter de solidarité avec ses semblables dans une vraie communauté.

L'obsession de l'argent dans les dernières pièces d'Adamov ne fait que traduire ce vide spirituel dont souffrent ses personnages. Les personnages qui peuplent Le Ping Pong, Paolo Paoli, Sainte Europe, sont bien des "mythomanes." Certes l'objet matérialiste

a remplacé l'objet-fétiche des premières pièces, mais il exprime le même mal "spirituel" qui continue à tourmenter l'homme dans ce nouveau drame. Dans le monde de l'argent l'homme s'accroche à une illusion pour fuir l'angoisse dont il est victime.

Prenons l'imposture que vivent les personnages de Sainte Europe. Nous avons étudié comment ils jouent une parodie de l'existence de la société "courtoise" du Moyen Age mais sans en partager l'esprit. Les valeurs spirituelles de l'époque médiévale sont en réalité remplacées par des valeurs matérialistes; Le Prologue de la pièce indique jusqu'où l'argent a acquis aussi la valeur d'un "mythe" presque religieux pour combler le vide spirituel, ce "creux" qui ronge l'intérieur de l'homme moderne:

M. le Prologue: On doit les marchands  
 Desseur toutes gens honorer  
 Quand ils font par terre et par mer  
 Et en mants estrangers pays  
 Voyages pour quérir laine et vair et gris  
 Sainte Eglise premièrement  
 Fut par marchands établis  
 Et sachez que Chevalerie  
 Doit aussi marchands tenir chers  
 (Th.III, p.192).

Dans Le Ping Pong, l'obsession qu'encourage le billard électrique indique la double importance acquise par l'objet commercial: c'est dans la machine à sous, à la fois objet-fétiche et matérialiste, que les personnages cherchent la voie qui mène au "château", c'est-à-dire, à un absolu. Ils s'efforcent d'accéder au monde de l'appareil. De même, les plumes et les papillons dans Paolo Paoli sont le point de convergence de tout un réseau de significations - sexuelles, commerciales, spirituelles - mais elles constituent une hantise "magique" au moyen de laquelle les personnages essaient de donner un

sens à leur vie, d'échapper à leur monde désacralisé. Ces objets frivoles, dépourvus de sens, dans lesquels les personnages cherchent un absolu soulignent encore davantage le caractère dérisoire du monde représenté dans Paolo Paoli. Des "mythomanes", il en paraît aussi dans Sainte Europe, où chacun des personnages incarne son angoisse dans un objet: pour Karl, il s'agit de la couronne, pour Teresa, de la figure du Christ en croix, pour Honoré de Rubens, de la balance (c.f. Dietemann, 1971).

C'est en ces termes que Regnaut (1958) analyse le "fétichisme" dans les pièces de la deuxième manière d'Adamov:

L'activité humaine est sécrétion de mort...L'objet de fascination qui a été pure absence se fait présente ... (c'est le) fétiche, suscitant pour le nier le personnage adamovien (pp.182,186).

Ces prisonniers de la fascination matérialiste ne sont-ils pas, dans le drame adamovien, des "âmes mortes"? Des âmes perdues, dans un monde désacralisé, qui cachent leur vide intérieur derrière une imposture, telle que le rôle du prêtre qu'adoptent L'Abbé Saulnier et Innocent XXV, ou la religiosité que feignent les personnages dans Les Ames Mortes, personnages de "l'aliénation" spirituelle desquels Adamov dit:

Les profiteurs du servage baptisaient "âmes" les serfs, c'est-à-dire des hommes traités en bête; l'âme avait donc bien peu de réalité pour eux (IM, p.111).

Dans ces drames, l'homme fait partie d'une société dont la carence spirituelle est évidente, et comme Taranne, il perd son identité, et même sa vie. Les personnages s'engagent dans une

impasse (c.f. Bradby, 1971). Pour quelques-uns, - Humphrey , Le Vieux, Karl, - elle conduit à la mort; pour d'autres, comme Dorothy et Lars, au masochisme, cette mort "à petits feux"; pour beaucoup d'autres la mort physique est superflue car ils sont déjà morts "dans l'âme", ils sont devenus des non-existants sur le plan moral aussi bien que spirituel. Voilà l'image tragique de l'homme que projettent Les Ames Mortes et Off Limits.

Cette dernière pièce est, pour citer Adamov lui-même, "un fracas de la destruction des êtres" (OL, p.11). La dégradation morale des financiers, la dégradation physique de M. le Modéré, la dégradation sexuelle de Teresa et Lars, sont l'expression d'un même mal: cette séparation d'avec la dimension spirituelle que nous avons constatée auparavant (c.f. Le Mutilé).

L'impasse de leur existence s'est manifestée également dans le cercle fermé et futile de l'échange dans lequel ils se sont emprisonnés. Le "circuit du troc" est une des formes du cercle "pirandellien" qui enferme l'homme adamovien depuis La Parodie. L'activité circulaire, répétitive, des personnages dans Le Ping Pong, Paolo Paoli et Off Limits, est celle de l'homme enchaîné dans un réseau d'échanges, où "le troc" est le seul but, mais un but qui s'avère futile. Il s'agit du:

...déroulement d'une certaine société qui vit effectivement sous le signe de la répétition (des mêmes erreurs, des mêmes mystifications, des mêmes ignominies) (Adamov, Entretien avec A. Gisselbrecht, 1958, p.101).

La vie à l'intérieur du "circuit du troc" est une vie stérile qui va jusqu'à l'abjection, le monde clos de la première manière d'Adamov, mais avec cette différence que l'homme est maintenant le prisonnier d'une situation sociale créée par l'homme (IM, p.45).

L'interminable reprise des "partys", des "happenings", dans Off Limits transmet à merveille ce thème adamovien de l'homme captif d'un "cercle mortuaire". Le commentaire que fait Gaudy (1971) de cette pièce peut s'étendre à l'oeuvre entière d'Adamov:

Ici, tout se joue de nouveau dans un petit monde clos ...Nous retrouvons là une des figures centrales de la dramaturgie contemporaine: celle du cercle...Les personnages sont enfermés dans une situation donnée longtemps à l'avance et ils ne cessent de jouer entre eux cette situation, en épuisant toutes les possibilités mais sans réussir à en sortir, dans un rabâchement qui n'a d'autre issue que la mort, à moins qu'il ne soit déjà la mort elle-même. La scène n'est alors qu'une seule scène que l'on joue et rejoue à satiété (p.124).

Off Limits, Les Ames Mortes, Sainte Europe, M. le Modéré, mettent donc en scène une nouvelle "parodie" qui au fond ne parodie rien: la "vraie vie" est absente du système capitaliste. Le monde étant dépourvu de sens, les hommes ne sont plus que des marionnettes à la merci du "circuit du troc." Les pièces font admirablement ressortir l'attitude du dramaturge envers la vie qui prévaut dans la société contemporaine:

Je ne crois pas la vie vraie et possible en "métropole" tant que le cauchemar de la guerre et de l'oppression coloniales, sans parler même des autres cauchemars, subsiste (OL, p.11).

L'existence humaine dans ce monde désacralisé n'est ainsi qu'un "bal masqué", un travestissement grotesque. Francesca et Moeller van der See dans Sainte Europe soulignent bien cette vérité qu'illustre l'oeuvre d'Adamov:

Moeller: Vous ne savez plus quoi?

Francesca: S'il me faut continuer à jouer cette comédie.

Moeller: Vous voulez dire la vie? (Th. III, p.287).

George Watkins leur fait écho dans Off Limits quand il affirme que Sally a choisi la mort parce qu'elle "n'en pouvait plus de jouer la comédie" (OL, p.144). Les personnages d'Off Limits mènent une folle existence de "partys" et de "happenings" pour se donner l'illusion de vivre, et en fin de compte, ils forment un groupe de "vaincus":

George: (à Luce Herz) Une vaincue conseillant à une autre vaincue de ne pas parler à un vaincu (OL, p.23).

Ces personnages sont des êtres perdus, angoissés, désaffectés. En outre, ce sont presque tous des "désespérés" (OL, pp.13,14). La pièce interprète avec une force dramatique émouvante le thème de "l'horreur de vivre" à l'époque actuelle: les "images fixes" qui défilent de temps en temps reflètent concrètement cette angoisse de vivre qu'éprouve l'homme dans le monde d'Adamov:

Margaret Roan, sanglotant.  
Luce Herz, le visage décomposé, à la fenêtre  
d'un cinquantième étage (OL, p.113).

Cette dernière "image" de Luce Herz annonce son suicide, qui, avec celui de Milton, reprend et accentue le thème du désespoir qui retentit tragiquement dans l'oeuvre d'Adamov: expression du tourment qu'éprouve trop souvent l'homme qui se sent "aliéné" de son monde. Dans Off Limits l'homme est l'être séparé, souffrant, raté, tel qu'il se présente dans les premiers drames d'Adamov.

Le thème du masochisme qui est ici un thème essentiel (ainsi que dans Si L'Eté Revenait et M. le Modéré), nous renvoie à la vision de l'échec humain dans le monde que perçoit Adamov: le masochisme est, selon celui-ci, "la mithridisation du ratage social" (HE, p.144). L'humiliation que s'inflige Dorothy et Lars, la "manie" de Johnny Brown et M. le Modéré, peignent la détresse de l'homme égaré dans une société déséquilibrée.

Off Limits montre d'autre part les tentatives acharnées que fait l'homme pour éluder le "vide spirituel." Ces "happenings", ces "partys", cette gaieté frénétique, les "mass media", le recours à l'alcool et aux stupéfiants, forment une suite de "divertissements", au sens pascalien, qui permettent d'échapper à la conscience du vide et d'anesthésier le coeur tourmenté. Off Limits se situe à l'époque des "partys" moroses dans les gratte-ciel, de la consommation d'héroïne, des jeux de société mesquins, auxquels s'adonnent ces hommes qui, au lieu de faire face à l'oppression et au désespoir, les fuient dans la drogue, le sexe, le "happening" (Gaudy, 1971, pp.96, 97).

L'"image fixe" de Humphrey que projette le début de la pièce est le témoignage visible de la frénétique gaieté qui caractérise Off Limits: "Humphrey, hideux, la tête renversée, riant à perdre haleine" (OL, p.15). Mais c'est une gaieté artificielle, une vie de vain divertissement, qui masquent le vide, le cauchemar, l'horreur, sans y porter remède: les rires de Humphrey, la rumeur des "partys" se métamorphosent en "un bruitage compliqué, terrifiant" (OL, p.14). L'homme dans ce milieu s'efforce de donner un sens créateur à la vie. May (1972) éclaircit finement la raison psychologique qui explique les "happenings", le recours aux drogues, si apparents dans la société contemporaine, comme dans la pièce d'Adamov:

It is the bringing of the body into a relationship when there is no relationship. Whatever relatedness there is is ephemeral (p.69).

Dans Off Limits, Adamov met en scène des personnages qui cherchent, grâce aux "happenings", à se relier à leurs semblables, à provoquer une réaction quelconque, fût-elle agressive, fût-elle érotique, entre ceux qui n'ont plus rien à se dire. Off Limits évoque en outre l'homme contemporain qui, conscient de son "aliénation",

poursuit dans la drogue un ailleurs, même si c'est un ailleurs illusoire<sup>(10)</sup> comme le fait Jim qui veut être "Jim-Gourou, Omniprésent, Universel" (OL, p.121), qui s'efforce désespérément comme d'autres personnages d'Adamov depuis La Parodie de mettre fin à sa séparation d'avec l'harmonie de "l'univers spirituel."

Cette éternelle ronde de "partys", de "happenings", et des abus d'alcool et de drogue qu'ils entraînent, trahit une société qui, ayant perdu le sacré, se dégrade petit à petit: une société sur son déclin, "le pourrissement d'une mode de vie, la fin d'un monde" dévoré de l'intérieur (Gaudy, 1971, p.97).

De même, quand Moeller van der See et Francesca jouent à Tristan et Yseult au dénouement de Sainte Europe, ils interprètent deux êtres désespérés qui attendent la mort, la leur et celle de leur monde. Cette déchéance, cet avilissement d'une société dans les dernières pièces d'Adamov, reprend le thème de l'érosion spirituelle, de la détérioration, qui distingue ses premiers drames. La société de l'argent est un milieu qui s'est "aliéné" dans les deux sens de cette acception nouvelle: la névrose de Johnny Brown et de M. le Modéré est, - nous l'avons constaté, - l'expression individuelle de la destruction morale d'une société entière, d'un monde d'où s'est retiré l'esprit.

Bref, Off Limits résume l'atmosphère de l'oeuvre d'Adamov. Dans ce drame, le désarroi d'une certaine jeunesse américaine qui cultive la drogue et une manière de mysticisme thibétain, et qui est devenue une banalité à l'époque actuelle, s'ajoute à l'angoisse et à la névrose propres à Adamov lui-même. Les personnages se sont

---

(10) Le recours à la drogue est, selon le poète S.T. Coleridge, un recours à une "counterfeit eternity."

métamorphosés en de véritables "cadavres vivants", en obsédés qui jouent et rejouent à satiété la même scène, subissant une espèce de "passion" de calvaire, sans Dieu, et accélérant leur propre dégradation, comme si la mort offrait la seule issue à leurs conflits, à leurs déchirements, dans un monde désacralisé (c.f. Saurel, 1969).

CONCLUSION

Le drame d'Off Limits résume donc l'oeuvre théâtrale d'Adamov, et il reflète l'unité fondamentale de son drame. À partir du Ping Pong, les thèmes de ses premières pièces - le tourment spirituel, la persécution, la dégradation, la mort - se répercutent dans ses autres pièces. Seulement, le point de vue change: dans les dernières pièces, le dramaturge se place dans la perspective d'une réalité sociale et politique bien précise, pour tenter d'y découvrir le comment et le pourquoi de l'échec humain.

Dans cette oeuvre, une atmosphère d'oppression et de terreur règne. Dans La Parodie, L'Invasion, La Manoeuvre, Le Professeur Taranne, une force mystérieuse et maléfique pèse sur l'homme, l'écrase, et le prive de sa liberté. Dans Les Retrouvailles, Le Sens de la Marche, Comme nous avons été, la tyrannie des parents étouffe le protagoniste. Dans Tous contre Tous et La Politique des Restes, une persécution raciste reflète une persécution "métaphysique". Dans Paolo Paoli et Le Printemps 71, l'Etat et un système social excessif et injuste détruisent l'homme adamovien.

Or, l'homme, dans ce théâtre, n'échappe que rarement au milieu hostile qui l'anéantit. Le cercle, leitmotif privilégié du théâtre d'Adamov, devient l'image frappante de l'emprisonnement qu'endurent ses personnages. Le mouvement de chaque pièce est un mouvement circulaire, consistant dans une répétition incessante d'une seule scène, qui met en relief le thème de l'homme captif, soit du cercle "métaphysique", "pirandellien", soit du cercle familial, soit encore du "circuit du troc", le mécanisme de l'échange qui ne relâche jamais son emprise. C'est "le cercle mortuaire" (c.f. Supra); chaque homme se dirige insensiblement vers une impasse, vers la mort.

Ce pesant climat de l'étouffement et de l'oppression reste constant dans l'oeuvre, mais avec Le Ping Pong, un changement de point de vue s'opère et se dégage. Le dramaturge quitte la réalité intérieure - les rêves, les obsessions, les manies, les névroses, l'angoisse métaphysique - pour découvrir la réalité

extérieure. Sous l'influence de Brecht, Adamov reconnaît l'importance d'une étude consacrée à une époque donnée, et il se situe dans le monde tangible des problèmes sociaux et politiques. Cet intérêt nouveau qui apparaît dans le théâtre d'Adamov se précise avec Paolo Paoli, pièce que Bernard Dort (1957) appelle "la découverte du réel" (p.1106).

Telle est bien la démarche d'Adamov. Il délaisse les personnages qui représentent trop ses névroses, ses hantises personnelles, pour s'enraciner dans un terroir, pour rejoindre "le Peuple" dans une lutte qui sera sociale et politique. Le "mal curable", c'est-à-dire, le mal social, qui antérieurement n'existait qu'en germe, passe maintenant au premier plan. Le "mal incurable", ces épreuves, ces désastres, qui viennent on ne sait comment, ni on ne sait d'où, et qui vous frappent on ne sait pourquoi, le "mal incurable" s'efface.

Pourtant il n'y a pas rupture dans le théâtre d'Adamov, mais plutôt une évolution, et un approfondissement des préoccupations fondamentales du dramaturge qui se manifestent déjà dans La Parodie.<sup>(1)</sup> La différence provient du fait qu'il s'appuie tantôt sur le côté "irréremédiable" de la condition humaine (l'angoisse métaphysique, la "grande manoeuvre"), tantôt sur son côté remédiable (le malaise social, la "petite manoeuvre"). Le nouveau théâtre d'Adamov subit alors, comme l'explique Auzias, (1957) une:

Mutation qui n'est pas une négation de l'ancien Adamov, mais un approfondissement de son esthétique au contact de la réalité (p.250).

Traçons cette évolution du théâtre d'Adamov. Depuis La Parodie jusqu'aux Retrouvailles, ses pièces présentent l'angoisse métaphysique qu'éprouve l'homme en face de l'absence du sacré. Ce sont des drames de l'Absurde qui expriment le

---

(1) Prenons le thème du "masochisme". Le masochisme pour Adamov est d'abord "la mithridisation de la mort", "la mithridisation du malheur", c'est-à-dire, le malheur spirituel d'être séparé du sacré; c'est l'expression de "la faute". Ce thème importe également en ce qui concerne les rapports humains dans le théâtre d'Adamov: le masochisme exprime l'incapacité d'aimer. Finalement, le masochisme devient dans les dernières pièces "la mithridisation du ratage social", et fait partie des préoccupations sociales du dramaturge.

malheur irréparable d'être "séparé" d'une dimension transcendante. Ils ne font que suggérer des préoccupations sociales, telles que les troubles civils à l'arrière-plan de La Parodie, la "petite manoeuvre", les persécutions racistes dans Tous contre Tous. Le Ping Pong est une pièce de transition, située à la fois dans le milieu "absurde" d'un monde onirique, et dans le monde réel d'une société capitaliste. Dans cette pièce le dramaturge entreprend pour la première fois une recherche extérieure pour trouver la source de son malheur spirituel; il commence à croire que le monde angoissant qu'il porte en lui est peut-être aussi notre monde, notre société; il se propose de guérir le mal social, afin de pouvoir ensuite aborder et abolir le mal individuel.

Cette préoccupation sociale et politique est plus appuyée dans Paolo Paoli, Le Printemps 71, et Les Ames Mortes.<sup>(2)</sup> Ces pièces comportent une critique aiguë du système capitaliste. Adamov veut y isoler les éléments qui composent notre situation, et notre présent. La "petite manoeuvre" devient ici la "grande manoeuvre", et la "grande manoeuvre", c'est-à-dire, la persécution métaphysique, perd de son importance. Le malaise social remplace l'angoisse métaphysique, et le "mal curable" passe au premier plan.

La Politique des Restes, Sainte Europe et M. le Modéré sont de nouveau des pièces de transition, dans lesquelles le dramaturge fusionne graduellement l'ambiguïté onirique et la réalité politique. Ces pièces s'appuient toujours sur une critique sociale et politique, mais les rêves des personnages de Sainte Europe renvoient à l'atmosphère onirique du Professeur Taranne, et la névrose de Johnny Brown et de M. le Modéré reprend le thème de "l'aliénation" dans les anciennes pièces d'Adamov.

Dans ses deux dernières pièces, Adamov réussit finalement à concilier sa première manière "absurdiste" avec ses préoccupations sociales. Il réunit la réalité intérieure, privée, à la réalité extérieure, publique. Dans Off Limits

---

(2) Et elle est très prononcée dans les trois pièces politiques publiées dans Théâtre de la Société: Intimité, Je ne suis pas français, et La Complainte du Ridicule.

le "vide spirituel" revient au premier plan, mais il se situe précisément dans le monde de l'Amérique contemporaine. La métaphysique s'accorde ici avec la signification politique. Off Limits se réfère à la fois à La Parodie et à La Politique des Restes, à La Manoeuvre et au Printemps 71, car comme le dit Gabriel Gerran (Gaudy, 1971), dans cette pièce Adamov:

...marie la subjectivité et le matérialisme, le quotidien et l'historique (p.101).

Si L'Eté Revenait fait encore davantage le pont entre les deux manières d'Adamov. Cette pièce appartient au théâtre de l'Absurde, mais elle est aussi une pièce politique, de manière plus subtile. Si L'Eté Revenait fait un mélange du "mal curable" et du "mal incurable", du remédiable et de l'irréremédiable. Elle se situe en Suède, à l'époque actuelle, mais c'est en même temps une pièce onirique. Nous avons constaté que "l'action" de la pièce se compose de quatre rêves: ceux-ci font penser à l'atmosphère de cauchemar qui existe dans Le Professeur Taranne. Au cours de ces rêves, nous partageons l'angoisse spirituelle des personnages, et nous redécouvrons les obsessions déterminantes d'Adamov lui-même: le sentiment de "la faute", et les quatre figures essentielles qui le tourmentent, le personnage de la mère, de la soeur, de la femme, et du père.

Ces quatre personnages de la première manière d'Adamov paraissent dans Si L'Eté Revenait: Madame Petersen, la mère de Lars, incarne la faute filiale, expression de la culpabilité que ressent Lars après la mort de sa mère; Thea, sa soeur, représente la faute sexuelle de l'inceste; Brit, la femme, incarne pour Lars la culpabilité de ne pouvoir rendre heureuse la femme qu'il aime. Derrière l'angoisse de Lars, le souvenir du père, rappel de la faute professionnelle: il a entrepris différentes études, toujours sans succès (c.f. Gaudy, 1971).

Cette pièce reprend des thèmes fondamentaux de l'oeuvre d'Adamov: le thème de la famille étouffante, le thème de la futilité (Lars est une fois de plus le "raté"; comme Edgar, il n'a jamais réussi à l'université), le thème du masochisme. De même, cette pièce rappelle la double postulation baudelairienne qui influence les premières pièces: l'élan vers le ciel, la chute vers la terre. Au centre

de la scène se trouve la balançoire, dernière "image concrète" du drame adamovien. Plusieurs personnages jouent tour à tour sur la balançoire, et, dans chaque rêve, Lars l'occupe. C'est la postulation vers le ciel, vers l'idéal, mais c'est également la postulation vers la terre, dans le sens de la chute. Si L'Eté Revenait reprend alors le thème de l'homme "séparé", de l'homme en proie au vertige des hauteurs, et à celui du gouffre.

Le théâtre d'Adamov suit une courbe visible qui va du désastre métaphysique envisagé dans La Parodie, aux grandes pièces sociales, et finalement à ses dernières pièces qui concilient sa première manière avec ses préoccupations sociales et politiques, unissant la réalité intérieure de l'angoisse métaphysique à la réalité extérieure des problèmes sociaux et politiques. Ce mouvement reflète l'unité fondamentale de l'oeuvre, que Bernard Dort (dans Gaudy, 1971) appelle "une scandaleuse unité" (p.121).

Il existe pareillement une unité thématique dans l'oeuvre d'Adamov. Le thème de l'absence la parcourt en entier: l'absence de valeurs a priori, l'absence de communication et d'amour, l'absence de liberté et de dignité, l'absence de considération, l'absence d'humanité. Un théâtre qui dépeint un monde désacralisé, un monde d'absence (c.f. McCann, 1971): "toujours il s'agit d'un théâtre de l'absence" (Corvin, 1966, p.86).

Ces absences nous renvoient à l'absence foncière, qu'est la perte de la foi, la perte d'une dimension spirituelle, le vide qui est à l'intérieur. La préoccupation constante de ce théâtre est le désir insoumis de trouver "le sacré" dont l'homme est "séparé". L'homme se complaît toujours dans un rêve de bonheur, un rêve d'un "avenir" spirituel:

L'Employé: Demain, c'est un grand paysage qui vient  
à vous, court éperdu à votre rencontre pour  
se jeter dans vos bras. Demain, c'est l'inconnu  
qui s'ouvre, le couvercle saute et le bonheur  
s'échappe (Th.I, p.21).

Rêve d'une vraie vie, rêve d'amour et de communication, rêve d'ascension sociale (Le Ping Pong), rêve de profit (Paolo Paoli), rêve de voyage au "nouveau

monde", rêve de voyage dans le temps (au Moyen Age), rêve de jouissances sensuelles (la sexualité, l'alcool, la drogue).

Pourtant ces rêves sont pour la plupart de faux idéals; ce ne sont pas d'authentiques moyens de connaissance de soi ou du monde, mais des échappatoires, des diversions, qui ne permettent pas d'effacer le malheur du dramaturge ni celui de ses personnages. L'homme adamovien reste à jamais condamné à la vaine poursuite du spirituel. Il reste à jamais perdu dans un monde désacralisé, un monde d'absence, séparé de Dieu, séparé de son Moi, et séparé de ses semblables.

## BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres d'Arthur AdamovPièces:

- Théâtre I. Paris: Gallimard, 1953 (y compris "La Parodie", "L'Invasion", "La Grande et la Petite Manoeuvre", "Le Professeur Taranne", "Tous contre Tous").
- Comme nous avons été, dans La Nouvelle Nouvelle Revue Française, Mars 1953. Vol. I.
- Théâtre II. Paris: Gallimard, 1955 (y compris "Le Sens de la Marche", "Les Retrouvailles", "Le Ping Pong").
- Les Ames Mortes, adaptation du roman de Nicolas Gogol. Paris: Gallimard, 1960 (Le Manteau d'Arlequin).
- Théâtre III. Paris: Gallimard, 1966 (y compris "Paolo Paoli", "La Politique des Restes", "Sainte Europe").
- Théâtre IV. Paris: Gallimard, 1968 (y compris "M.le Modéré", "Le Printemps 71").
- Off Limits. Paris: Gallimard, 1969 (Le Manteau d'Arlequin).
- Si L'Eté Revenait. Paris: Gallimard, 1970 (Le Manteau d'Arlequin).

Oeuvres en prose:

- L'Aveu. Paris: Sagittaire, 1946.
- Ici et Maintenant. Paris: Gallimard, 1964.
- L'Homme et L'Enfant. Paris: Gallimard, 1967.
- Je...Ils. Paris, Gallimard, 1969.

Oeuvres citées

- Albérès, R.M. L'Aventure Intellectuelle du XX<sup>e</sup> siècle. Paris: Editions Albin Michel, 1959.
- Artaud, A. Le théâtre et son double. Paris: Gallimard, 1944.
- Auzias, J.M. "Paolo Paoli" ou métamorphose d'Adamov. La Nouvelle Critique, 87-88, juillet-août 1957.

- Beckett, S. En Attendant Godot. Paris: Les Editions de Minuit, 1952.
- Beigbeder, M. Le Théâtre en France depuis la libération. Paris: Bordas, 1959.
- Berthérat, Y. Donner à voir, dans Esprit, vol.25 (I), septembre, 1957.
- Blin, M. La fonction de la répétition dans "Le Professeur Taranne". Revue du Pacifique, printemps 1976, vol.II, no. 1.
- Bradby, D.H. The theatre of Arthur Adamov, thèse inédite pour le grade de Ph.D. à L'Université de Glasgow, Ecosse, 1971.
- Corvin, M. Le théâtre nouveau en France. Paris: Presses Universitaires de France, 1966. Edition: Collection Que Sais-je?.
- Dietemann, M.Q. The theatre of Arthur Adamov, thèse inédite pour le grade de Ph.D. à l'Université de Cornell, U.S.A., 1970.
- Dietemann, M.Q. Departure from the absurd: Adamov's last plays. Yale French Studies, 46, 1971.
- Dort, B. Les Pièces d'Adamov. Les Temps Modernes, 63, janvier 1951.
- Dort, B. "Paolo Paoli" ou la découverte du réel. Les Temps Modernes, 142, 1957.
- Dort, B. Une Démence Exemplaire. Les Temps Modernes, 240, mai 1966.
- Duvignaud, J. Un théâtre de la persécution. Critique, vol.9, 1953.
- Duvignaud, J. Arthur Adamov: Théâtre. La Nouvelle Revue Française, vol.22 (II), 1954 (a).
- Duvignaud, J. La nouvelle comédie. La Nouvelle Revue Française, 19, juillet 1954 (b).
- Duvignaud, J. La Promesse. La Nouvelle Revue Française, vol.3 (I), 1954 (c).
- Duvignaud, J. Sociologie du théâtre. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
- Esslin, M. The Absurdity of the Absurd. Kenyon Review, 22, 1960.
- Esslin, M. The Mind as a stage. Theatre Quarterly, vol.1, no.3, juillet-septembre 1971 (a).
- Esslin, M. Théâtre de l'absurde. Paris: Editions Buchet/Chastel, 1971.
- Fletcher, J. Forces in modern French drama. London: University of London Press Ltd., 1972.
- Gaudy, R. Arthur Adamov. Essai et document. Paris: Editions Stock, (Théâtre Ouvert), 1971.

- Geen, R. A propos du "Professeur Taranne". Essays in French Literature 7, novembre 1970 (University of Western Australia Press).
- Gisselbrecht, A. Quand les critiques sont dans la pièce...Entretien sur "Paolo Paoli". La Nouvelle Critique, 94, mars 1958.
- Gouhier, H. Le théâtre a horreur du vide. La Table Ronde, 182, mars 1963.
- Grossvogel, D. Twentieth Century French Drama. New York: Columbia University Press, 1961 (titre original: The Selfconscious Stage in Modern French Drama. New York: Columbia University Press, 1958).
- Guicharnaud, J. Modern French Theatre. New Haven: Yale University Press, 1961.
- Lemarchand, J. "Le Ping Pong" d'Arthur Adamov. La Nouvelle Nouvelle Revue Française, 28, avril 1955.
- Ionesco, E. Théâtre I. Paris: Gallimard, 1954.
- Ionesco, E. Notes et Contre-notes. Paris: Gallimard, 1962.
- Lynes, C.Jr. Adamov or "le sens littéral" in the theatre. Yale French Studies, 14, hiver 1954-55.
- Martin-Jones, R. Arthur Adamov: a thematic study, thèse inédite pour le grade de M.A. à l'Université de Birmingham, Angleterre, 1971.
- May, R. Power and Innocence. Glasgow: Collins, 1972.
- May, R. Love and Will. Glasgow: Collins, 1974.
- McCann, J.J. The theatre of Arthur Adamov, thèse inédite pour le grade de Ph.D. à l'Université de Pennsylvania, U.S.A., 1971.
- Pascal, B. Pensées. Paris: Bordas, 1966. Edition: Univers des Lettres.
- Pronko, L.C. Avant-Garde: The Experimental Theatre in France. Berkely and Los Angeles: University of California Press, 1962.
- Regnaut, M. Arthur Adamov et le sens du fétichisme. Cahiers de la compagnie M. Renaud - J.L. Barrault, 22-23, mai 1958.
- Saurel, R. "Tous contre Tous" d'Arthur Adamov. Les Temps Modernes, 142, 1953.
- Saurel, R. L'ostensoir d'une main et le gourdin de l'autre. Les Temps Modernes, vol.24, (II), février-juillet 1969.
- Saurel, R. "Au-delà de l'Absurde". Les Temps Modernes, vol.29, (I), août-novembre 1971.

- Serreau, G. Histoire du "nouveau théâtre". Paris: Gallimard, 1966.
- Sherrell, R.E. Arthur Adamov and Invaded Man. Modern Drama, vol.7, no.4, 1965.
- Surer, P. Le théâtre français contemporain. Paris: Société d'Édition et d'Enseignement Supérieur, 1964.
- Wahl, F. Lecture de "Paolo Paoli". Esprit, nouvelle série no.11, novembre 1957.
- Wellwarth, G.E. The Theatre of Protest and Paradox. New York: New York University Press, 1964.