TOMASZ KACZMAREK
Łódź

STRINDBERG ET ADAMOV

Même dans ses pièces dites politiques, où l'auteur semble souhaiter rester fidèle à la réalité, et ceci, de la manière la plus stricte possible, on voit bien qu'Adamov « ne cède tout à fait au mirage de la reproduction photographique, ou du naturel historique (ou quotidien) »¹. De fait, il est lieu de parler d'un « certain réalisme », d'un réalisme qui ne copie pas le réel à la manière des naturalistes, mais d'un réalisme qui prend en compte une vision individuelle et a fortiori spirituelle du réel.

Bernard Dort a raison à dire que, malgré l'envie d'Adamov de favoriser la vérité pure et dure, il lance continûment « un certain réalisme » comme s'il était constamment sous l'emprise de Strindberg². Les écrits de l'auteur ne mentent pas, au contraire, ils corroborent la thèse selon laquelle le monde onirique reste présent dans ses pièces, même celles que l'on considère aujourd'hui comme les plus réalistes. Il n'est donc pas étonnant que Roger Planchon, le meilleur metteur en scène brechtien en France, n'hésite pas à faire des constats sur la spécificité du réalisme de l'auteur de *Paolo Paoli*, « même les pièces les plus réalistes d'Adamov ont une structure onirique »³ déclare-t-il dans les colonnes des *Lettres françaises*. De fait, selon David Bradby, c'est cette conception de la réalité perpétuellement imbriquée dans le rêve, qui est à l'origine du succès sans précédent des pièces radiophoniques d'Adamov⁴.

¹ B. Dort, *Adamov à la scène ou les malentendus de l'illusion*, *La Nouvelle Critique*, no 66, août-septembre 1973, p. 22-23.

² *Ibid.*, p. 20-25.

³ *Les Lettres françaises*, 25 mars 1970.

⁴ D. Bradby, *Introduction au théâtre radiophonique d'Artur Adamov*, in *La Nouvelle Critique*, *op. cit.*, p. 34-49.

Sa création dramatique où le visible empiète, comme par nécessité, sur l'invisible, constitue sa différence manifeste par rapport à d'autres dramaturges d'avant-garde des années cinquante. Au demeurant, la problématique concernant ce rapport entre le rêve et sa représentation scénique a été l'une de ses préoccupations artistiques jusqu'à la fin de sa vie. Peu de temps avant son décès, il écrit, dans les colonnes des *Lettres françaises*, son ultime article au titre énigmatique *Presque*, où il revient sur cette question: « le théâtre, le vrai, c'est celui où l'on se trouve presque dans la réalité, mais sans y être absolument, une distance vous sépare d'elle »⁵.

Si Adamov tient tellement à cette distance, c'est qu'il semble vouloir, à l'instar de Brecht, évoquer ce processus de démythification. Cependant, comme le souligne Bradby, l'auteur nous invite à voir clair en nous-mêmes, d'où la place importante laissée à nos recherches dans le dédale de notre inconscient. C'est ce dernier qui parfois nous mène par le nez et ne nous permet aucunement de comprendre nos actes, pas forcément manqués, pour rappeler Freud. C'est pour cette raison qu'Adamov, malgré son engagement marxiste et sans pour autant avoir adhéré au Parti Communiste, insiste pour incorporer dans ses drames le rêve et la névrose.

Dans sa création palimpseste du réel, nous observons tout de suite une attitude singulière d'Adamov. Or, aux dires de Jean-Pierre Sarrazac, l'auteur de *Tous contre tous* tente de réactiver « l'utopie ou la chimère strindbergienne du *rêve naturaliste* »⁶. Il construit ainsi ses pièces sur cette fausse antinomie. De fait, Adamov surmonte cette contradiction, qui réside dans notre mauvaise perception du monde. Le théâtre est ce domaine où « affirmation et ambiguïté se réconcilient »⁷, où, toutes les forces antithétiques se confondant, elles deviennent interchangeable. Rien de plus puéril que de créditer le réel au détriment de l'imaginaire et vice versa. Dans l'œuvre d'Adamov, il s'opère la fusion du symbolique et du naturel. C'est en embrassant ces deux aspects de la vie, jusqu'ici injustement séparés l'un de l'autre, que l'on crée dans le réel. C'est aussi, une sorte de « nouvelle réalité », que l'on découvre dans les œuvres drama-

⁵ *Les Lettres françaises*, 4 février 1970.

⁶ J.-P. Sarrazac, *Adamov devant Strindbergá: la dramaturgie de l'aveu*, in *Strindberg et la France*, douze essais édités par G. Engwall, *Acta Universitatis Stockholmiensis*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1994, p. 91.

⁷ A. Adamov, *Strindberg*, L'Arche, 1982, p. 37.

tiques des expressionnistes. Dans l'Avertissement à *La Parodie* et à *L'Invasion*, l'auteur s'exprime nettement sur son programme dramatique, qui porte la marque indélébile de la tradition du théâtre de l'entre-deux-guerres :

Je crois que la représentation n'est rien d'autre que la projection dans le monde sensible des états et des images qui en constituent les ressorts cachés. Une pièce de théâtre doit être le lieu où le monde visible et le monde invisible se touchent et se heurtent, autrement dit la mise en évidence, la manifestation du contenu caché, latent, qui recèle les germes du drame. Ce que je veux dans ces pièces, c'est que la manifestation de ce contenu coïncide littéralement, *concrètement, corporellement* avec le contenu lui-même. Ainsi par exemple, si le drame d'un homme consiste dans une mutilation quelconque de sa personne, je ne vois pas de meilleur moyen pour rendre dramatiquement cette mutilation que de la représenter corporellement sur la scène⁸.

En premier lieu, une part de réalisme est toujours prise en considération dans la production adamovienne, mais en second lieu, l'auteur cherche un certain « ailleurs ». Or, loin de se dégager de sa propre corporéité, il part à la recherche de ce monde « nouveau » de son propre moi. Ainsi, le réalisme et l'au-delà formeront un ensemble unique et inséparable. En fait, Adamov retrouve cet « ailleurs » non point en dehors du monde et, ce qui veut dire, en dehors de lui-même, mais justement dans son propre moi. C'est dire que tout en restant réaliste, il est déjà voué à l'onirisme, et tout en se mouvant dans le rêve, il n'oublie pas le réel, le réel récréé par sa perception individuelle. Car tout réalisme ne pourrait être abordé que sur le plan de l'imaginaire de l'auteur, comme il peut être saisi par chacun de nous. Telle est donc sa perspective qui était aussi proche de Strindberg.

Tout comme le *Chemin de Damas*, *La Parodie* s'articule parfaitement en quelques « stations », facilement assimilables aux stations du chemin qu'entreprend l'Inconnu. L'action de la pièce échappe aux lois de la causalité, comme c'est le cas de *La Soif et la faim* de Ionesco. Tous les protagonistes courent, affairés en l'absence de tout motif bien déterminé, sauf la course éperdue derrière Lili, tellement convoitée par les autres. Adamov abolit dans son premier drame le temps et l'espace kan-

⁸ A. Adamov, *Ici et maintenant*, Gallimard, coll. Pratique du théâtre, 1964

tiens, il expérimente avec le temps, de la même manière que Strindberg, dans *Le Songe*. Rogé Blin note que « L'Employé en quête de Lily ressemble à l'Officier du Songe qui attend Victoria à la porte du théâtre, et N. dit Elle viendra, elle ne peut pas venir, qui est une réplique de Strindberg. De la part d'Adamov, c'est un hommage »⁹. De fait, on a l'impression qu'Adamov reprend cette séquence (il la calque même) qui a lieu devant l'Opéra.

L'OFFICIER : (*sort de chez la concierge ; il est couvert de poussière, ses roses sont fanées*) Elle n'est pas encore sortie ?

LA CONCIERGE : Non ! L'OFFICIER : Elle va venir ! Elle ne peut pas ne pas venir ! (il marche de long en large). Il vaudrait peut-être mieux que je décommande le déjeuner à l'heure qu'il est c'est trop tard, il fait déjà nuit ! Oui ! C'est ce que je vais faire !¹⁰

L'Officier impatienté, mais plein d'espoir, passe des heures entières, voire même des années à attendre la venue de la chanteuse qui n'arrive point. Strindberg manipule le temps de l'action qui s'accélère à sa volonté tout en annihilant les règles de *erzählte Zeit* (le temps raconté)¹¹ auquel on était habitué. Nous voyons comment, sous nos yeux, l'Officier vieillit, le temps s'écoule impitoyablement, les arbres perdent leurs feuilles pour bientôt se regarnir. Un jeu de lumière marque tantôt le crépuscule, tantôt l'aube.

Adamov brise la matrice du temps, qui correspondrait à notre imagination quotidienne et à notre « bon sens ». Il suffit de citer ce long dialogue entre N. et l'Employé, pour se rendre compte qu'Adamov détruit le temps et l'espace comme sous la dictée de Strindberg :

L'EMPLOYÉ : Auriez-vous l'heure ? (*N. fait non de la tête*) C'est étonnant, personne ici ne se soucie de l'heure. (*pause*) J'ai rendez-vous. Oui, avec mon amie. [...] Nous avons rendez-vous à la demie, il ne doit pas en être très loin. [...]

⁹ R. Blin, *Souvenirs et propos*, recueillis par Lynda Bellity Peskine, Gallimard, 1986. Nous citons d'après J.-P. Sarrazac, *Adamov devant Strindberg : la dramaturgie de l'aveu*, op. cit., p. 86.

¹⁰ A. Strindberg, *Le Songe*, cité par A. Adamov, *Strindberg*, op. cit., p. 112-113.

¹¹ G. Müller, *Erzählzeit und erzählte Zeit*, In: *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*, Tübingen, 1948.

N: [...] On vient. C'est elle. J'en étais sûr. Elle ne peut pas ne pas venir.

L'EMPLOYÉ : Elle viendra, je n'en doute pas une seconde. (*pause*) Après tout, il n'est pas impossible que je me sois trompé d'heure. Nous avons bien dit neuf heures et demie. Mais neuf heures et demie, ça peut être aussi le matin. Nous n'avions pas précisé, non. (*pause*) C'est bien cela, elle est venue ce matin. Elle n'a pas pu supporter de vivre une journée de plus sans moi. Mais alors, elle a dû m'attendre plusieurs heures de suite, toute la journée peut-être. Quoi d'étonnant, si, à bout de nerfs, elle n'a pas pu attendre davantage ? Elle est partie. (*pause*) Mais est-ce bien ici que nous avons rendez-vous ? (*à N.*) Vous comprenez, on convient d'abord d'un endroit, puis, au cours de la conversation, on change d'idée, on en choisit un autre, enfin, on s'accorde sur un troisième. Il faudrait bavarder moins, on s'éviterait bien des ennuis.

N: Je n'aurais jamais dû lui demander une chose pareille. Comment ai-je pu commettre une faute aussi grave ? Elle, si délicate ! Tôt ou tard, elle aurait tenu sa promesse. Si elle ne l'a pas fait tout de suite, c'est qu'elle avait ses raisons. (*pause*) Elle veut sans doute me faire sentir ma faute en venant un peu en retard. C'est bien légitime. (*pause*) Je suis impardonnable¹².

Il est clair que le temps théâtral se détache du temps réel. L'Employé comme d'autres protagonistes semble s'enliser dans une a-temporalité. Nous en savons peu sur les détails d'un éventuel rendez-vous, l'heure et l'endroit étant fixés d'une manière tout à fait vague. L'Employé se perd dans le temps qui fuit. Nous pouvons constater que notre protagoniste vit en dehors du temps, comme suspendu dans le vide. Par conséquent, l'espace dans lequel il se trouve peut aussi bien être celui du rêve. Car comment situer un square, un dancing avec de petites tables ou le bureau du Directeur de « l'Avenir » dans un décor unique, comme le suggère l'auteur lui-même, « il n'y en a qu'un, valable du début à la fin. Devant lui viendront se planter les différents éléments : l'horloge, la pancarte, l'arbre, etc. » et ceci devant le circulaire, « donner l'impression du noir et blanc », éclairer les objets de telle manière qu'ils « viennent se confondre avec le circulaire »¹³. C'est dire que le décor est sujet à diver-

¹² A. Adamov, *Théâtre I, Parodie*, Gallimard, 1999, p. 19-21.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

ses transformations, qui restent en accord avec l'imagination de celui qui rêve. Et dans le rêve, nul n'est tenu de s'étonner devant les événements les plus capricieux.

Les protagonistes n'ont pas de points d'ancrage dans cette vie devenue volatile. Ils ne réussissent même pas à se situer dans le temps, pas plus qu'ils ne savent s'ils rêvent encore ou s'ils sont déjà réveillés. N. dira : « Le sommeil n'est pas la mort. C'est encore un piège de la vie. Comment ai-je pu m'y laisser prendre? »¹⁴ L'Employé se trouve perplexe devant un café : « On ne voit plus très bien, ce n'est tout de même pas la nuit, je m'en serais aperçu. [...] je ne reconnais rien. Pourtant, je ne rêve pas »¹⁵. Les souvenirs et les endroits se télescopent librement, tout semble être commandé par le rêve et toujours conformément à sa logique.

Adamov ne relativise pas moins l'espace qui se présente aux personnages comme hostile, toujours fuyant. On passe d'un endroit à l'autre sans aucune transition, l'ancienne salle de danse devient au quatrième tableau le hall d'un grand hôtel. Dans cette réalité atomisée, les protagonistes perdent de leur individualité. Cependant, il y a toujours un moi supérieur qui domine sur tout, c'est celui d'Adamov. Car il est difficile de trouver un personnage principal, il serait tout au plus légitime de parler de personnages essentiels¹⁶.

Comme dans le rêve, certains objets prennent une forme symbolique, parfois, ils participent de l'action comme de vrais comparses. Adamov, écrivant sur Strindberg, nous donne en même temps plusieurs informations d'interprétation de sa propre œuvre. Ainsi, il remarque que « *Le Songe* consacre [...] l'apothéose dangereuse, mais brillante, des objets élevés au rang de personnages, des accessoires rendus essentiels »¹⁷. Dans *La Parodie*, où le héros principal pourrait être le temps, ce dernier est symbolisé par l'horloge municipale dont le cadran ne porte pas d'aiguilles, comme dans *Les Fraises sauvages* (*Smultronstället*) d'Ingmar Bergman.

Dans le rêve, on lève le voile de nos penchants les plus inconscients. L'âme est livrée à un champ de bataille où tous les coups sont permis. Adamov, traducteur de *Le Moi et l'Inconscient* de Jung¹⁸ s'in-

¹⁴ Ibid., p. 30.

¹⁵ Ibid., p. 37.

¹⁶ E. Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, 1974, p. 108.

¹⁷ A. Adamov, *Strindberg, op. cit.*, p. 54.

¹⁸ C. G. Jung, *Le Moi et l'Inconscient*, Gallimard, 1938.

téresse beaucoup aux remous obscurs de notre psychisme. Il ne se pose pas en tant que psychiatre mais en tant qu'individu qui subit les « cogitations » des instincts, auxquels les Sur-moi, ce censeur sévère, ne tient plus la bride haute.

Il introduit ainsi le personnage masochiste, une composante autobiographique évidente qu'Adamov ne cache pas dans son *Aveu*. Cet *autobiographisme* se manifeste dans presque toute sa production dramaturgique. Si ses écrits autobiographiques nous renseignent sur la vie de l'auteur et sur sa création, c'est avant tout *l'Homme et l'Enfant* qui met le mieux en de lumière sa vraie vocation d'écrire.

Or, « Adamov ne rapporte pour ainsi dire jamais de bout en bout un épisode vécu. Encore moins se soucie-t-il d'expliquer ou de justifier tel ou tel de ses actes. [...] Ce qu'il nous livre, ce sont plutôt des images de lui-même ou des autres, des instantanés comme saisis à la lueur des flashes ». Les images de sa vie qu'il décrit sont plus qu'ailleurs filtrées par la logique onirique, l'auteur ne peut les exposer que d'une manière artistique, « autant d'images qui échappent à la durée et qui sont aussi bien celles des rêves que la réalité »¹⁹. Et ces images trouveront leur transcription dans la forme théâtrale qui traduit de la meilleure façon possible cet apparent décalage entre la réalité et le rêve.

Mais ce procédé ne tient pas exclusivement de l'esthétisme créateur, il sert à l'artiste d'outil thérapeutique. Au moment d'écrire Adamov, semble s'auto-analyser, se défouler de ses fortes inclinations vers le masochisme, ou, mieux, retranscrire des images ancrées dans son psychisme et qu'il étale librement dans ses œuvres dramatiques. Nous savons bien que notre auteur souffrait d'un puissant complexe de culpabilité qui s'est exacerbé surtout après le suicide de son père, dont il se sentait responsable. Il évoque ce souvenir dans une note cursive : « Janvier 1933. mon père - une dette de jeu, la peur de l'avenir fermé ? - s'empoisonne au gardénal. Je dormais cette nuit-là dans ma chambre, tout près de la sienne, et ne me doutais de rien. Je détestais mon père, c'est donc moi qui l'ai tué. Pendant au moins une année, j'en étais sûr. Je ne suis pas jusqu'à présent sûr du contraire »²⁰.

Son impuissance sexuelle ne pouvait qu'accroître encore son sentiment de faiblesse et ce complexe d'infériorité. Suite à cela, Adamov se livre à des pratiques masochistes. Il aime se laisser humilier par ses

¹⁹ B. Dort, *Théâtre réel, essais de critique 1967-1970*, Editions du Seuil, 1971, p. 193.

²⁰ A. Adamov, *L'Homme et l'enfant*, Gallimard, 1968, p. 45.

maîtresses. Fétichiste des pieds féminins, adepte de l'urophilie, il se lance dans toutes sortes de jeux. Le dégoût de lui-même pousse d'ailleurs notre auteur à sombrer dans l'alcoolisme et la maladie, qui hâteront sa mort en 1970. En relisant les écrits autobiographiques d'Adamov, il devient clair que l'auteur se projette dans le protagoniste de N. Et ceci se manifeste avant tout dans les rapports de force que ce dernier entretient avec les femmes.

La figure de la femme sera dans ce théâtre parfaitement archétypale, et, de ce point de vue éminemment cruciale. Elle sera, d'un côté, une justicière féroce, et, de l'autre, l'exécutante de la punition. Presque toutes les femmes, même si elles ne sont pas aussi nombreuses que leurs partenaires masculins, « incarnent ou bien les exigences abusives du Surmoi (la Mère), ou bien la Femme dans toute sa féminité - ce qui aux yeux d'Adamov signifie maîtresse interlope, rédemptrice, un tantinet sadique »²¹. Dire qu'elle est « un tantinet sadique », c'est vraiment peu dire, car la femme adamovienne se montre singulièrement perverse et dévergondée dans sa confrontation avec l'homme. Elle n'a rien à envier aux héroïnes du dramaturge suédois. Elle est vorace et n'y va pas par quatre chemins pour arriver à ses fins.

Adamov, à l'instar de Strindberg, décrit le sempiternel combat des sexes, combat, qui, tout de même, dans la version de l'auteur des *Retrouvailles* prendra la forme d'une capitulation de la gent masculine face aux femmes dominatrices. Le dramaturge fait de son théâtre un ring entre deux boxeurs, qui ne se combattent pas uniquement par les mots, comme les femmes de Strindberg, mais en viennent carrément aux mains. C'est une « lutte de forces, mais toujours inégale, où le plus faible crie grâce et tombe »²². De fait, Adamov met les hommes, à l'image de lui-même, dans la position des perdants. De plus, comme dans *La Parodie*, l'homme ne tentera même pas de s'opposer à son ennemie puisqu'il la considère comme supérieure. L'homme dont la virilité est diminuée par les tares physiques ou mentales, ne peut que se livrer corps et âme à sa Dame barbare. Dans ce cas de figures, il n'accède au bonheur sexuel - le seul qui lui semble possible dans de telles conditions - qu'en se laissant délibérément humilier.

Dans le premier tableau, N. voit en Lili cette force féminine dont elle est le symbole à part entière. C'est grâce à elle et par elle qu'il peut

²¹ E. Jacquart, *Le théâtre de dérision*, op. cit., p. 108.

²² A. Adamov, *L'Homme et l'enfant*, op. cit., p. 27.

aspirer à payer ses dettes, à trouver enfin un équilibre. Toi seule peux me tuer. Les autres femmes ne sont que des poupées qui ne valent rien.

Toi seule es grande comme l'ombre. C'est toi la nuit secrète et silencieuse. Toi aussi, la forêt profonde, et chaque détour des sentiers perdus réveille en moi un souvenir sombre depuis combien de temps déjà, et dans quel sommeil ? (*il étend les bras*) Tuez-moi.

Et juste après nous comprenons que N. prend du plaisir à être avili férocement. Son masochisme n'est donc pas seulement une expiation, comme on aurait pu le penser de prime abord. Il constitue une sorte de rite à accomplir avant d'être complètement dévoré par la femelle inassouvie. On croirait que la punition, que désire tant notre héros, est dosée à dessein, car ce dosage bien déterminé ne lui procure que la satisfaction sexuelle et enfin l'extase :

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 elle²³.

Pour mieux comprendre ce fort désir d'être humilié, il faudrait évoquer le dialogue de N. avec La Pauvre Prostituée, où, N. toujours étendu sous l'horloge, parle de l'expiation d'une faute commise. L'écho du Strindberg coupable n'est plus à être prouvé ici. N. absolument immobile dit d'une voix défaite : « Il faut expier. Je n'avais pas à donner mon amour en pâture à tous. Je n'avais pas à provoquer tous les hommes qui l'aimaient par ma perpétuelle présence. Ils ne pouvaient plus le supporter »²⁴. Le seul fait d'exister est déjà une faute impardonnable. Se sentant responsable d'un meurtre imaginaire dont la victime serait une pauvre fille, N. aspire à être traité comme un déchet : « J'ai rêvé de boue, d'une boue qui avait mal. Elle se tordait de souffrance. Je suis cette boue »²⁵. Il ne désire qu'être piétiné et frappé sans pitié par la femme. Mais ce déchet n'accédera pas à l'expiation voulue. Il sera écrasé par une voiture et son

²³ A. Adamov, *Théâtre I, Parodie, op. cit.*, p. 18.

²⁴ *Ibid.*, p. 42-43.

²⁵ *Ibid.*, p. 43.

cadavre poussé comme une ordure ménagère par les ouvriers du Service d'assainissement. On pourrait penser au sort de Grégoire Samsa. Strindberg déjà dans ses écrits autobiographiques, se sent comme « jeté à la voirie » (*Plaidoyer*). Ce n'est donc pas un hasard si Adamov revient sur ce motif du *débris* en faisant précéder son chapitre *La cuisine* d'un extrait de la *Chambre rouge* : « Pénètre-toi de cette idée que le monde n'est qu'un tas d'ordures, que sur ce tas les hommes représentent des rebuts : coquilles d'œufs, chiffons, débris de carotte et de choux, et tu ne te laisseras plus surprendre, il ne t'arrivera plus de perdre tes illusions »²⁶.

A en croire Arthur Adamov, le premier regard qu'il pose sur le monde comporte un sentiment d'aliénation et de rejet.

Tout cela serait peut-être resté prétexte à réflexions vagues si, un jour, je n'avais été témoin d'un incident en apparence très insignifiant, mais dont je me dis aussitôt : « C'est cela le théâtre, c'est cela que je veux faire. Un aveugle demandait l'aumône ; deux jeunes filles passèrent près de lui sans le voir, le bousculèrent par mégarde ; elles chantaient : « J'ai fermé les yeux, c'étaient 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 communication²⁷.

Il ne s'agit pas là uniquement d'une absence de communication, qui parcourt toute la dramaturgie d'Adamov, mais tout court d'une absence « absolue », comme si rien n'existait, pas même le personnage. Il n'y a aucune vérité à découvrir, ni d'amour à attendre. Tout se passe et rien ne se passe. Ce qui existe, c'est l'absence. Le masochisme sexuel s'étend ainsi aux questions existentielles. Nos désirs achoppent toujours sur les obstacles de la réalité cruelle. C'est exactement cet aspect qu'Adamov aime dans *Le Songe*, l'anxiété existentielle. Le pauvre Officier du drame strindbergien a beau appeler Victoria, elle apparaît jamais. « Pas plus que *la porte au trèfle* ne s'ouvre. Victoria invisible, la porte qui refuse ses secrets, c'est - est-il besoin de le dire? - le grand pressentiment du thème de l'absence dont le théâtre moderne a tant usé - et abusé »²⁸.

²⁶ A. Strindberg, *La Chambre rouge*, cité par A. Adamov, Strindberg, *op. cit.*, p. 60.

²⁷ A. Adamov, *Théâtre II*, Gallimard, 1955, p. 8.

²⁸ A. Adamov, *Strindberg, op. cit.*, p. 104-105.

En 1951, Adamov écrit en deux jours une pièce singulière qui marque une étape substantielle dans sa carrière de dramaturge puisqu'elle ouvre le chemin à une série de pièces essentiellement oniriques. Si l'onirisme est présent dans sa production antérieure, ici elle trouve sa pleine expression. Il est question du *Professeur Taranne*, où l'auteur ne projette plus des « paires de personnages » pour dépeindre l'inanité de l'existence ; au contraire, il focalise, pour la première fois, toute l'attention sur l'individu et partant montre que « des attitudes d'affirmation et d'autodestruction peuvent être intimement mêlées dans un seul et même personnage »²⁹.

Une autre particularité réside dans la forme pleinement onirique du drame qui paradoxalement tient compte davantage du monde référentiel que la pièce précédente. Ce changement dans la manière de percevoir la réalité s'accompagne du désir incessant de l'exhibition souvent humiliante que l'on trouve, par exemple, dans *L'Aveu*. Ce versant confessionnel trouvera de même son expression, non moins violente, dans le théâtre. Dans la pièce en question, l'auteur dramatise ses obsessions qu'il décrit dans de nombreux écrits autobiographiques. En d'autres mots, il recourt à l'esthétique onirique pour s'exposer entièrement sur la scène.

De fait, Adamov crée une œuvre qui n'est qu'une « transcription presque littérale d'un rêve » que le dramaturge a fait dans la période des représentations de *La Grande et la petite manœuvre*. On y ressent une peur, voire même une manie de l'auteur de devenir un personnage sans importance, tracassé par la crainte de finir sa carrière artistique qu'il semblait obligé de quitter pour s'occuper des conférences. Cette angoisse sincère le tourmente tant énormément qu'il se décide à la canaliser sous forme dramatique.

Une fois de plus, Adamov campe un personnage qui reflète l'ombre de son identité, mais il s'identifie au professeur à tel point qu'on peut le considérer comme le sosie exact de l'auteur. L'histoire d'un scientifique complexé, inquiet, pris dans l'engrenage de ses infériorités, persécuté par les autres, voici le contenu de cette pièce hors pair, où *l'autobiographisme* se manifeste de manière cruelle et sans oripeaux. Dans cette pièce, le rêve ne se mêle pas seulement à la réalité, il est tout simplement un rêve comme translitéré sur le papier :

²⁹ M. Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, 1963, p. 101.

Je voulais ici raconter ce rêve, mais les phrases de la pièce me revenant toujours à l'esprit, je ne savais plus où s'arrêtait le rêve et où commençait la fiction. J'ai renoncé.

J'ai écrit *Le Professeur Taranne* en deux jours et trois nuits, la dernière consacrée à la scène du commissariat, qui ne m'avait pas été entièrement donnée ; il fallait la préciser.

La facilité avec laquelle j'ai fait parler le professeur Taranne. Nos rêves seraient-ils plus détaillés, plus circonstanciés que nous ne l'imaginons ? Les quelques rares phrases que nous gardons en mémoire seraient-elles seulement les tronçons d'un grand discours oublié ? [...]

Le commissariat de police, le cahier avec ses pages blanches au milieu (le trou), le plan de la salle à manger du navire, le timbre belge et ses surcharges, ma sœur à la voix froide, indifférente, tout ce qui a paru dans mon rêve reparaît dans *Le Professeur Taranne*, sans modifications notables, sans tricheries.

Le thème du plagiat, seul, surajouté.

Le Professeur Taranne, texte prémonitoire. Ma frayeur de n'être plus que le conférencier, le commis voyageur, l'auteur invité à l'étranger, ignoré en France³⁰.

Tout en se méfiant « terriblement »³¹ du héros principal, Adamov crée le professeur Taranne, comme un personnage par excellence expressionniste. Il s'agit du protagoniste central, autour duquel s'organise toute l'action. « Le protagoniste, ici, est seul, il monologue, il tente de se justifier face au public et, en se justifiant, il se condamne »³².

Ce héros principal est particulièrement diminué psychologiquement et, ce qu'il faut souligner au préalable, il est marqué par des prédispositions paranoïaques, qui sont aussi des attributs inhérents au personnage expressionniste dont parle Maurice Gravier³³. D'un côté il est extrêmement fragilisé par ses manies, et de l'autre, il se sent martyrisé par les autres, ce qui dans le cas d'un malade mental revient au même. A travers

³⁰ A. Adamov, *L'Homme et l'enfant*, op. cit., p. 100-101, 383-391.

³¹ Cf. Entretien avec Adamov, 20 septembre 1969, dans E. Jacquart, *Le théâtre de dérision*, op. cit.

³² B. Dort, *Théâtre réel, essais de critique 1967-1970*, op. cit., p. 197.

³³ M. Gravier, *Le tragique dans les drames modernes d'Ibsen et de Strindberg*, études réunies et présentées par J. Jacquot, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1962, p. 38.

ce protagoniste dérouté, l'auteur met à nu ses propres craintes concernant l'époque de sa vulnérabilité, annonciatrice de la maladie.

Dès les premières répliques, nous sentons une atmosphère grotesque et menaçante digne du meilleur Kafka, qui s'abat sur le personnage aliéné dans un monde plus qu'inamical. Nous nous trouvons dans le bureau de police, où le dénommé professeur vient d'être accusé d'un exhibitionnisme éminemment dégoûtant pour un scientifique. Il s'est bel et bien promené sur la plage tout nu. Voici de quoi devenir angoissé pour le professeur qui nie toute allusion à ce geste immoral qui ne pourrait aucunement être le sien. Complètement hébété par les calomnies courant sur son compte, il fait remarquer qu'il jouit d'une réputation internationale, qu'on l'invite à l'étranger pour donner des conférences. Il se défend contre les vilénies dont on l'éclabousse : « Pourquoi aurais-je fait cela ?, s'indigne-t-il, la manière dont j'ai toujours vécu suffit à prouver que je ne peux pas me laisser aller à un geste pareil... Et puis, un peu de bon sens, Messieurs, je vous en prie! Quel homme irait se mettre nu par ce froid ? (*riant*) Je n'ai pas envie de tomber malade, de m'aliter pour des semaines; comme tous les grands travailleurs, je suis avare de mon temps »³⁴. Mais plus il se cantonne dans ses positions, plus il se perd dans des contradictions cocasses, ce qui porte encore préjudice à son innocence. L'inspecteur en chef le harcèle de questions sur les faits rapportés, le professeur se débat mais d'après ses propos on peut penser qu'il est un véritable obsédé : « 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 ? Moi, je ne regarde personne. Le plus souvent, je baisse les yeux. Parfois même, je les ferme presque »³⁵.

La tension monte quand les gens qui entrent dans le bureau, La Femme du Monde, La Journaliste et d'autres messieurs ne le reconnaissent pas tout de suite. Il s'effondre presque quand La Femme du Monde semble voir en lui un certain professeur Ménard. En effet, notre héros ressemble à son confrère pour qui il a, comme il dit, la plus grande considération. Cependant, tout porte à croire qu'il veut voler à ce dernier toute l'estime dont il est l'objet et plus encore, son identité.

La situation s'enferme de plus en plus jusqu'au moment où la scène passe sans transition en le bureau de l'hôtel, procédé utilisé déjà dans les pièces antérieures d'Adamov. Et là encore arrivent deux policiers

³⁴ A. Adamov, *Théâtre I, Le Professeur Taranne, op. cit.*, p. 217.

³⁵ *Ibid.*, p. 219.

pour accuser le professeur d'avoir laissé traîner ses papiers dans les cabines de bains. Il proteste avec vigueur qu'il n'a pas pris de cabine, comme il a parfois, tout de même, l'habitude de le faire. Car il déteste se déshabiller en public. « C'est... toute une histoire que de baisser son pantalon après avoir noué très vite sa chemise autour de la ceinture ; elle peut tomber, il faut faire attention. (*pause*) Vous me direz qu'on peut toujours se retirer derrière les cabines, mais là, le sable ne se renouvelle jamais, et il est d'une saleté... on hésite à aller jusque-là »³⁶. A ces protestations le policier oppose le cahier qui a été trouvé sur place. Le professeur admet que ledit cahier lui appartient, mais il ne peut pas lire certains passages car, comme le constate le policier, ils n'ont pas été écrits par l'inculpé. Comme si cela ne suffisait pas, les pages du milieu sont vides, ce dont quoi le professeur s'explique d'une manière aussi sérieuse qu'enfantine : « Évidemment, j'aurais pu prendre garde à ne pas sauter de pages, et... ce ne serait pas arrivé... Mais je suis distrait, Messieurs... Beaucoup de savants, de chercheurs le sont... Ils le sont même presque tous, c'est connu (*riant*) Il y a des anecdotes à ce sujet »³⁷.

Comme dans le rêve tout est possible, les policiers disparaissent sans se préoccuper du professeur qui court après eux. Resté seul, il découvre un rouleau de papier avec le plan de la salle à manger d'un navire où est indiqué une place réservée à notre protagoniste. À sa grande stupeur, il dit à Jeanne, survenue sur ces entrefaites, qu'il n'a pas envisagé de partir en voyage, que ça doit être une erreur. Par surcroît, la parente lui apporte une lettre du recteur de l'université, dans laquelle on impute au professeur toujours plus abasourdi d'avoir plagié les conférences de l'excellentissime professeur Ménard. Abattu, il reste encore une fois seul, accroche la carte, qui en réalité représente une grande surface grise « uniforme, absolument vide »³⁸ et se met à se déshabiller lentement, le dos au public, comme s'il voulait commettre enfin cet acte pour lequel il a été diffamé et se sentir coupable légitimement. Maurice Regnaut veut voir dans ce geste la fuite du cercle vicieux dans lequel le professeur a été jeté : « Dès qu'Adamov a devant lui Taranne, tout se passe comme si, en cherchant à se libérer du cercle magique, il avait sauté à pieds joints hors de ce cercle et se trouvait désormais à l'extérieur »³⁹.

³⁶ Ibid., p. 227.

³⁷ Ibid., p. 230.

³⁸ Ibid., p. 237.

³⁹ M. Regnaut, *Arthur Adamov et le sens du fétichisme*, Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, Juillard, 1958, p. 185.

Pourtant, il est difficile de dire si Adamov voulait présenter un imposteur que l'on vient de démasquer ou une victime innocente prise dans un mécanisme diabolique de circonstances fâcheuses. Les deux possibilités semblent être valables d'autant plus que l'auteur en transcrivant son rêve se limite à le présenter comme tel, « sans chercher à lui conférer un sens général, sans vouloir rien prouver »⁴⁰. Et tout de même, les mésaventures de Taranne font penser à celles d'Adamov. Le protagoniste crie « Je suis le professeur Taranne » pour convaincre les autres mais aussi se convaincre lui-même de son identité et notre auteur de tonner dans son cauchemar « Je suis l'auteur de *La Parodie!* »

Dans ce rêve, le dramaturge décrit une fois encore la futilité de toute chose, de tout effort, car tout converge vers le néant inévitable. La mort mettra fin à nos activités et l'oubli en gommara les souvenirs. Ce pessimisme ancré profondément dans l'oeuvre adamovienne, se manifeste ainsi dans le personnage ambigu qui, privé de points de repères, se désagrège douloureusement. Telle est aussi l'expérience affligeante de l'auteur qui a vécu des moments de doutes quant à sa vie et à la validité de sa création artistique. « C'est le cauchemar d'un homme qui, essayant de s'accrocher à son identité, est incapable d'en donner une preuve convaincante »⁴¹. Cette pièce onirique se caractérise par un « équilibre instable »⁴², qui est ce seul fil conducteur qui donne au drame une forme homogène.

Pas de rapports de cause à effet évidents qui pourraient inscrire l'action de la pièce dans sa linéarité, le seul mobile étant l'enlèvement dans le cauchemar. Pas de psychologie du personnage sauf la matérialisation de l'angoisse. Tout s'embrouille dans la tête du rêveur qui ne comprend pas le pourquoi des événements auxquels il assiste. Cependant, comme dans les drames de Strindberg, prime le *Moi du dormeur*. Tels sont aussi les ingrédients d'autres pièces oniriques d'Adamov, qui empruntent à l'esthétique strindbergienne la structure floue et fragmentaire du drame ainsi que le personnage au profil incohérent.

Dans *Comme nous avons été* (1953) ou *Les Retrouvailles* (pièce écrite aux alentours de 1952) les personnages se voient régresser vers

⁴⁰ A. Adamov, *Théâtre II*, op. cit., p. 12.

⁴¹ M. Esslin, *Théâtre de l'absurde*, op. cit., p. 99.

⁴² B. Dort, *Adamov en équilibre*, in *Théâtres, Essais*, Points Seuil 185, 1986, cité d'après J.-P. Sarrazac, *Adamov devant Strindberg : la dramaturgie de l'aveu*, op. cit., p. 91.

l'enfance. Dans la première, le protagoniste A s'endort juste avant son mariage. C'est à ce moment-là qu'apparaissent la mère et la tante qui cherchent éperdument un petit enfant. A est d'autant plus étonné par la situation que les deux femmes lui semblent étrangères. Petit à petit, au cours de l'action, il s'avère que le petit garçon perdu n'est autre que lui-même. Dans la deuxième, Edgar ayant décidé de quitter Montpellier pour rentrer chez lui, rencontre deux femmes : une vieille et une jeune. Elles lui proposent de loger chez la plus âgée tandis qu'il doit se fiancer à la plus jeune. Mais voilà que sa nouvelle fiancée, d'ailleurs négligée par lui, meurt dans un accident de chemin de fer. Dès son retour, près de la frontière belge, on l'informe de la mort de l'ancienne fiancée, elle aussi tuée dans un accident de chemin de fer. A la fin, la mère d'Edgar le force à s'installer dans une voiture d'enfant qu'elle poussera derrière les coulisses.

Les deux pièces, tout absurdes qu'elles peuvent paraître, ne sont pas privées d'un certain contenu psychologique qui met l'accent sur la figure de la mère hargneuse et hostile à toute relation amoureuse de son fils avec une femme. Chacune d'elles contient l'exemplification d'une névrose que l'auteur arrive à dominer seulement en l'extériorisant dans son oeuvre créatrice. Mais malgré un subjectivisme omniprésent, ces deux pièces s'éloignent tout de même de l'*autobiographisme* de ses premières pièces. Et Adamov en est conscient. Il écrit ceci à propos des *Retrouvailles* :

Les Retrouvailles ont eu pour moi une grande importance car, les ayant terminées, relues, bien examinées, j'ai compris qu'il était temps d'en finir avec l'exploitation du demi-rêve et du vieux conflit familial. D'une manière plus générale, je crois avoir, grâce aux *Retrouvailles*, liquidé tout ce qui, après m'avoir permis d'écrire, finissait par m'en empêcher⁴³.

Cette pièce permet donc à l'auteur de créer des personnages qui ne sont plus de simples émanations de sa propre psyché. Ils existent en tant que protagonistes autonomes, qui bien évidemment, étant observés de l'extérieur, ne nous sont présentés que par le prisme inquiétant du dramaturge. C'est encore dans une autre pièce que le dramaturge excelle à faire valoir la forme onirique sans pour autant s'exhiber personnellement.

⁴³ A. Adamov, *Théâtre II*, op. cit., p. 15.

Après des années de rupture superficielle avec Strindberg et son adhésion temporaire à l'école brechtienne, Adamov, juste avant sa mort, retourne *in extremis* à Strindberg, qu'il n'a jamais vraiment nié⁴⁴. En écrivant sa dernière pièce *Si l'été revenait* (1969) il renoue à découvert avec le strindbergisme et pas seulement par le fait d'avoir situé l'action à Stockholm, ce en soi, constitue un tribut à l'égard du géant Suédois : « Quiconque sait l'influence que Strindberg a exercée jadis sur moi, verra que cette influence, il l'a aujourd'hui, bien que d'une toute autre manière, reconquise »⁴⁵.

En effet, Adamov modernise la célèbre formule de Strindberg, le « jeu de rêve », en l'enrichissant de nouvelles données en matière psychiatrique et en « apportant un nouveau point de vue *subjectif* »⁴⁶.

J'ai pensé quelque temps nommer cette pièce *Variations* sur un même thème. Mais cela eût été précisément en dévoiler le thème, ce qu'un titre ne peut se permettre, même si la pièce qui le porte paraît à première vue obscure. Obscur, *Si l'été revenait* le paraîtra forcément, étant donné que la pièce est une suite de rêves effectués par quatre dormeurs différents⁴⁷.

On y retrouve les mêmes situations, il n'en reste pas moins que ces situations sont inscrites dans des perspectives qui varient suivant le rêveur. Ainsi en est-il de la venue du recteur, que Lars, dans son rêve, gifle, tandis que dans celui de Thea, sa soeur qu'il aime d'un amour interdit, c'est le recteur qui tord les oreilles à Lars, ou encore dans le rêve d'Alma, c'est au recteur de gifler Alma. Ceci est tout à fait normal car « chacun voyant le monde et les autres à sa façon, chacun étant pour les autres et pour lui-même un monde »⁴⁸.

Adamov élargit la perspective proposée par Strindberg pour lequel compte avant tout d'exposer dans une pièce un seul rêveur. Qu'on pense

⁴⁴ Cf. J.-P. Sarrazac, *Adamov devant Strindberg : la dramaturgie de l'aveu*, *op. cit.*

⁴⁵ A. Adamov, Notes préliminaires à la pièce *Si l'été revenait*, dans *Si l'été revenait*, Gallimard, 1970, p. II.

⁴⁶ J.-P. Sarrazac, *Adamov devant Strindberg : la dramaturgie de l'aveu*, *op. cit.* p. 95.

⁴⁷ A. Adamov, Notes préliminaires, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁸ *Ibid.*

à l'Inconnu du *Chemin de Damas* ou à Agnès du *Songe*, nous assistons à leur évolution psychique particulière et individuelle. Dans le cas du drame d'Adamov les quatre personnages sont tout aussi importants l'un que l'autre et traités sur le même pied d'égalité. Chacun d'eux, Lars, Thea, Brit et Alma, présente leur vision personnelle de leur vie ratée. En confrontant leurs fantasmes respectifs, nous obtenons une œuvre polyphonique et, en conséquence, une œuvre « plus *objective* sur l'histoire vécue par ces quatre jeunes gens »⁴⁹.

Qui sont donc ces dormeurs qui hantent l'esprit d'Adamov ? Lars est marqué avant tout par la culpabilité d'avoir entretenu des rapports incestueux avec sa sœur Thea, mais aussi par l'ambivalence sentimentale envers son autre sœur Alma. Il trahit la haine qu'il porte à sa mère en la poussant à maintes reprises ou carrément en lui assénant des coups de pieds.

Nous trouvons la même ambivalence « sentimentale » entre Brit et Alma. Quant à Thea, elle se sent responsable de la mort de sa mère, Madame Petersen, un mardi, pendant lequel elle se donnait à son frerot. Ce remords apparaît logiquement dans le rêve de Thea et dans celui de Lars. Thea se souvient bien de ce mardi funeste : « Ce train, ce train. Je pense à maman, seule, prise dans ce tourbillon de ferraille. C'est trop injuste, les accidents ! Ils vous feraient croire au hasard. Suis-je bête ! Maman devait payer pour la sale fille que je suis. (...) Lars, tandis que tes lèvres se posaient sur mes genoux, ses pauvres genoux à elle étaient fracassés, jetés, propulsés hors du wagon »⁵⁰. Le portrait d'Alma rappelle les anciennes maîtresses vampires. Alma se montre perverse, c'est elle qui traite la future épouse de Lars comme un objet qu'elle présente à son frère. Elle est une maquerelle : « Parce que j'ai mis une fille entre tes bras. Mais ne l'ai-je pas d'abord prise dans mes bras à moi, pour l'essayer? »⁵¹ Mais Alma est perverse aussi par ses penchants sado-masochistes. Elle adore qu'on lui fasse du mal tout en trouvant du plaisir à fouetter et à faire ramper son frère.

« Toute la pièce n'est qu'une longue suite d'allées et venues des sentiments de Lars, Thea, Alma, etc »⁵², explique Adamov, d'autres comparaisons ne rêvent pas et apparaissent uniquement dans les rêves des autres.

⁴⁹ J.-P. Sarrazac, *Adamov devant Strindberg : la dramaturgie de l'aveu*, op. cit. p. 95.

⁵⁰ A. Adamov, *Si l'été revenait*, op. cit., p. 53-54.

⁵¹ Ibid., p. 76.

⁵² Ibid., p. 11.

Ils figurent comme des réminiscences du passé. Ce procédé, qu'adopte Adamov avec une lucidité systématique, ne fait pas uniquement penser à la technique expressionniste, elle en est l'expression quasi identique.

En ce qui concerne la construction dramatique, l'auteur actualise les postulats du « théâtre intime » de Strindberg. Toute l'action est subordonnée à une espèce de protocole gestuel, dont parle Sarrazac, et qui détermine le jeu des personnages. Grâce à ce protocole, nous apprenons dans quelle partie de la pièce un personnage donné devient le Rêveur principal. Dans ses indications scéniques, Adamov précise que les protagonistes (le cas échéant les acteurs) :

vont très souvent à l'extrême gauche de la scène, où ils se livrent aux occupations que leur prête le rêveur. Jeu muet, qui s'ajoute au jeu parlé, se déroulant très normalement au milieu de la scène ou à son extrémité droite, là où le rêveur s'étend et rêve après avoir traversé la scène. Le rêve ne commence que quand l'acteur destiné à rêver se lève et parle, et plus loin ajoute-t-il, pour que la pièce soit comprise, il faut d'abord que l'éventuel lecteur ou spectateur sache bien que l'extrémité gauche de la scène est en quelque sorte le rêve latent de chacun, alors que la scène elle-même est le lieu manifeste du rêve⁵³.

Cette systématisation méthodologique prouve l'intérêt qu'Adamov porte, même à la fin de sa vie, au théâtre qui exploite le rêve. C'est une épistémologie moderne qui réactualise le vieux rêve de Strindberg.

Pour conclure, nous pourrions formuler quelques constatations qui prouvent que le théâtre d'Adamov réhabilite *cum grano salis* l'esthétique expressionniste tout en la mettant à jour. Plusieurs caractéristiques expressionnistes sont à retenir dont nous citons les plus notoires.

Tout d'abord, l'assiduité avec laquelle l'auteur décrit un monde absurde, étouffé par des lois aussi sociales que sont instinctives et fatales, celles de notre inconscient. Ses personnages ressemblent à des souffre-douleurs qui pullulent dans le théâtre de la génération allemande expressionniste. La lutte des sexes, le combat des cerveaux renaissent dans cette dramaturgie virulente avec le même impact qu'à la fin du XIX^e siècle.

Adamov donne vie aux héros dont la vie intérieure échappe à notre analyse critique et ceci en dépit de leur substance bien physique et para-

⁵³ Ibid., p. 14.

doxalement psychologisante. Et l'équivoque est là. Les personnages semblent « décrits par le détail, jusque dans leurs moindres particularités vestimentaires. Mais si de telles descriptions sont minutieuses, elles ne sont pas, pour autant, exhaustives ». Évidemment, les descriptions ne pourront jamais *in extenso* présenter ces épaves humaines, en proie au désespoir, car l'âme est insondable. « Sous l'apparente précision de leur dehors, leur dedans reste incertain. Aussi bien s'est-on souvent plaint qu'ils manquent de *prolongements*. C'est céder à l'illusion de la profondeur »⁵⁴.

Cette psychologie des profondeurs trouve son origine dans les expériences personnelles de l'artiste, d'où les éléments autobiographiques qui ne peuvent être négligés. De plus, l'autobiographisme et la projection du moi de l'auteur dans ses personnages sont appliqués avec la même verve expressionniste. « Au centre de l'œuvre, écrit René Gaudy, se trouve le personnage d'Adamov, qu'il s'appelle N, Pierre, Taranne, M. le Modéré, Jim, Georges ou Lars. Ses fantômes sont collés à lui (son père, sa mère, sa sœur, Irène) ou très près de lui (Victor, Roger-Gilbert Lecomte) ; ils reviennent dans presque chaque pièce »⁵⁵.

Re-visiter cette oeuvre originale par le biais de l'esthétique expressionniste, c'est lui redonner une nouvelle vie. C'est aussi rendre possible une nouvelle lecture, une redécouverte des singularités qui ont fait de l'auteur un dramaturge aussi novateur que traditionnel.

Bibliographie sélective

Arthur Adamov, *Théâtre I*, Gallimard, 1999

Arthur Adamov, *Théâtre II*, Gallimard, 1955

Arthur Adamov, *Si l'été revenait*, Gallimard, 1970

Arthur Adamov, *Strindberg*, L'Arche, 1982

Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, Gallimard, coll. Pratique du théâtre, 1964

Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant*, Gallimard, 1968

Rogé Blin, *Souvenirs et propos*, Gallimard, 1986

Bernard Dort, *Adamov à la scène ou les malentendus de l'illusion*, *La Nouvelle Critique*, N° 66, août-septembre 1973

⁵⁴ B. Dort, *Adamov à la scène ou les malentendus de l'illusion*, *La Nouvelle Critique*, op. cit., p. 24.

⁵⁵ R. Gaudy, *Arthur Adamov*, essai et document, Editions Stock, Théâtre ouvert, 1971, cité par J.-P. Sarrazac, *Adamov devant Strindberg : la dramaturgie de l'aveu*, op. cit., p. 87-88.

Bernard Dort, *Théâtre réel, essais de critique 1967-1970*, Editions du Seuil, 1971

Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, 1963

Maurice Gravier, *Le tragique dans les drames modernes d'Ibsen et de Strindberg*, études réunies et présentées par Jean Jacquot, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1962

Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, 1974

Maurice Regnaut, *Arthur Adamov et le sens du jétichisme*, Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, Juillard, 1958

Strindberg et la France, douze essais édités par Gunnel Engwall, *Acta Universitatis Stockholmiensis*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1994

STRINDBERG I ADAMOV

Streszczenie

Porównanie twórczości Augusta Strindberga i Artura Adamova ukazuje jak po II wojnie światowej, teatr francuski powraca do dziedzictwa ekspresjonizmu, którego Francja nie знаła wcześniej. Nie chodzi tu bynajmniej o nagłe przeszczepienie ekspresjonizmu niemieckiego ale o pojawienie się tych elementów dramaturgii autora *Panny Julii*, które uczyniły go bezsprzecznym prekursorem dla zbuntowanej generacji w Niemczech Wilhelma II.

Te właśnie właściwości ożywają w teatrze Adamova, nawet w jego sztukach politycznie zaangażowanych. Wielbiciel autora *Ojca*, któremu poświęcił wiele pism, Adamov reaktywuje strindbergowską formułę dramatu onirycznego. Począwszy od pierwszego dramatu *La Parodie* a skończywszy na ostatniej sztuce, zwanej „skandynawską”, *Si l'été revenait*, Adamov w sposób oryginalny wykorzystuje liczne zabiegi formalne, które bliskie są estetyce ekspresjonistycznej. Podobnie jak Strindberg, Adamov nie umie pisać w oderwaniu od osobistych przeżyć (autobiografizm, radiacja ego, rozdwojenie jaźni). Innymi cechami wspólnymi twórczości obu autorów są: ambiwalencja uczuciowa postaci, „walka płci” oraz odrzucenie tradycyjnej psychologii. Także pełen werwy i sprzeczności dialog, jaki obaj pisarze toczą ze swoimi wewnętrznymi upiorami, pozwala mówić o powinowactwie i kongenialności między nimi.