

# L'ÉCRITURE DRAMATIQUE D'ARTHUR ADAMOV, UNE ESTHÉTIQUE DE L'ABSURDE

Koné Bakary,  
doctorant à l'UFHB

## RESUME

Dans la veine des nouvelles écritures dramatiques en France, Arthur Adamov formait avec Eugène Ionesco et Samuel Beckett « la troïka du théâtre de l'absurde ». Son œuvre se donne à lire la dérision de la condition humaine d'existence de l'homme qui se trouve en perpétuel conflit avec son prochain. L'univers Adomovien campe la scène dans le cercle familial trivial de part et d'autre par les conflits insolites qui dévoilent la mésaventure de l'homme pris dans un monde ou tout tourbillonne autour de lui. L'écriture dramatique d'Adamov se singularise par la frustration de son héros qui devient ainsi un « anti-héros » en même temps ses personnages se décomposent progressivement pour dévoiler des êtres fantomatiques qui se cachaient en chacun d'eux rappelant les horreurs de l'univers kafkaïen. *La Parodie* et *Paolo Paoli* se présentent à nous comme un échantillon assez représentatif de la dextérité scripturale de ce dramaturge qui a intrigué les amoureux du « bel animal » aristotélicien.

## MOTS-CLES

absurdité – fantôme – déshumanisation - fracture familiale – incompréhension –névrose.

## INTRODUCTION

Arthur Adamov est né dans une opulente famille du Caucase, possédant des réserves importantes de pétrole dans la région de la mer Caspienne. Son père était un industriel, comme d'autres membres de la famille paternelle, tandis que du côté maternel, la famille comptait surtout des médecins et des avocats, dont certains aspiraient à siéger un jour à la Douma. Bien que d'origine arménienne, le père d'Arthur Adamov refusait de soutenir financièrement le mouvement nationaliste. C'est pourquoi, il fut agressé par les nationalistes arméniens, qui le menacèrent d'enlever sa fille, Armik, la sœur unique d'Arthur. La maison des Adamov offrait toutefois protection aux petits commerçants arméniens recherchés et massacrés par les Kurdes.

En 1924, la famille Adamov s'installa en France, d'abord à Paris, dans le XVe arrondissement, ensuite à Bourg-la-Reine (Seine). Arthur Adamov continuât sa

scolarité comme interne au lycée Lakanal, cependant, il s'en fit vite renvoyer à cause de ses absences récurrentes. Les projets ambitieux de son père - l'inscrire à l'école Bréguet pour devenir ingénieur - se heurtèrent aux résistances du fils, qui leur préféra la littérature. Adamov écrivait alors des poèmes surréalistes, qu'il envoyait à Paul Éluard\*. Ce dernier l'invita même au café de la Place Blanche, où se réunissait tout le groupe. L'apprenti-poète fut néanmoins recalé à « l'examen du petit surréaliste », car, explique-t-il, il n'était pas assez au goût d'André Breton. Adamov prolongea ses premiers pas littéraires avec la création, en compagnie de Claude Sernet, de l'éphémère revue *Discontinuité*, dont le premier numéro parut en juin 1928. Parallèlement, Adamov et son ami Victor Aranovitch se lancèrent dans une première aventure théâtrale, y voyant surtout un moyen de rencontrer des femmes. En 1928, ils louèrent le studio des Ursulines pour y monter trois pièces, dont les *Mains blanches*, la première pièce d'Adamov, qui ne durait que cinq minutes.

Ces débuts théâtraux coïncidaient, en effet, avec la politisation des deux adolescents : ces derniers avaient signé, toujours ensemble, l'article « Nos idées », dans le journal anarchiste *L'En dehors* (juillet 1926). Ce premier texte fut suivi, entre 1926 et 1927, par d'autres, tels que « L'homosexualité en littérature » (décembre 1926) ou « Surréalisme » (mars 1927). Adamov et Aranovitch participèrent aussi à la manifestation communiste pour la libération de Sacco et Vanzetti, à la suite de laquelle Adamov fut arrêté par la police. Par la même occasion, il fut accusé d'avoir publié, à compte d'auteur, avec Claude Sernet et Fernand Lumbroso, une brochure intitulée *Mise au point* (Éditions Discontinuité, 1929), jugée irrespectueuse car on y insultait le maréchal Foch. Adamov n'échappa à l'expulsion (il n'était pas encore naturalisé français) que grâce à l'intervention d'André Malraux.

À la fin des années vingt, Arthur Adamov fréquentait assidûment les cafés de Montparnasse, où il se lia d'amitié notamment avec Antonin Artaud, Alberto Giacometti, Roger Blin ou Marthe Robert. Avec elle, il découvrit, grâce aux lectures d'un des amis du Dôme, un récit de Kafka, auteur qui allait profondément marquer son parcours intellectuel. Enfin, Adamov y rencontra Méret Oppenheim, une jeune femme peintre et sculpteur, à qui il dédia les *Poèmes pour Méret*, cinq courts poèmes en prose publiés dans les *Cahiers du Sud*, en août 1933. Menant une vie de bohème, toujours à court d'argent et habitant dans des chambres d'hôtel bon marché (il ne prit un appartement qu'en 1967), Adamov vécut deux événements particulièrement éprouvants : sa première tentative de suicide, en 1928, due à un amour malheureux qui lui révéla son impuissance sexuelle, et le suicide de son père, en janvier 1933.

À la fin de la guerre, Arthur Adamov rédigea également la pièce de théâtre, *La Parodie*, dédiée à Marthe Robert, et achevée en 1947. Cette pièce de théâtre fut suivie par une deuxième, *L'Invasion*, dont un des thèmes est, comme dans la précédente, l'absence de communication et l'impossibilité de toute conversation entre les personnages. Se

mettant au pôle de l'avant-garde théâtrale, Adamov considérait cette pièce comme un « acte de rébellion » et de rupture avec le théâtre psychologique. Dans « L' Avertissement » à la première édition réunissant *La Parodie* et *L' Invasion*, parue aux Éditions Charlot en 1950, il déclara que, plus que toute autre, ces pièces avaient été « écrites pour la scène » et fondaient sa vision d'un théâtre lié « entièrement et absolument à la représentation [...] un théâtre vivant, c'est-à-dire un théâtre où les gestes, les attitudes, la vie propre du corps ont le droit de se libérer de la convention du langage, de passer outre aux conventions psychologiques ». Jean Vilar, à l'occasion d'une représentation des deux pièces, lança sa phrase provocatrice : « *Il est, certes, un autre théâtre : celui qui emprunte aux alcools de la foi et du verbe son efficacité. Posons donc la question : Adamov ou Claudel ? Je réponds : Adamov* ». Le « lancement » sembla réussi : en novembre 1950. A la même époque et au même lieu, l'on jouait également *Les Chaises* d'Ionesco et *Les Amants du métro*, de Jean Tardieu. Si les rapports entre Adamov et Ionesco étaient à l'époque cordiaux, ils n'étaient pas moins marqués par une certaine concurrence. L'amitié d'Adamov et Ionesco cessa brusquement, au printemps 1953. Arthur Adamov avait pourtant pris la défense d'Ionesco et Tardieu dans un article paru dans *Arts* (21 mai 1952). L'heure était, en effet à la construction d'une nouvelle position théâtrale d'avant-garde, destinée à troubler « *la quiétude du vieux théâtre bourgeois* ». La même année, Roger Blin mettait en scène *En attendant Godot* de Samuel Beckett, l'autre redoutable « concurrent » direct d'Adamov. La « troïka » Adamov-Ionesco-Beckett ne tarda pas à recevoir son étiquette : « théâtre de l'absurde », forgée par le critique Martin Esslin, mais dont aucun des trois dramaturges ne se réclamerait.

Arthur Adamov a participé à faire la vulgarisation du théâtre de l'absurde qui a vu le jour en France au milieu du XXème siècle. Il a marqué à sa manière le nouveau théâtre tant par son écriture iconoclaste que par l'insolite de ses situations .il excelle surtout dans la parodie qui est devenu son style d'écriture. Audacieux et déformant, il a signé des pièces comme *Paolo Paoli* qui ont déclenché de vives polémiques. Adamov dans ce théâtre que l'on peut qualifier de « sobre » aille avec outrecuidance, l'imaginaire excessif et la souffrance arrangée à ma vie humaine. Son théâtre s'attarde à arpenter les invisibles espaces du désordre physique et débusquer, dans l'espoir de les exorciser, les angoisses ou les fantasmes qui sont à l'origine du désarroi qui agite son être. Le théâtre adamovien semble, en tous les cas, refléter au-delà de la vision kaléidoscopique de la vie mentale du dramaturge lui-même, celle de l'ensemble de l'humanité entière. Dans un discours intimiste, Adamov transpose et matérialise le plus souvent ses tourments personnels auxquels toutes tentatives de soustraction s'avèrent vaines et improductives. L'on comprend dès lors pourquoi Adamov est taxé d'écrivain « maudit ». Une relecture de ses pièces permet de combler les zones d'ombre d'une histoire théâtrale qui ont sapé son aura, mais dont l'énergie pourrait un insuffler un souffle nouveau à la conception théâtrale de nos jours.

Aussi, cette contribution veut-elle répondre à une double interrogation : à quelles fins Adamov inscrit-il son art dans la parodie et comment se trame l'absurdité dans son théâtre? L'analyse portera donc dans un premier temps sur la théâtralisation qui transparait dans les pièces d'Adamov et dans un second temps, sur la lecture qui en découle.

## 1. LE RENOUVEAU ADAMOVIEEN DE LA PRATIQUE THEATRALE

L'œuvre de Adamov bouscule en même temps qu'elle agresse les habitudes et les convictions. Il en est de même pour le dramaturge lui-même qui est insaisissable donc inclassable parce que mouvant et se métamorphosant continuellement. Cette instabilité de la personne même d'Adamov se reflète sur son théâtre qui malgré les multiples mutations, reste fidèle à sa logique d'un équilibre instable prenant ses distances vis-à-vis des grands dramaturges qui jouissaient d'une notoriété établie. Adamov s'est résolument engagé dans la promotion d'un théâtre populaire et nouveau. Il inscrit son art dans le théâtre contestataire des années cinquante qui accordait une indépendance aux gestes, aux actes et aux mots ; les libérant ainsi du pouvoir du langage conventionnel. Le faisant, Adamov établissait, à un autre degré, la signification profonde du théâtre. Tout était désormais porteur de sens dans ce nouveau théâtre qui a vite fait de glisser dans le champs politique à en croire cette déclaration faite en février 1969 à la Radio-Télévision Belge : « *il m'en demande pas moins que plus que jamais, je crois que le théâtre est inséparable de la politique et qu'un théâtre où il n'y aurai de politique serait un théâtre misérable, un théâtre bourgeoise* ». En des termes plus clairs, Adamov met le renouveau théâtral au cœur des opinions politiques. Le théâtre est pour lui, l'arme-la seule d'ailleurs-pour établir un ordre nouveau dans la gestion des affaires de la cité. Son théâtre se veut donc le point de jonction des intérêts individuels et collectifs : c'est ce qui distingue ses dernières pièces des premiers.

Ainsi, l'œuvre dramatique adamovienne semble s'être construite en deux grands mouvements distincts et opposés : au début de sa carrière de dramaturge, il était naturel de reconnaître les lignes de force de la dramaturgie de l'avant-garde. Les pièces écrites entre 1950 et 1955 (*L'Invasion, La Parodie, Le Professeur Tarrane*) intègrent totalement Adamov à Ionesco et à Beckett, formant ainsi ce que l'on pouvait appeler trio absurde.

Passée cette période, Adamov va s'engager politiquement, s'inspirant de Bertolt Brecht. Son théâtre est fort engagé à l'exemple des pièces comme *le Ping-Pong* (1966) et *Le Printemps* (1968). En clair à ses débuts Adamov projetait sur la scène de son théâtre un univers absurde, aliéné, terrifiant, fataliste. Cette conception va évoluer pour donner à voir un Adamov dont l'écriture dramatique va se camper sur les travers de la société

capitaliste. Adamov laisse transparaitre qu'il est lui-même, comme tous les hommes de son époque d'ailleurs, prisonnier d'une conception de l'histoire.

Le changement de cap dans la dramaturgie adamoivienne scelle le bicéphalisme d'une œuvre qui tout de même reste dans sa logique. Adamov reconnaît avoir jugé « *avec sévérité* » ses premières pièces ainsi que celles des auteurs comme Ionesco et Beckett. La raison pour laquelle il fustigeait ce théâtre est toute simple pour lui : il avait du mal à accepter le qualificatif « *absurde* » que la critique accolait à ce nouveau théâtre. Cette avant-garde était pour lui « *une échappatoire facile, une diversion aux problèmes réels* ». Adamov croyait que taxer la vie d'absurde était un faux jugement. Il s'obstinait à en révéler plutôt son côté « *difficile, très difficile seulement* ». C'est à cela que le théâtre doit s'intéresser.

En somme, après avoir refusé dans un premier temps l'ambiguïté, l'évasion et la diversion, notre dramaturge dans un second temps, a axé son théâtre sur l'insertion de son art dans « *le réel* » en portant un regard neuf et critique sur la société de son époque. Les paragraphes qui suivent vont s'intéresser surtout à la définition de ces rapports nouveaux et à leur réintroduction dans le théâtre. En clair, il s'agira de montrer comment Adamov a élaboré un nouveau langage scénique métonymique de cette réalité nouvelle.

## **2. LA LECTURE SUBSEQUENTE DU THEATRE ADAMOVIEN**

*Paolo Paoli* (1956) inaugure l'écriture dramatique politiquement engagée d'Arthur Adamov. Cette pièce, dévoile les mécanismes de la société capitaliste responsable de l'aliénation et de la réification de l'homme. Cette pièce socialement et historiquement située fut aussi l'occasion de la rupture entre Adamov et un public exclusivement préoccupé par une révolution formelle du théâtre. Dès lors, pour certains, l'œuvre d'Adamov se ferme à tout dialogue avec les recherches théâtrales en cours, et se limite à refléter une certaine conception de l'histoire.

Cette vision limitée du théâtre et du monde lui a été attribuée par certains de ses critiques. Adamov a cru bon de l'infirmier en écrivant cette mise au point : « *il s'agit en effet de trouver un théâtre absolument orienté absolument ouvert, qui montrerait la connexion réelle entre le monde dit onirique et le monde objectif.* » (*Ici et maintenant* p.117). Ce théâtre nouveau devrait à la fois tenir compte de la réalité de l'individu et de la réalité politique de la société. La question pour Adamov se posait en ces termes : comment trouver et rendre sur scène le rapport entre l'extraordinaire complexité de la vie privée et celle de la réalité politique ? Il fallait trouver le rapport juste entre sa difficulté d'être et son engagement politique, dans une œuvre qui se voulait engagée et signifiante.

La véritable « transition » vers une nouvelle conception d'un théâtre engagé fut *Le Ping-pong*, pièce « *ambiguë, située entre un certain réalisme et des restes du symbolisme* », mise en scène en 1955 par Jacques Mauclair, au Théâtre des Noctambules. La pièce était construite autour de la fascination, voire l'obnubilation qu'un billard électrique, appareil pour le moins insolite, exerçait sur les personnages (dont deux s'appelaient Victor et Arthur). Les critiques marxistes, tel Lucien Goldmann, y virent tout de suite l'aliénation de l'homme captif du système capitaliste, lecture qui, au pôle de l'avant-garde cette fois, avait fait s'écrier Robbe-Grillet. Quant à Roland Barthes, il répondit dans ses *Mythologies* à la lecture symboliste de l'appareil à sous, faite par les partisans du théâtre « bourgeois » dans les pages de journaux comme *Match* ou *France-Soir* : il voyait le billard électrique générer non pas des situations psychologiques, mais des « *situations de langage* ». Enfin, Adamov lui-même considéra que c'est en écrivant *Le Ping-Pong* qu'il avait « *entrevu l'imposture de la prétendue avant-garde* », qui escamote la réalité au profit d'un no man's land éternel, sinistre, consolant, confortable, puisqu'elle ne situe pas les événements dans une société, un lieu et un temps précis. Si avant *Le Ping-Pong*, il avait lui-même créé des personnages « *interchangeables, toujours pareils à eux-mêmes, en un mot, des marionnettes* », Adamov entrevit cependant les limites de sa première tentative de passage d'un « *théâtre métaphysique* » à un « *théâtre situé* » : il aurait dû examiner les rouages de la grande machine sociale aussi minutieusement qu'il avait exploré les machines à sous dans sa pièce. Le théâtre qu'il espérait faire désormais n'était « *nullement un théâtre des « lendemains qui chantent* », mais un théâtre critique, démystifiant, qui dévoilerait la coexistence et l'antagonisme des classes.

Le véritable tournant - pour certains, la rupture - survint avec *Paolo Paoli*, pièce qui marqua pour Arthur Adamov le moment de politisation et de dépassement, sinon de reniement de la position d'avant-garde qu'il occupait auparavant : sans prôner l'abandon des recherches formelles, Adamov soutient désormais que « *les techniques neuves sont nulles et non avenues si l'auteur ne se met pas au service d'une idéologie* », en l'occurrence, le marxisme-léninisme. Des différentes techniques utilisées par l'avant-garde, Adamov eut recours dans *Paolo Paoli* notamment à la dérision : prenant pour thème le mécanisme économique de l'échange et de la circulation de la marchandise en système capitaliste, Adamov l'appliqua au commerce de papillons et des plumes à la Belle Époque. La pièce dérouta d'ailleurs certains de ses défenseurs de gauche par le caractère « *marginal* » de ses personnages, qui n'étaient pas des industriels comme Krupp ou Schneider. Mais ces réserves n'égalèrent pas les critiques virulentes dont elle fit l'objet dans la presse non-communiste. Véritable « test » politique, selon Adamov, le succès auprès du public dut beaucoup au Parti communiste, aux organisations syndicales et aux groupements progressistes : grâce à leur mobilisation, « *le « système » Kemp-Gautier (...) craque partiellement* ». *Paolo Paoli* fut ainsi montée, non sans obstacles (dont une interdiction temporaire à la demande de la Commission des Arts



et Lettres) au Théâtre de la Comédie de Lyon en 1958, par Roger Planchon. La pièce y tint cependant l'affiche pendant plus de trois mois, pour être ensuite reprise au Théâtre du Vieux Colombier. Le spectacle dépassa les trente représentations autorisées par la Commission et il dut s'arrêter à cause des pressions de celle-ci, bien qu'il pût encore faire des entrées. Très enthousiasmé par la pièce, Louis Aragon proposa à Adamov de rejoindre le comité directeur du Comité national des écrivains. La consécration de l'auteur fut simultanément celle de son metteur en scène : *Paolo Paoli* fut le premier spectacle de Planchon à Paris. Celui-ci ne fut cependant repris dans aucun autre théâtre parisien, mais mis en scène uniquement en province (au Théâtre Populaire de Lorraine) ou à l'étranger. Il faillit être repris également au Berliner Ensemble, un des vœux les plus chers d'Adamov, qui considérait Brecht comme le plus grand auteur de théâtre du XXe siècle. D'un point de vue artistique, après la « *chronique marginale* » des années 1900-1914 dressée dans *Paolo Paoli*, il s'agissait pour lui « d'oser écrire » sa première pièce historique.

Le *Ping-pong* annonçait un renouvellement de la dramaturgie d'Arthur Adamov. Au lieu des archétypes ou des figures oniriques qui peuplaient jusqu'alors son théâtre, les personnages du *Ping-pong* témoignaient tous, à des degrés différents, d'une réalité sociale. Avec *Paolo Paoli*, ce renouvellement s'accomplit. Au *Ping-pong* faisait encore défaut une société précise. Nous la trouvons maintenant dans *Paolo Paoli* : c'est la société de notre prétendue « *belle époque* ».

*Paolo Paoli* n'est pas, bien sûr, une de ces pièces dites historiques où l'histoire ne sert que de prétexte à l'amusement ou au dépaysement du spectateur complice. À travers ses personnages qui, au départ, peuvent paraître frivoles, c'est la réalité sociale et historique elle-même de cette époque commencée en opérette et terminée en tragédie, par la guerre de 1914, que l'on reconnaîtra. Le trafic des plumes et des papillons révèle ici un autre trafic : celui des hommes, de leur travail, de leur temps et de leur sang. Ainsi à la comédie d'un langage petit-bourgeois qui se donne libre cours répond un drame réel, daté et pourtant toujours actuel : celui d'un monde où tout s'échange et se vend dans le décor des beaux sentiments et des bonnes intentions.

Le théâtre adamovien entend donc présenter sur sa scène tous les aspects de la vie individuelle et collective en même temps qu'il intègre en son sein la réalité et la complicité politique. Aussi s'aventure-t-il à établir le rapport entre la conscience et la parole ; ce qui fonde toutes les tentatives adamoviennes de renouvellement du langage scénique. Son théâtre se veut « total » car pour lui, « *il tient compte à la fois de toutes les aspects de la vie* » (*Ici et maintenant* p42). Cette position d'Adamov établit une rupture avec les tenants du théâtre dit d'avant-garde, théâtre essentiellement métaphasique et symbolique, préoccupé par la réflexion sur le langage théâtral et aspirant à des expressions nouvelles sans contenu précis. L'on comprend dès lors pourquoi les personnages d'Adamov laissent voir la confusion au niveau de leurs pensées.

Au-delà de cette incongruité de l'art adamovien qui porte et la marque de la névrose obsessionnelle et celle de l'engagement politique, l'on remarque qu'il est une tentative de réconciliation a priori difficile et originale. Dans la pensée d'Adamov, le théâtre doit rendre compte à la fois des réalités individuelles qui doivent trouver leur plein épanouissement dans les contradictions de la société qui porte lesdits individus. Ce coup de génie trouve sa parfaite illustration dans des pièces comme *Paolo Paoli*, *Le Printemps*, *La politique des restes*. La conception qu'a Adamov du théâtre est un théâtre « ouvert » et « orienté ». Ne répondant totalement ni aux critères du théâtre de l'absurde ni à ceux du théâtre engagé politiquement, cette écriture dramatique est tout à fait singulière. Elle ne veut appartenir à aucune catégorie sinon à celle qu'elle-même inaugure. Une lecture suivie et attentionnée des pièces adamoviennes laisse transparaître la réponse, qui s'y trame en toile de fond, à cette question qui s'y soulève. Adamov renvoie son public à la crise de toute une société, de toute une civilisation, aux certitudes et aux contradictions de notre propre situation individuelle. Pour y arriver, il innove le langage scénique avec des techniques avant-gardistes (happenings, télévision, musique,...). Adamov voulait surtout que la confusion au niveau de la pensée de ses personnages ne soit pas ressentie par son public. C'est certainement pour cela qu'il a tenu à ce que le monde réel que certains s'efforçaient de ne pas voir dans ses premiers pièces, mais qui n'en fut jamais absent, soit bien saisi comme l'a fait la remarquer Bernad Dort en ces termes : « *il n'y a ni conversion d'Adamov à un théâtre engagé ni découverte d'un monde réel qu'il aurait ignoré dans ses œuvres antérieurs, il y a enrichissement, accroissement de la complexité de sa dramaturgie, et changement de point de vue. Le jeu ne renvoie plus à une image sur monde arrêtée une fois pour toutes : il découvre progressivement ce monde, il le soumet à la découverte du spectateur* ».

La dramaturgie adamovienne prend le contre-pied du théâtre de l'avant-garde. En se posant comme un art « ouvert » (à d'autres arts qu'il intègre) et orienté, ce théâtre procède à un dépassement des simples déboires de l'homme perçus par les avant-gardistes. Adamov, l'on le comprend ici, les condamne en les qualifiant de « fausse avant-garde ». Il leur propose sa vision du théâtre ouvert à d'autres formes artistiques et dont la seule et unique quête reste l'affranchissement de l'individu. Le théâtre adamovien qui rend compte de la réalité complexe de la vie dans sa totalité, veut apporter la seule réponse qui vaille, aux angoisses existentielles à savoir la libération de l'individu. L'enfoncement du personnage dans le marasme névrotique et sa lutte pour s'en extirper seraient la transposition dramatique d'un conflit intimement vécu par Adamov. Par touches successives se construit le tableau d'une vie assiégée par les troubles psychiques récurrents. Arthur Adamov se révèle un formidable sismographe des tremblements de la destinée humaine : les élans velléitaires de ses personnages, leurs aspirations ou leurs trébuchements en font des figures archétypales et frappantes de l'homme écrasé et envouté par des forces contradictoires et invincibles. Une métaphysique de l'échec,



corollaire d'une impossible évasion hors du cercle névrotique, colore effectivement le drame itinérant. Bernard Dort le souligne si bien lorsqu'il affirme que le théâtre d'Adamov « *postule notre propre libération* ». La valeur cathartique de la dramaturgie adamovienne est ici mise en avant par Bernard Dort pour redonner à cette œuvre le sens qui lui a été trop tôt dénié. Adamov en effet, laisse à la dramaturgie occidentale voire même universelle, une œuvre qui se résume comme un hymne à l'imaginaire du dramaturge et à l'exemplarité d'une vie arrimée à la souffrance. Comme annoncé plus haut, les premières productions théâtrales d'Adamov arpentent les invisibles espaces du désordre psychique et débusquent, dans l'espoir de les exorciser, les angoisses ou les fantasmes, sources du profond désarroi qui agitent son être. Une compilation de l'ensemble des œuvres du dramaturge donne une vision kaléidoscopique de sa vie mentale et imaginaire. Elle permet de restituer l'itinéraire intérieur d'un écrivain qui a redessiné et rêvé au fil de ses propres créations les contours de sa vie intime. Il transpose et matérialise les incurables et prégnants tourments auxquels il a fait face tout au long de sa vie. Une profonde relecture de ses pièces, nous amène à combler les lacunes d'une histoire théâtrale qui enfouit sous les plis de sa mémoire des œuvres à l'aura sous-estimée et dont l'énergie pourrait innover la nouvelle orientation des textes dramatiques contemporains. Œuvre excavatrice par excellence, elle charrie de fertiles sédiments, précieux ferments d'un théâtre à venir : D'autres auteurs contemporains, auxquels on l'associe volontiers quand on évoque la naissance du « théâtre de l'absurde » vers les années 50, ont connu la notoriété, la gloire, les honneurs académiques, la consécration universitaire. Eugène Ionesco est entré en 1970 à l'Académie française. Samuel Beckett, a reçu le prix Nobel 1969, a légué une production littéraire entière, complète et juste. Notre dramaturge semble avoir été laissé à la marge de la popularité de ses contemporains sus-mentionnés. Ainsi tombé dans les oubliettes, son œuvre et lui-même ont été très vite ignorés. Quoique inachevée et parfois imparfaite, elle perfore le vieux théâtre en y creusant des galeries souterraines : elle est inspirée et inspirante car elle vide ce théâtre de sa quintessence.

## CONCLUSION

L'ambition adamovienne pleinement honorée, cette mise en lumière du caractère exemplaire d'une vie imaginaire permettait très certainement d'esquiver le délit d'élite, sauvait le spectacle du danger de la confidentialité. Ce qui disparaît alors, en même temps que le statut d'écrivain d'Arthur Adamov, c'est le pouvoir libérateur de l'écriture : l'écriture est le lieu de la souveraineté de l'écrivain sur sa misère, elle est une ascèse ; occulter l'écrivain dans sa parole théâtrale, ce n'est pas seulement le réduire à l'individu, c'est figer son destin, ce qui est le contraire du destin, la créativité de l'écriture : c'est évacuer pour une part le sens de l'aventure adamovienne, le dépassement du fatal.

## BIBLIOGRAPHIE

Actes du colloque international de Würzburg, 1981, *Lectures d'Adamov*.

Jean-Michel Place, 1983, *Études littéraires françaises*.

*Théâtres d'Arthur Adamov*, version Palais de Chaillot, octobre 1976, consultable aux archives du TNP de Villeurbanne.

J.-P. Sarrazac, 2004, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé « Penser le théâtre ».

ABIRACHED Robert, 1994, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard.

BRADBY David, 1990, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, Lille, PUL.

PAVIS Patrice, 2006, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Collin.

SARRAZAC Jean-Pierre (dir), 2010, *Le lexique du drame moderne et contemporain*, Louvain, Circé Poche.