

ARTHUR ADAMOV

THÉÂTRE

II

LE SENS DE LA MARCHÉ
LES RETROUVAILLES – LE PING-PONG

*précédé d'une
Note de l'auteur*

nrf

GALLIMARD

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Gallimard

THÉÂTRE

Tome I : La Parodie – L'Invasion – La Grande et la Petite Manœuvre –
Le Professeur Taranne – Tous contre tous.

Tome II : Le Sens de la Marche – Les Retrouvailles – Le Ping-Pong.

Tome III : Paolo Paoli – La Politique des restes – Sainte Europe.

Tome IV : M. le Modéré – Le Printemps 71.

PAOLO PAOLI

LES ÂMES MORTES. D'après le poème de Nicolas Gogol.

LE PRINTEMPS 71.

ICI ET MAINTENANT.

L'HOMME ET L'ENFANT.

JE... ILS...

OFF LIMITS.

SI L'ÉTÉ REVENAIT.

THÉÂTRE
D'ARTHUR ADAMOV
II

ARTHUR ADAMOV

THÉÂTRE

II

LE SENS DE LA MARCHÉ

LES RETROUVAILLES - LE PING-PONG

*précédé d'une
Note de l'auteur*

nrf

GALLIMARD

© *Éditions Gallimard, 1955, renouvelé en 1983.*

Extrait de la publication

NOTE PRÉLIMINAIRE

Ce n'est pas sans hésiter que j'ai décidé de réunir dans ce second volume *Le Sens de la Marche*, *Les Retrouvailles* et *Le Ping-Pong*; et, la décision prise, je ne me résous toujours pas à voir ces trois pièces, datant d'époques différentes, et que je juge très inégales, publiées côte à côte sans aucun commentaire. *Le Sens de la Marche*, écrit aussitôt après *La Grande et la Petite Manœuvre*, devait normalement trouver sa place dans le premier volume; quant aux *Retrouvailles*, bien qu'elles aient immédiatement précédé *Le Ping-Pong*, elles n'ont avec lui à peu près aucun rapport. Pour parler plus précisément, *Les Retrouvailles* et *Le Sens de la Marche*, non seulement relèvent d'une conception du théâtre dont je crois m'être définitivement détourné, mais, à l'intérieur même de cette conception, et celle-ci fût-elle admissible, m'apparaissent comme des redites.

Je n'ai aucune envie de me livrer à l'opération bien connue qui consiste pour un auteur à dénigrer ses travaux d'autrefois afin de mieux glorifier ceux d'aujourd'hui. Si je tiens à donner au *Ping-Pong* une place à part — et la première — ce n'est pas du tout parce qu'il est, pour reprendre une détestable expression, le « dernier-né », mais parce que je le considère sinon comme une grande pièce, du moins comme une vraie pièce, et qui ouvre les perspectives les plus larges. Du reste, *Le Professeur Taranne* me paraît aujourd'hui infiniment plus réussi, plus riche, que *Le Sens de la Marche*, *Les Retrouvailles*, et même *Tous contre Tous*, que pourtant il a précédés.

Je ne porte sur mes propres pièces un jugement aussi catégorique que parce qu'en écrivant *Le Ping-Pong*, j'ai été amené à les réexaminer toutes.

Il y a dix ans que j'ai commencé à écrire pour le théâtre. Les véritables raisons de mon choix, je les connais mal, et je n'éprouve, en tout cas, aucun besoin de les faire connaître. Tout ce que je veux dire, c'est qu'à cette époque je lisais beaucoup Strindberg — notamment *Le Songe*, dont la grande ambition m'avait aussitôt séduit — et que, peut-être en partie grâce à Strindberg, je découvrais, dans les scènes les plus quotidiennes, en particulier celles de la rue, des scènes de théâtre. Ce qui me frappait alors surtout, c'était le défilé des passants, la solitude dans le côtoiement, l'effarante diversité des propos, dont je me plaisais à n'entendre que des bribes, celles-ci me semblant devoir constituer, liées à d'autres bribes, un ensemble dont le caractère fragmentaire garantissait la vérité symbolique.

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'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. Autrement dit, d'un phénomène vrai entre d'autres, je tirais une « métaphysique ». Après trois ans de travail, et de multiples versions — dont la première mettait en scène l'aveugle lui-même! — ce fut *La Parodie*.

Relisant aujourd'hui *La Parodie*, et sans même parler de ses défauts de construction, inhérents à toute première pièce, je trouve que je me suis fait la tâche facile. Je regardais le monde à vol d'oiseau, ce qui me permettait de créer des personnages presque interchangeableables, toujours pareils à eux-mêmes, en un mot, des marionnettes. Je croyais partir de détails très réels, de conversations familières; je partais d'une idée générale, et qui, de plus, m'arrangeait : à savoir que toutes les destinées s'équivalent, que le refus de la vie (N.) et son acceptation béate (l'Employé) aboutissent

toutes deux, et par les mêmes chemins, à l'échec inévitable, à la destruction totale. Un tel parallélisme, je le sais aujourd'hui, n'est pas vrai, et, partant, pas théâtral. L'image frappante n'est pas forcément théâtrale.

Ceci dit, *La Parodie* n'a pas été seulement pour moi une tentative de justification (« j'ai beau être comme N., je ne serai pas plus puni que l'Employé »), mais aussi un acte de rébellion. Nourri du *Théâtre et son Double*, écœuré surtout par les pièces dites psychologiques qui encombraient et encombre encore toutes les scènes, je voulais élever ma protestation. Dans un tout autre domaine, je voulais aussi me venger; Lili me permit cette vengeance. Et en fait, c'est à cause de cette révolte et de cette rancœur naïves qu'il reste quand même dans *La Parodie* quelques phrases émouvantes.

Croyant avoir, avec *La Parodie*, réglé d'un seul coup le destin total de l'humanité, et voulant toujours écrire pour le théâtre, je dus me résoudre à prendre dans *L'Invasion* un sujet particulier. Le cadre ne serait plus le monde, mais une chambre, les personnages ne seraient plus des types, mais des gens. Seulement des gens, placés dans une même chambre, ne peuvent plus soliloquer; je fus donc bien obligé de faire converser Pierre, Agnès, La Mère, le Premier Venu, etc. Mais je n'abandonnais pas pour autant l'idée maîtresse de *La Parodie* : personne n'entend personne. Je trouvais 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 statagème : 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 désespérément des phrases-clefs qui, apparemment, se rapporteraient à la vie quotidienne, mais, au fond, signifieraient « tout autre chose ». Il me semblait évident qu'Agnès, réclamant une machine à écrire, réclamait « tout autre chose », qu'une machine à écrire. Je croyais à l'époque avoir non seulement exprimé par là une vérité humaine indiscutable, mais inventé une nouvelle forme de théâtre; or, il se trouve

que l'œuvre de Tchéhov, pour ne citer que celle-là, abonde en dialogues de ce genre, et que ces dialogues constituent même, pour une grande part, son originalité. Cette découverte aujourd'hui me navre, mais elle n'est pas la seule à me navrer; je m'aperçois que je ne suis sorti des destins parallèles de *La Parodie* que pour retrouver le destin exceptionnel du « héros ». Je m'explique : si Agnès, la Mère, Tradel, etc., ne partagent pas le destin de Pierre — le dépositaire du Message! — c'est que Pierre a un destin exceptionnel, celui du héros. *L'Invasion*, malgré le dépouillement, l'absence complète d'emphase, reste une pièce romantique, moins éloignée de *Chatterton* qu'on ne pourrait le croire.

Il reste que *L'Invasion* n'est pas absolument dépourvue d'efficacité, et que l'on ressent en la voyant — hélas, surtout en la lisant — une réelle impression d'étouffement. Les versions successives que j'en fis, les coupures que j'y effectuai, ne sont peut-être pas étrangères à cette raréfaction de l'air qui séduisit certains, et qui, si elle ne me séduit plus, m'étonne encore.

Écrire *L'Invasion* avait été pour moi un pensum; et puis cette pièce, dans laquelle la plupart des critiques virent une « histoire de fous », me semblait, à moi, un drame bourgeois. Je m'étais fait violence en ne m'exprimant pas violemment, je voulais prendre ma revanche. Un rêve que je fis vers la même époque m'en donna l'occasion; je sautai dessus. Le rêve, ou du moins ce qui m'en resta, se réduisait à peu près à ceci : j'étais assis sur un parapet devant la mer, en compagnie de ma sœur, ou plutôt d'une sœur; je savais que, d'un instant à l'autre, j'allais devoir la quitter pour obéir à un appel; quelque part, des Moniteurs m'attendaient pour m'imposer de terribles séances tenant à la fois de l'entraînement militaire et de la gymnastique, séances au terme desquelles je serais mutilé, puis détruit, je le savais. Ce rêve m'avait fait très peur; je voulus, dans une pièce, *La Grande et la Petite Manœuvre*, communiquer aux autres ma peur : désir parfaitement légitime. Mais, ce qui était moins légitime, je voulus aussi me rassurer et même me justifier, selon le procédé dont j'avais usé dans *La Parodie* :

Je suis — le Mutilé est — détruit; mais celui qui n'entend pas la voix des Moniteurs, celui qui, au lieu de s'abandonner à l'autorité d'En Haut, lutte contre les autorités d'En Bas, celui-là (le Militant) est détruit aussi. Le processus de justification est aisément discernable : j'ai raison de ne pas faire la révolution parce que tout me porte à croire qu'elle échouera; le Mutilé que je suis sait bien, grâce à ses accointances avec les Puissances, que l'échec de toute action humaine est inscrit « quelque part ». Autrement dit, j'essayais de lier dans *La Grande et la Petite Manœuvre* un sentiment que j'avais éprouvé très intensément et un raisonnement. C'est cette jonction intempestive qui rend la pièce boiteuse. En effet, pour que les deux drames pussent se côtoyer et se rejoindre tant bien que mal, je me vis obligé de donner à des faits essentiellement relatifs un caractère absolu : au lieu de montrer l'échec d'une révolution, je prétendis montrer l'échec de la Révolution.

La Grande et la Petite Manœuvre est donc fautive dans son principe même, mais, peut-être parce que la peur que je ressentais encore en l'écrivant était très forte, et aussi parce que je trouvai une forme qui force l'adhésion — grossissement des faits, rythme, enchaînement quasi cinématographique des tableaux — je ne peux, malgré tout, me détacher entièrement d'elle. Et puis, ceux des personnages qui restent des « types » : Erna, le Mutilé, les Manchots, ont exactement le langage qui convient à leur degré de réalité.

Après *La Grande et la Petite Manœuvre*, au lieu de me demander si le théâtre ne devait pas être autre chose que la démonstration monotone du « quoi qu'on fasse on est écrasé », je ne me demandai rien du tout, et décalquai simplement une nouvelle pièce, *Le Sens de la Marche*, sur *La Grande et la Petite Manœuvre*. Seulement, n'ayant comme point de départ que quelques images très peu frappantes, resta seule l'idée préconçue : dans cette vie dont les données mêmes sont affreuses, où les situations se répètent fatalement, tout ce que nous pouvons faire, c'est d'abattre, et encore, trop tard, ce que nous prenons abusivement pour l'obstacle réel, le dernier venu de la série maléfique

(le meurtre par Henri du masseur Berne, le faux père). Mais la répétition n'est théâtrale que si les phénomènes qui se répètent tirent leur importance de cette répétition même. Or, dans *Le Sens de la Marche*, j'ai voulu fonder le drame sur les réapparitions d'une figure posée d'emblée comme terrifiante, celle du Père. Rien n'eût pourtant été perdu si cette volonté avait correspondu à une obsession réelle, profonde, pour moi, si, à travers la figure du père et ses diverses métamorphoses, j'avais pu reconnaître un père, mon père, et m'effrayer en le reconnaissant. Mais le Commandant et le Prédicateur sont encore des constructions de l'esprit; et c'est pourquoi Henri, ne pouvait être réellement terrorisé ni par conséquent réellement exister; pas plus, du reste que Lucile, l'Adjoint, etc., nul d'entre eux ne ressentant l'épouvante de l'autorité paternelle. Seule Mathilde, la pauvre fille dont les bas tombent, transportée dans une pièce où l'on pourrait croire à des personnages en serait un.

Quelques mots encore sur *Le Sens de la Marche*. Je disais que la pièce n'était qu'un résidu de *La Grande et la Petite Manœuvre*. Un exemple : certes, ce ne sont pas ici les révolutionnaires qui font échouer la révolution, mais l'autorité ancienne, celle des Pères. L'idée pouvait se défendre; encore fallait-il que l'on crût à cette révolution avortée, et ce ne sont pas les apparitions de Georges et d'Albert qui la rendent convaincante.

Le Sens de la Marche me plaisait si peu qu'en train de l'écrire, je l'ai abandonné un moment pour *Le Professeur Taranne*. *Le Professeur Taranne* fut pour moi un événement, car, pour la première fois, je transcrivais simplement un rêve sans chercher à lui conférer un sens général, sans vouloir rien prouver, sans vouloir ajouter à la disculpation vraisemblablement contenue dans le rêve lui-même, une disculpation intellectuelle. Tout ce qui arrive dans la pièce au professeur m'arrivait dans le rêve, à cette différence près qu'au lieu de m'écrier, pour prouver mon « honorabilité » : « Je suis le professeur Taranne », je m'écriais : « Je suis l'auteur de *La Parodie!* » Le résultat n'était du reste pas plus brillant.

Si *Le Professeur Taranne* m'a satisfait et me satisfait encore, c'est parce que je n'ai utilisé aucun des éléments de mon rêve à des fins allégoriques : le commissariat de police, le cahier dont les pages du milieu sont restées blanches, le plan de la salle à manger du navire, la lettre du Recteur, apparaissent dans la pièce sans autre signification que celle reconnue immédiatement par Taranne, c'est-à-dire par le rêveur. C'est aussi, du moins en partie, parce que je n'ai pas cherché à orienter les discours de Taranne : je l'ai laissé parler comme je parlais probablement moi-même en rêve. Il me faut bien croire, en effet, que l'on parle dans les rêves si je songe à la manière, très inhabituelle pour moi, dont s'écrivit la pièce : *La Parodie* et *L'Invasion* m'avaient demandé cinq ans de travail, *Le Professeur Taranne* m'en demanda deux jours.

Enfin, cette pièce me rendit un service dont je ne mesurai que plus tard l'extrême importance. Transcrivant fidèlement un rêve, je fus forcé de n'en négliger aucun détail ; ayant, par exemple, reçu dans le rêve une lettre qui venait de Belgique et portait sur son timbre le « lion royal », je nommai dans la pièce la Belgique et son lion. Cela n'a l'air de rien, mais c'était tout de même la première fois que je sortais du *no man's land* pseudo-poétique et osais appeler les choses par leur nom. A partir de là une nouvelle voie m'était ouverte, mais je n'eus pas immédiatement le courage de m'y engager ; il me fallut faire encore, pour comprendre, deux essais bâtarde, *Tous contre Tous* et *Les Retrouvailles*.

Avec *Tous contre Tous* je suis retombé, partiellement du moins, dans l'erreur de *La Grande et la Petite Manœuvre* : montrer la Persécution au lieu d'une persécution. Voulant prouver que la Persécution était grotesque et abjecte, j'imaginai qu'elle prenait pour prétexte une infirmité des persécutés (les réfugiés sont boiteux) alors qu'en vérité on trouve des infirmes dans les deux camps. Si je choisis la « boiterie », c'est qu'elle me permettait une représentation littérale du drame : comme toujours, je voulais rendre visibles les motifs cachés, ce dont j'avais parfaitement le droit, mais à condition que cette représentation ne fût prise

que comme un moyen de dénoncer un fait précis. Je pouvais parfaitement imaginer, en un lieu et en un temps déterminés, une bourgade où les Juifs, — car les réfugiés, en fin de compte, sont tout de même les Juifs — ou plutôt plusieurs Juifs boitaient; ce qui eût permis à ceux dont l'intérêt est de développer le racisme d'appuyer, comme du reste ils l'ont souvent fait, la propagande sur une constatation hasardeuse. Ainsi, j'aurais démonté, d'une manière théâtrale, un mécanisme social, réel, au lieu d'en arriver à la conclusion pour le moins hâtive : « Tous les mêmes! »

En outre, pour trois personnages réussis (Zenno, la Mère, Marie) d'autres ne le sont guère. Jean Rist est un raté qui se venge, mais qu'a-t-il raté, et de quoi se venge-t-il? Darbon, dont j'apprécie toujours les discours — il suffit d'ouvrir certains journaux pour les retrouver — est le « monsieur » qui survit à tous les régimes. Mais à quoi obéit-il? Quels intérêts sert-il? Tout cela est ici à peine esquissé. Quant aux victimes innocentes (Noémi, le Jeune Homme, la Jeune Femme), elles n'ont d'autre but que de calmer un scrupule : il y en a tout de même plus de « bons » de ce côté-ci que de l'autre. Les Gardes, en revanche, sont parfaits; j'ai montré ceux que je connaissais, leur dialectique est prise sur le vif.

Déjà, en écrivant *Tous contre Tous*, je souffrais de la limitation que m'imposaient le vague des lieux, la schématisation des personnages, le symbolisme des situations, mais je ne me sentais pas la force de reprendre un conflit social, et de le voir, en tant que tel, dégagé du monde des archétypes. Encouragé par *Le Professeur Taranne*, il me sembla plus facile de donner aux choses leur nom et leur réalité quotidienne si je les situais de nouveau dans un rêve; seulement le rêve, je ne l'avais pas. Qu'à cela ne tienne, je l'inventai, et ce furent *Les Retrouvailles*. L'ennui est que si l'on invente un rêve, on part d'une idée; et si l'image, au lieu de se situer à un carrefour de sens, prend un sens déterminé, elle perd son efficacité. Il est trop évident, dès le début, que Louise est la personnification du remords d'Edgar, et la plus Heureuse des Femmes un substitut de la Mère; trop évident aussi qu'Edgar,

« de toute éternité », ira gigoter dans une voiture d'enfant. Il a beau, comme Taranne, évoquer des lieux précis situés, comme par hasard, à la frontière belge, Quevy n'est qu'un de ces faux détails concrets qui voudraient donner le change. La littérature contemporaine abonde en détails de ce genre. De même, l'utilisation insolite des objets (piano, machine à coudre, etc.) n'est, ici, insolite qu'en apparence. Un exemple : Edgar tombe d'une bicyclette qui n'est pas à sa taille, et, de plus, d'une bicyclette de femme, dépourvue de barre. Je n'ai rien contre cette image; mais il ne faudrait pas que la chute d'Edgar représentât son incapacité d'atteindre l'âge d'homme. Enfin et surtout, *Les Retrouvailles* étant un faux rêve, Edgar n'occupe pas la place que doit occuper le rêveur : il n'est pas au premier plan; et, parce qu'il n'est pas au premier plan, ses rapports avec autrui se trouvent faussés. La plus Heureuse des Femmes, pourtant, comme la Mathilde du *Sens de la Marche*, pourrait être un personnage authentique (qui n'a vu ces pauvres créatures, effacées par la vie, mais gardant toujours un sourire stéréotypé qui veut masquer la défaite, et inspire l'effroi) si la signification dont elle est chargée *a priori* ne la privait, pour une grande part, de sa vérité.

Les Retrouvailles ont cependant 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 empêcher.

Beaucoup de choses ont changé avec *Le Ping-Pong*; et pourtant celui-ci a mal commencé. Je ne savais pas encore quel en serait le sujet, et déjà j'avais décidé qu'il se terminerait par une partie de ping-pong entre deux vieillards! C'est cette extravagante méthode de travail qui, paradoxalement, me sauva. Une fois sûr de pouvoir montrer, comme d'habitude, l'identité des destins, tranquille en somme, je me trouvais libre de faire agir des personnages, de créer des situations. De plus, ayant été peu à peu amené — il serait trop long

de dire ici comment — à situer au centre de la pièce un appareil à sous, ou plutôt l'attraction qu'il exerce sur un certain nombre de personnes, je ne pouvais faire autrement que de placer l'action dans un temps et un milieu déterminés, ceux où un tel appareil exerce son attraction : la clientèle de M^{me} Duranty. En outre, la situation centrale qu'avait acquise l'appareil me força à ne montrer des personnages qu'un comportement, celui né des réactions que suscite en eux l'appareil. Arthur, Victor, Annette, Sutter, Roger, etc., se distinguent les uns des autres par le recul qu'ils prennent vis-à-vis de leur obsession, obsession toujours liée à l'appareil, au mélange de calcul et de hasard que comporte son fonctionnement, aux avantages de tous ordres qu'il peut procurer. Par conséquent, il fallait, d'un point de départ absolument réaliste, arriver logiquement à une certaine folie; mais là encore un danger pouvait surgir : le lyrisme échoué, ou plutôt, dans mon cas, l'élucubration schizophrénique sur l'Appareil Centre du Monde. Je suis parvenu à éviter ce danger, et à faire qu'en dépit de la folie grandissante, ou à cause d'elle, l'appareil reste un objet produit par une société précise : la nôtre, et dans un but précis : gagner argent et prestige.

Je crois avoir ainsi trouvé la distance juste entre les protagonistes du jeu et le spectateur, ceux-là appartenant au monde de celui-ci, qui peut rire de leur ridicule, grossi du fait qu'il se manifeste toujours en fonction d'une seule et même chose. De plus, les sentiments qu'éprouvent les personnages du *Ping-Pong* ne sont pas posés d'emblée comme inévitables. J'ai laissé, à Arthur et Victor en particulier, une marge sinon de liberté, du moins d'indécision : ils pouvaient peut-être éviter que l'appareil fît leur malheur. En tout cas, à partir de l'objet choisi, dans une certaine mesure, par eux — je dis : dans une certaine mesure car, en fait, c'est une société mystificatrice qui posa ce piège sur leur chemin — les deux amis vont, eux-mêmes, creuser les galeries dans lesquelles ils trébucheront. Contrairement à ce qui se passe dans mes autres pièces, de *La Parodie* aux *Retrouvailles*, la menace ne vient pas que du dehors; les personnages secrètent

leur propre poison, préparent leur propre malheur; et ce malheur, n'ayant pas exactement les mêmes causes pour chacun, n'a pas du tout les mêmes résultats.

Et la diversité des destins permet la diversité des situations : dans *Le Ping-Pong*, comme dans *Le Sens de la Marche*, tout se répète, à cette différence près que la répétition, ici, n'est ni fatidique ni fastidieuse, car toujours l'angle de vue diffère.

Si fier que je sois d'avoir écrit *Le Ping-Pong*, je vois bien ses insuffisances. D'abord, le dernier tableau, conçu avant la pièce, n'a pu profiter des acquisitions faites au cours du travail. Néanmoins, même dans ce tableau, je remarque que Victor et Arthur n'ont pas tout à fait le même sort : Victor gagne de l'argent — pas beaucoup, mais il en gagne — et Arthur n'en gagne pour ainsi dire pas — l'École Universelle! Enfin, Victor meurt et Arthur — l'inventeur, le poète! — survit. Le second défaut réside dans la partie « consortium »; le Vieux, malgré ses beaux discours, et bien que j'aie essayé de lui prêter des mobiles divers, reste d'un seul bloc, incomplètement dégagé de l'allégorie. Enfin, les événements sociaux qui, au cours des années, modifient l'organisation interne du consortium, ne sont pas vraiment indiqués; de sorte qu'on ne sent pas assez l'état de la société, d'une part, l'écoulement du temps, d'autre part. Si déjà j'entrais dans la « machine à sous », et il me fallait y entrer, je devais essayer d'examiner les rouages de la grande machine sociale aussi assidûment, aussi minutieusement que j'examinais bumpers et flippers. Cet examen, j'essaye aujourd'hui de le faire dans une nouvelle pièce, plus située encore en un temps et un milieu que *Le Ping-Pong*.

ARTHUR ADAMOV

Théâtre II

Ce second tome du théâtre d'Arthur Adamov comprend deux parties d'inégale importance : d'une part, *Le Sens de la Marche* et *Les Retrouvailles*, qui relèvent encore de ce qu'on peut appeler la première manière d'Adamov, où les motifs apparemment les plus simples de la vie quotidienne apparaissent comme les signes d'un univers voué à la terreur ; d'autre part, *Le Ping-Pong*, qui annonce un véritable renouvellement de sa dramaturgie.

Dans *Le Ping-Pong*, en effet, si toute l'action tourne autour d'un appareil à sous, cet appareil ne se transforme pas en agent de la Fatalité, et Arthur, Victor, Annette, Sutter, etc., n'en deviennent pas pour autant schématiques ; ils témoignent tous, chacun à un stade différent, de la réalité sociale.

Ainsi le théâtre d'Arthur Adamov acquiert-il une nouvelle vigueur, passant de *La Parodie* à ce qui pourrait bien être la comédie de notre temps.

nrf



9 782070 200184



55-XI A 20018

ISBN 2-07-020018-3

Extrait de la publication