

Les paradoxes d'une dramaturgie

Le théâtre occupe une place importante dans la vie et l'œuvre de Camus. L'écrivain y voyait le moyen de mettre sa pensée en action ainsi qu'un terrain de jeu et de fraternel partage.

> PAR JACQUES LE MARINEL, PROFESSEUR ÉMÉRITE À L'UNIVERSITÉ D'ANGERS



L'originalité de Camus dramaturge se situe moins sur le plan esthétique que dans l'usage qu'il fait de la théâtralité, celle-ci étant dotée par essence d'une force dialectique susceptible de réunir les contraires pour les dépasser. En réalisant la fusion de la pensée et de l'action, loin de toute théorie, Camus dépasse les catégories du théâtre d'idées ou du théâtre philosophique dans lesquelles on a voulu parfois faire entrer ses pièces. S'il n'atteint pas la forme pure dont il rêvait, du moins reste-t-il fidèle à son ambition qui était de « donner vie aux conflits apparemment insolubles que toute pensée active doit d'abord traverser avant de parvenir aux seules solutions valables », comme il le déclarait dans le texte rédigé pour l'édition conjointe de ses deux premières pièces en 1944.

Un homme de théâtre

Son théâtre, par les thèmes qu'il expose, est en parfaite cohérence avec l'ensemble de son œuvre et de sa pensée. Cela s'applique également aux adaptations qu'il a réalisées, exercice qu'il a pratiqué depuis ses débuts. Sa préoccupation est alors double : rechercher l'efficacité scénique mais d'abord trouver des œuvres qui correspondent à son univers personnel, comme on le voit entre autres avec *Requiem pour une nonne* de William Faulkner ou *Les Possédés* de Fédor Dostoïevski.

Camus n'a écrit que quatre pièces mais le théâtre a toujours été présent dans sa vie. Le projet de sa première pièce, *Caligula*, date de l'époque où, à Alger, il animait le théâtre de l'Équipe. C'est en homme de métier qu'il a commencé à écrire pour le théâtre ; le praticien et le dramaturge sont indissociables. Dans le manifeste rédigé pour sa troupe, en 1937, il se montre conscient de la nature double de cet art spécifique qui doit à la fois exprimer « les grands sentiments simples et ardents autour desquels tourne le destin de l'homme » et trouver la forme adéquate. Ce « besoin de construction qui est naturel à l'artiste » l'a amené à expérimenter différentes formules dramatiques, qu'il appelle parfois des « techniques ». Cette diversité explique la difficulté qu'il peut y avoir à caractériser ce théâtre par rapport à un genre, et même à une esthétique, malgré l'ambition de créer une « tragédie moderne ». Mais si l'unité esthétique semble être un but inaccessible, le théâtre dans son essence même, par le pouvoir qui est le sien de dénouer les tensions et parfois de dépasser les contradictions, apparaît à Camus comme un moyen privilégié pour concrétiser sa pensée.

Expérimenter des options dramatiques

Si Camus voyait dans ses deux premières pièces, *Le Malentendu* et *Caligula*, « un théâtre de l'impossible », il considérait qu'elles répondaient à « deux techniques [...] absolument opposées ». Du projet initial de *Caligula* en 1937 jusqu'à sa première représentation en 1945, il n'a cessé de retravailler

la forme de la pièce qui, au fil des années, a subi l'influence des événements. Mais il est resté fidèle à sa conception selon laquelle une pièce doit reposer sur « une idée simple », suivre un fil directeur, ici la « passion de l'impossible ». La seconde version de 1943 a renforcé la dimension totalitaire et le cri final de l'empereur, « À l'histoire, Caligula, à l'histoire », a pris une résonance plus tragique, accordée à l'époque. La structure dramatique s'appuie sur le personnage dont la folie destructrice dresse contre lui ceux qui veulent continuer à vivre en acceptant des limites. La révélation que vient de connaître Caligula au moment où commence la pièce, à la suite de la mort de sa sœur et amante, est d'ordre métaphysique (« les hommes meurent et ne sont pas heureux »), mais la perversion des conséquences qu'il en tire aboutit à nier la possibilité pour les hommes de construire un monde vivable. Le conflit qui structure la pièce – qui appartient au cycle de l'absurde avec le roman *L'Étranger* (1942) et l'essai *Le Mythe de Sisyphe* (1942) – est celui de l'absolu et du relatif.

Alors que *Caligula* emprunte son sujet à l'histoire romaine, *Le Malentendu* s'inspire d'un fait divers contemporain. Ce n'est plus le personnage central qui commande l'action, mais une situation poussée jusqu'à ses conséquences ultimes. Jan, de retour dans sa famille après de longues années d'éloignement, est devenu un étranger pour sa mère et sa sœur. La pièce prend une résonance personnelle si l'on pense aux années d'exil vécues par Camus pendant la guerre, comme il le rappelle au début de la préface en évoquant les circonstances de son écriture en 1943. Il précise qu'il a voulu faire du langage la question centrale de la pièce. Il n'est pas seulement un thème mais le moteur dramatique, comme le souligne Raymond Gay-Crosier : « Silences et paroles, plutôt que les actes, sont les instruments de la fatalité dans *Le Malentendu* » (*Europe*, n° 846, octobre 1999). L'opacité du langage est illustrée à travers le thème majeur du masque, qui fait pendant à celui du miroir dans *Caligula*, les deux illustrant selon l'auteur cette « part d'illusions et de malentendu » (*in* le prière d'insérer, édition conjointe de *Caligula* et du *Malentendu*, 1944) que l'homme porte en lui.

L'État de siège, créé en 1948, est la pièce où la part d'invention est la plus importante, à la fois dans son contenu et dans sa forme. Dans l'avertissement, Camus la décrit comme « un spectacle dont l'ambition avouée est de mêler toutes les formes d'expression dramatique depuis le monologue lyrique jusqu'au théâtre collectif, en passant par le jeu muet, le simple dialogue, la farce et le chœur ». Camus renouait à cette occasion avec une première tentative de « théâtre total » réalisée à Alger et intitulée *Révolte dans les Asturies* (1936). Fidèle à la conception du théâtre d'Antonin Artaud, son projet « était d'arracher le théâtre aux spéculations psychologiques et de faire retentir sur nos scènes murmurantes les grands cris qui courbent ou libèrent aujourd'hui des foules d'hommes ». ●●●

« Les Justes, mise en scène de Paul Cettly, 1949.

Avec Maria Casarès, Serge Reggiani, Michel Bouquet.

●●● Créer une tragédie moderne

Avec le concours de Jean-Louis Barrault, il a cherché à exploiter le potentiel proprement scénique de ce sujet à caractère allégorique qui entraine en résonance avec *La Peste*, réalisant, selon l'expression d'un critique, « une mise en spectacle du collectif ».

Avec sa dernière pièce, *Les Justes* (1949), Camus propose une autre représentation du mal dans l'Histoire, le terrorisme aveugle, obtenue par des moyens dramatiques radicalement différents (voir pp. 34-35). La pièce fait écho à *L'Homme révolté* (1951) alors en cours d'écriture. Les personnages qui fomentent un attentat contre le grand-duc Serge appartiennent à l'histoire révolutionnaire russe. Selon l'expression d'un critique, « Camus n'invente pas Kaliayev, il le rencontre ». À la différence de l'architecture « baroque » de sa pièce précédente, l'auteur adopte la structure classique d'une pièce en cinq actes, caractérisée par le resserrement de l'action et du temps, qui permet de donner toute sa force à l'affrontement entre les personnages. Le conflit qui oppose Kaliayev et Stepan porte essentiellement sur la notion de « limites » dans l'action révolutionnaire. Par son itinéraire, jusqu'à son sacrifice final qui est vécu comme une passion au sens religieux du terme, Kaliayev peut être rapproché de Diego dans *L'État de siège*. Cependant, c'est l'ensemble des personnages de la pièce qui accède à une dimension supérieure par la poétisation du verbe camusien.

L'impossible unité esthétique

La variété des formes utilisées suffirait à expliquer la difficulté que l'on éprouve à dégager une unité esthétique. La caractérisation de ce théâtre se fait généralement par rapport à la tradition ; on parle alors de « dramaturgie à l'ancienne » ou d'esthétique néo-classique, ce qui revient à souligner l'absence d'invention sur le plan formel. On a même pu parler d'échec mais cela ne pourrait s'entendre que par rapport à une ambition affichée et non réalisée. Il faut pour en juger se référer aux déclarations de Camus lui-même : il n'a jamais varié dans son admiration pour l'art tragique et, avec le recul, il considérait ses pièces comme « des tentatives, dans des voies chaque fois différentes et des styles dissemblables », pour approcher cet idéal et créer une « tragédie moderne ».

Approcher cet idéal passe par une quête de la forme « parce qu'il n'est pas de tragédie sans langage, et que ce langage est d'autant plus difficile à former qu'il doit refléter les contradictions de la situation tragique », ainsi qu'il le déclarait dans sa conférence « Sur l'avenir de la tragédie », prononcée à Athènes en 1955. *Les Justes* est certainement la pièce qui se rapproche le plus de cet idéal mais c'est aussi la plus classique. Un des passages les plus réussis est la scène où Kaliayev, dans sa cellule, dialogue avec ses visiteurs qui l'amènent à

prendre conscience de son déchirement personnel entre innocence et culpabilité, et de l'ambiguïté de la justice pour laquelle il s'est sacrifié. Ce conflit moral a suscité un rapprochement avec la tragédie cornélienne. Un autre conflit relevant de ce modèle oppose le devoir et l'amour, il s'exprime dans les duos amoureux entre Kaliayev et Dora. Cependant, la dimension lyrique, issue de la situation, ne suffit pas à créer la « médiation poétique » indispensable à la tragédie selon Henri Gouhier.

On peut toutefois se demander s'il n'y a pas une contradiction dans la formule « tragédie moderne » puisque les éléments de modernité du théâtre de Camus sont ceux-là même qui dénoncent l'impossibilité de la tragédie. En effet, dans *Caligula*, comme dans *Le Malentendu*, la possibilité même d'une forme pure est contrariée par l'intrusion de jeux de miroir ou de masque qui relèvent de la théâtralité. « L'erreur de tous ces hommes, c'est de ne pas croire assez au théâtre », proclame Caligula face à Scipion, le poète. Il a feint de communier avec le jeune homme dans l'amour de la nature, le prenant au piège de la fausse sincérité. Il fait de même avec Cherea qu'il invite à porter un masque et à pratiquer avec lui le mensonge. Par ce jeu, il ne laisse à son interlocuteur d'autre choix que de rejoindre le camp des

✓ Camus et les artistes de *L'État de siège*, 1948.

En compagnie de Jean-Louis Barrault, qui a fait la mise en scène, et de Maria Casarès ; à côté de la comédienne, le musicien Arthur Honegger, derrière lui, le peintre Balthus.

› *Caligula*, mise en scène de Paul Cetti, 1945.

Avec Gérard Philipe (à droite) et Michel Bouquet (à gauche).



© STUDIO LIPNITZ/ROGER-VIOLETTE

conjurés. Il dégrade ainsi un conflit qui ne peut s'élever à la hauteur de la tragédie. Caligula a pu, avec justesse, être qualifié de « comédien du périssable ». La forme moderne du jeu dans le jeu est illustrée également dans *Le Malentendu*, à travers les jeux de masque auxquels se livrent aussi bien Jan, le fils, que Martha et la mère, la seule à refuser le masque étant Maria : « Écoutez, cessons ce jeu, si c'en est un », réclame-t-elle face à Martha. Le malentendu de la condition humaine, porteur d'une leçon métaphysique, se trouve dégradé par le jeu, ce qui crée, comme l'observe Fernande Bartfeld dans son essai *L'Effet tragique : essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus* (Slatkine, 1988), une distorsion « entre le plan ludique et le plan métaphysique ». Dans *L'État de siège*, la mise en

Dégradation du mythe en symbole

question de la tragédie comme forme pure n'est pas due seulement au mélange des genres, elle résulte plus fondamentalement de l'absence de dimension transcendante du fait de la dégradation du mythe en symbole, dont le personnage de la Peste est l'illustration la plus flagrante. La mise en œuvre des moyens du spectacle total, gage de modernité, ne peut compenser cette absence parce qu'elle se situe sur un autre plan, horizontal celui-ci. Privée de cette dimension du « mystérieux », la tragédie, selon l'expression d'un critique, « fuit de partout ».

Le théâtre, principe actif de la pensée camusienne

Camus a construit sa pensée et son œuvre autour des notions essentielles d'absurde et de révolte, mais loin d'être séparés ces deux thèmes sont dans une tension permanente. C'est ce que l'on observe dans *Caligula* comme dans *Le Malentendu*, où cette tension se confond avec la tension dramatique. Cependant, *Caligula* comme *Martha* ne peuvent sortir de leurs contradictions que de façon négative : le suicide, leur « seul et terrible avenir », comme l'écrit Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, ne fonde aucune valeur. Au contraire, dans les deux pièces suivantes, la possibilité d'un dépassement est envisagée ; on y retrouve le rôle moteur du personnage dans ce mouvement dialectique. L'engagement de Diego dans *L'État de siège* revêt un caractère de conflit, de déchirement douloureux entre l'aspiration au bonheur et l'appel de la solidarité. Dora, dans *Les Justes*, reconnaît la dimension apparemment insoluble du conflit : « [...] ceux qui aiment vraiment la justice n'ont pas le droit à l'amour. » Mais c'est aussi elle qui, dans la révolte, affirme la valeur de la mesure : « Même dans la destruction, il y a un ordre, des limites. » Ces mots font écho à ceux que prononce le chœur juste avant le dénouement dans *L'État de siège* : « Non, il n'y a pas de justice, mais il y a des limites. »

La quête de Camus dramaturge recouvre les deux dimensions esthétique et morale. La leçon qu'il dégagait dans sa conférence d'Athènes vaut pour son théâtre comme pour toute son œuvre : « La seule purification revient à ne rien nier ni exclure, à accepter donc le mystère de l'existence, la limite de l'homme, et cet ordre enfin où l'on sait sans savoir. »

SAVOIR +

- BARTFELD Fernande. *L'Effet tragique : essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus*. Genève : Slatkine/Paris : Champion, 1988.
- BASTIEN Sophie. *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*. Amsterdam/New-York : Rodopi, 2006.
- GAY-CROSIER Raymond. *Les Envers d'un échec : étude sur le théâtre d'Albert Camus*. Fleury-sur-Orne : Minard, 1967.
- LÉVI-VALENSI Jacqueline (sous la dir. de). *Camus et le théâtre*. Paris : Imec éditions, 1992.



© ALBERT HARLINGUE/ROGER-VIOLLET