

ALBERT CAMUS ET LE THÉÂTRE : DE L'ÉPHÉMÈRE À L'IMMÉMORIAL

Dans son appel à « Agir pour le Patrimoine », le titre de ce colloque nous invite à relever un défi, formulé dans une belle complémentarité par les interventions inaugurales de Madame la Directrice générale de l'UNESCO et de Monsieur le Chancelier de l'Institut de France : il s'agit de conjuguer nos efforts pour préserver dans un même élan, utopique mais nécessaire, l'héritage du passé au service de l'avenir, le patrimoine que nous ont transmis les civilisations méditerranéennes sans que nous ayons toujours ressenti explicitement l'obligation de le préserver. Nous avons eu la chance de jouir avec insouciance de cet héritage, naturel, architectural, artistique, scientifique, philosophique et littéraire, grâce à des œuvres et grâce à des hommes. Parmi ces hommes figure en bonne place Albert Camus. Et, pour situer sa place dans le débat d'aujourd'hui, je citerai la formule que Thucydide prête à Périclès dans l'oraison funèbre prononcée en hommage aux premiers morts de la guerre du Péloponnèse qui fut fatale, on le sait, au modèle de la démocratie athénienne :

« Les hommes illustres ont pour tombeau la terre entière »¹

L'historien, pourtant héritier d'une tradition sacralisant les rites funéraires, rappelle ainsi que la trace vivante du génie humain, capable de construire et d'inscrire dans l'histoire le patrimoine d'une civilisation, est plus importante dans la mémoire des hommes que le lieu où repose ce génie. Albert Camus, osons l'affirmer, partageait ce point de vue, lui qui se sentait « un cœur grec » et considérait l'héritage de la Grèce antique comme le modèle parfait de la beauté et de la pensée. Mais nul plus que lui n'a ressenti la fragilité de ce patrimoine, où l'éphémère côtoie l'immémorial, tandis que les

1. Thucydide, *Histoire de la Guerre du Péloponnèse*, Livre II, traduction de Jacqueline de Romilly, *Les Belles-Lettres*, Collection des Universités de France, Paris, 1962.

documents se perdent et que les œuvres souffrent des outrages que leur infligent le temps et les hommes.

De cette fascination témoigne un cliché d'amateur, pris par l'un des amis qui accompagnent Camus dans son premier et tardif voyage en Grèce, en 1955. L'auteur de *Noces*, qui a publié dans *L'Été* en 1954, une méditation sur ce modèle grec, observe d'un regard curieux et méditatif le théâtre d'Épidaure proche du sanctuaire d'Asclépios qu'il vient de visiter après Athènes, Delphes, Mycènes, Olympie, et avant Mykonos et Délos. Ce passionné de théâtre pense-t-il alors aux nombreuses cérémonies religieuses — concours de rhapsodes, concours musicaux — qui se déroulèrent en ce lieu dans la Grèce classique, ou aux spectacles profanes qui s'y sont succédé ? On peut d'autant plus l'imaginer qu'il vient de prononcer devant le public athénien une conférence sur *l'Avenir de la tragédie* (29 avril 1955), fondée sur la lecture nietzschéenne du genre, et qu'il songe alors très sérieusement, on le verra, à devenir un véritable professionnel du théâtre. L'admirable silence d'Épidaure le conduit sans doute à méditer sur le paradoxe inhérent à ce lieu construit au IV^e siècle avant J.-C. Si le temps a respecté dans leur parfait équilibre et leur acoustique exceptionnelle l'espace scénique et les gradins où vibrerait l'émotion des spectateurs, il ne subsiste aucune trace des cérémonies dont la célébration justifia l'existence de ce théâtre. En dehors de quelques allusions de Pindare et de Platon, aucun récit, aucune image n'ont conservé la mémoire du rituel spectaculaire de la compétition dramatique, célébré par des acteurs et des athlètes sous le regard — supposé — des dieux, dans un débat mettant en jeu la condition humaine. Camus n'en est pas surpris : il sait que le théâtre qu'il pratique depuis longtemps demeure un art d'exécution, dont la représentation et les interprètes sont voués à l'oubli. Il ne peut qu'avoir ressenti fortement le contraste entre les deux patrimoines auxquels il était profondément attaché : à l'éphémère surgissement de l'art dramatique que les théâtres grecs semblent avoir oublié, répond l'éternité immémoriale et silencieuse des monuments édifiés en vue de célébrer le rituel originellement sacré du théâtre.

Cette méditation n'est pas la première : l'étudiant Camus a découvert, vers 1936-1937, en même temps et dans un même élan lyrique, les sites antiques proches d'Alger, aujourd'hui classés au patrimoine mondial de l'UNESCO² et la magie du théâtre. C'est dans les ruines de Tipasa, la cité romaine du II^e siècle après J.-C., « habitée par les dieux », découverte en compagnie du sculpteur Louis Bénisti,

2. 160 sites autour de la Méditerranée sont classés au patrimoine mondial de l'UNESCO.

qu'il célèbre ses « noces » païennes avec la vie dans la splendeur du monde méditerranéen, « un royaume tout entier de ce monde ». C'est dans le cadre plus austère de Djémila, à l'est de Sétif, que s'affirment pour lui, dans la cité balayée par le vent et le néant, l'appartenance de l'homme à son royaume terrestre et la certitude négative que rien n'existe au-delà. En immortalisant dans ses écrits ces lieux dont beaucoup d'entre nous ignoreraient sans lui l'existence, Camus a contribué à faire vivre ce patrimoine immémorial. Parallèlement, son action au théâtre a fait vivre le patrimoine éphémère de la représentation.

L'homme de théâtre que fut l'auteur de *l'Étranger* a donc toute sa place dans un colloque dont l'enjeu est la recherche de moyens capables, en vue de respecter l'intégrité du patrimoine méditerranéen, d'en protéger la fragile beauté contre la folie des hommes et les désastres des guerres, et de transmettre la vérité immémoriale des civilisations. Camus a sûrement eu, dès ces années-là, l'intuition du rôle que pouvait jouer la représentation théâtrale pour faire revivre — du théâtre de Ségeste à celui de Syracuse, ou dans des lieux destinés à des loisirs originellement voués à des activités moins nobles, comme les Thermes de Caracalla à Rome ou l'amphithéâtre d'El-Djem en Tunisie —, la culture classique tout autour de la Méditerranée dont nous sommes issus. Soixante ans après sa trop précoce disparition, et malgré les destructions et les menaces d'un environnement géopolitique terrifiant, il nous semble pourtant naturel que l'on donne des concerts dans les amphithéâtres et que l'on joue Euripide dans les théâtres antiques. Il peut n'être pas inutile de rappeler ce que cette vision des choses doit à une figure majeure de la pensée et des lettres françaises.

Si, comme le Prix Nobel le regrettait, l'action « d'homme de théâtre » qu'il revendiquait a été considérée comme un élément mineur de son œuvre, elle ne se sépare pas de sa vision globale du monde. Un homme de théâtre, c'est avant tout un homme, et l'on sait que toute l'œuvre de Camus cherche à définir ce que c'est qu'être pleinement « homme », au sens universel et non pas générique du terme, dans un monde plus souvent hostile que solaire et généreux : de « l'homme absurde » à « l'homme révolté », et jusqu'à la quête de ce « premier homme », héros éponyme et mystérieux de son roman inachevé, cette quête du sens à donner au terme « humanité » a animé sa vie, sa pensée, son écriture, son art. J'insiste sur ce mot « art » : la carte d'identité de 1959 indiquait comme profession « romancier », mais le Camus qui connaît dès les années 1950 une gloire chèrement payée se présentera toujours comme un « artiste ». Auteur d'essais philosophiques, il ne s'est jamais revendiqué comme philosophe ; il

s'est assumé comme « écrivain ». Mais, dans son *Discours de Suède*, à l'apogée de sa notoriété, c'est uniquement en tant qu'artiste qu'il déclare mettre sa plume de romancier, d'essayiste, de dramaturge, de journaliste, avec ses mots et sa voix aux inflexions méditerranéennes, au service de ceux qui, comme sa propre mère, presque muette, n'ont jamais eu la parole et demeurent les oubliés de l'Histoire. Pour lui, être artiste, au théâtre ou ailleurs, c'est l'être au sens que ce mot a revêtu en Europe jusqu'au xvii^e siècle et même au-delà, c'est-à-dire accomplir, souvent sur commande, un travail « d'artisan » anonyme comme celui des bâtisseurs de cathédrales. Il aura fallu, on le sait, que les peintres, sculpteurs, poètes et dramaturges fussent remarqués et pensionnés par les Grands, puis autorisés à signer leurs œuvres, pour que leur singularité, voire leur génie de créateurs, fussent reconnus. Or l'artisan, c'est celui qui conçoit et qui construit son ouvrage dans un même mouvement où le dire et le faire se bousculent constamment. C'est ainsi que Camus voyait le monde et le théâtre et c'est de cet élan qu'on essaiera ici de cerner **les origines** — la tragédie, le sacré, la Méditerranée —, puis **l'action** au sens fort donné par le théâtre à ce mot.

1. Aux origines d'une passion, le sacré, la Grèce, la Méditerranée

Comme l'ensemble de son œuvre, la passion de Camus pour le théâtre se nourrit de son intimité avec les mythes grecs tels que la tragédie classique, née dans la démocratie athénienne au v^e siècle, entre autres nous les a transmis. Il écrit ainsi dans ses *Carnets* (II) : « Le monde où je suis le plus à l'aise : le mythe grec ». Tandis qu'il lit très tôt Eschyle et Sophocle, le miracle de la perfection grecque s'impose à lui comme symbole de la civilisation méditerranéenne dont très tôt il découvre la magie à Tipasa, entre ivresse sacrée et hédonisme profane. De Sisyphe bien sûr à Œdipe et à Prométhée, ces mythes « qui attendent », écrit-il, « que nous les incarnions » disent l'incohérence absurde du monde et l'omniprésence du sacré. Ils disent aussi la nécessité pour l'homme d'accepter son appartenance à un ordre naturel qui le fait souffrir mais l'incite à s'arracher au sacré pour affirmer sa liberté dans une révolte souvent vouée à l'échec.

Cette vision du monde qui habite *l'Homme révolté* se retrouve dans plusieurs textes de *l'Été*, un recueil de textes qui reprend les grands thèmes de *Noces* pour confronter le lyrisme de 1939 à l'évolution de sa pensée. Cette tension permanente, si révélatrice de son rapport au monde, « solitaire et solidaire », entre « amour de vivre et désespoir de vivre », entre « envers et endroit », entre « exil et royaume », entre « absurdité tragique et révolte héroïque »,

le théâtre tragique grec la lui apporte au premier chef : la tragédie est avant tout un « âgon », étymologiquement une action et un combat à mort sur fond de débat politique. Dans sa recherche d'une forme « de tragédie moderne », « l'âgon » tragique devient la métaphore d'une pensée en mouvement, guidée par un pessimisme actif. Le jeune homme de *Noces* ne prétendait, pas plus que l'auteur de *L'Homme révolté* et de *L'Été*, retrouver la mesure perdue du miracle grec mais, quand il part en quête de « la pensée de midi », Camus recherche un équilibre fragile entre midi et minuit. Il essaie de trouver le moment où la démesure des hommes serait limitée par la mémoire d'une tradition méditerranéenne trop longtemps négligée : l'héritage des présocratiques, notamment celui d'Héraclite et Empédocle dont Nietzsche, lu par Camus avec passion, a entièrement renouvelé l'approche. C'est dire que la tension propre au théâtre tragique reflète celle de la pensée camusienne et explique que l'écrivain ait trouvé sur scène, comme acteur, dramaturge et metteur en scène, d'intenses moments de bonheur qu'il a toujours revendiqués, tout en se fondant sur une vision du monde pessimiste. Ces bonheurs³ sont liés aux circonstances dans lesquelles la scène entre dans la vie de ce khâgneux de vingt ans à Alger (1933). Il est déjà militant antifasciste, sa curiosité est sans bornes et son avidité de lecture est encouragée par son professeur de philosophie Jean Grenier. À cette époque, il fréquente déjà un groupe d'artistes, dont le sculpteur Louis Bénisti qui a immortalisé sa présence à Tipasa, et lit les Tragiques grecs. Mais, contrairement aux grands écrivains contemporains comme Proust, par exemple, il ne découvre pas le théâtre grâce à la magie d'une représentation mais dans une relation austère avec les livres. Alger est alors « un désert théâtral », aucune troupe ne traverse la Méditerranée pour donner des représentations à Alger.

3. Cette passion et de ces bonheurs sont réaffirmés de façon récurrente par Camus dans des entretiens accordés dans les dernières années de sa vie au sujet de ses mises en scène, et publiés dans notre édition de référence, ses *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » Paris, 2006-2008. Cet exposé se réfère constamment à une interview donnée à la revue *Paris-théâtre* deux mois avant le Nobel dévastateur, en août 1957, à l'occasion de la 150^e représentation de son adaptation théâtrale du roman *Requiem pour une nonne* de Faulkner, créée en septembre 1956 ; au texte de sa participation, sous la forme d'un monologue, filmé dans un théâtre le 12 mai 1959, pendant les répétitions des *Possédés* qu'il a adapté de Dostoïevski, à une émission de la série due à Pierre Cardinal « Gros plan », et intitulée « Pourquoi je fais du théâtre ». Et enfin, en novembre 1959, à un hommage à son maître à penser Jacques Copeau dans un numéro spécial des *Cahiers du Vieux-Colombier*.

2. La passion d'une vie, une vision du monde

- **Des modèles à l'action : l'amour non réalisé d'un désir demeuré désir**

L'expérience du théâtre commence donc par la frustration. Lecteur de la *nrf*, l'étudiant cherche un modèle du côté de Jacques Copeau, lui-même héritier des grandes figures du Cartel, fondé (1927) par Gaston Baty, Sacha Pitoëff, Charles Dullin et Louis Jouvet, qui repense complètement l'art de la scène : pour résumer à grands traits, Copeau rompt avec le théâtre de pur divertissement qui a dominé la Belle époque puis les Années folles. Il cherche à le dégager des courants naturalistes, des formes esthétisantes du symbolisme, ou provocantes du surréalisme, qui utilisent la scène pour illustrer leurs théories. Il veut ramener le théâtre à la vocation qui fut la sienne dans l'Athènes du ^ve siècle avant J.-C., fondatrice de la démocratie en Grèce ancienne : faire surgir sur scène le tragique de l'humanité et du monde, et faire résonner les grands débats au cœur de la Cité, dans une sacralisation esthétique et un cérémonial civique au service de la démocratie.

Privé de modèles vivants incarnés sur scène, le jeune Camus crée ainsi, par ses lectures, son propre univers dramatique sans avoir jamais mis les pieds dans un théâtre ; et, comme il veut vivre l'aventure, il passe à l'action, ce qu'il précise en 1957 :

« Puisque je ne pouvais pas voir sur scène le théâtre que j'aimais, j'ai décidé de le jouer. »

Il veut inventer une forme de « tragédie moderne », inspirée par les modèles ineffaçables d'Eschyle, Sophocle, Euripide et de leurs héritiers : Shakespeare, Calderon et le Siècle d'or espagnol, Corneille et Racine mais aussi les Suédois et les Russes. Il s'agit de concentrer la représentation autour de la puissance du texte et du jeu des acteurs, sans abuser des machineries et des artifices. Dès le début de son aventure et jusqu'à la fin, il choisit aussi d'adapter pour la scène de grands romans européens, comme ceux de Dostoïevski ou Faulkner afin de transmettre leur vision du monde sous une forme accessible à tous, à travers des figures complètement incarnées et inoubliables.

- **L'utopie d'un théâtre de rassemblement**

Contrairement toujours à ses contemporains les plus célèbres, Claudel, Mauriac, Montherlant, Camus aura donc été un praticien de la scène avant d'écrire des pièces de théâtre. Pour réaliser son

rêve, il s'appuie sur un groupe d'amis qui partagent son triple choix : exigence esthétique et morale, primauté du texte et de l'acteur, création collective et fraternelle. Avec le *Théâtre du travail*, (1936-1937), Camus met en scène « un essai d'écriture collective » réalisé avec quatre amis : Jeanne Sicard et Marguerite Dobrenn, deux étudiantes brillantes, et deux jeunes agrégés, Yves Bourgeois et Alfred Poignant. À aucun moment, il ne revendique le statut d'auteur.⁴

Ce projet de spectacle reçoit l'aide du Parti communiste dont, sous l'influence de son maître Jean Grenier, Camus est devenu un membre éphémère, encouragé par la politique d'éducation populaire, en elle-même tout à fait remarquable, qui masque alors la stratégie d'embrigadement et le totalitarisme latent du Parti. Bien que la préfecture ait accordé à la troupe l'autorisation de jouer dans une petite salle du quartier natal de Camus, Belcourt, en avril 1936, le maire d'Alger interdit factuellement la représentation de la pièce en décrétant la salle indisponible. « Animée », je cite Jeanne Sicard, par « l'interrogation constante chez Camus sur les manières de lutter contre la misère humaine », *Révolte dans les Asturies* sera pourtant plusieurs fois lue en public et publiée par Edmond Charlot, le premier éditeur de Camus. Cette recherche d'un théâtre politique qui ne serait pas idéologique s'approfondit dans une deuxième aventure qui, elle, sera jouée. Vivement marqué par sa lecture de la *Condition humaine*, prix Goncourt 1933, le jeune homme monte l'adaptation par Jean Grenier du *Temps du mépris* de Malraux, à l'automne 1935. Avec Alfred Poignant et Yves Bourgeois, puis « trois garçons, deux étudiantes, une femme de médecin, un contremaître et deux ou trois ouvriers du voisinage », Camus, faute de salle, organise les répétitions et la représentation aux Bains Padovani, un dancing algérois sur la plage,

« [...] une immense boîte rectangulaire ouverte sur la mer dans toute sa longueur[où] la jeunesse pauvre danse jusqu'au soir [et où] « quand le soleil a disparu, [...] la salle s'emplit d'une étrange lumière verte, née du double coquillage du ciel et de la mer. »⁵

4. En 1960, Jeanne Sicard écrit à Francine Camus, soucieuse de rassembler tous les éléments de l'œuvre, que tout avait été « conçu de manière collective, au point qu'elle ne reconnaissait pas où était la part de chacun ». La pièce est inspirée par une révolte d'ouvriers et de mineurs en Espagne en 1934 et porte en germe les motifs de l'œuvre à venir, l'Espagne à libérer du fascisme, le combat pour la justice et pour les acteurs muets de l'histoire. La pièce devait « se présenter à la façon de la *commedia dell'arte* comme un canevas sur lequel les acteurs étaient invités à broder ». Les séances de travail ont lieu dans une sorte de phalanstère, la maison Fichu, la fameuse « Maison devant le monde » qui domine la baie d'Alger, au cours de « discussions animées et enthousiastes ».

5. Albert Camus, *Noces*, « L'été à Alger » in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2006, tome I, pp. 120-121

Le souvenir de ce lieu, choisi par les circonstances, où les acteurs amateurs côtoient les baigneurs, réapparaît dans *L'Été*⁶ comme celui « où la vie est toujours facile », une métaphore du bonheur collectif et solaire de la création. Dans le même temps, avec la lucidité qui le tiendra toujours à l'écart des partis, Camus quitte le Parti et renonce à son soutien pour fonder le *Théâtre de l'Équipe*.

• **Une création collective, un idéal de fraternité**

La mission assignée par Camus au théâtre doit beaucoup à l'expérience heureuse de sa jeunesse : il s'agit pour lui d'une création collective, d'un travail d'équipe vécu comme une fête entre amis. Symboliquement d'ailleurs, la fondation du théâtre de l'Équipe accompagne dans sa vie — et peut-être compense — deux renoncements forcés et infiniment douloureux : alors qu'il excelle comme gardien de but dans l'équipe junior du Racing club algérien (RUA) depuis l'âge de 15 ans (1928), un de ses poumons est atteint par la tuberculose (1930) et il doit renoncer à la pratique du football, un sport qu'il place au-dessus de tout. Trois ans plus tard, l'aggravation du mal qui touche son deuxième poumon lui interdit l'accès à la fonction publique et donc au concours d'entrée à l'École Normale supérieure et à l'agrégation, en le contraignant à poursuivre ses études à l'université. Sans les combler, le théâtre trouve sa place dans ces deux béances. La célèbre confiance de Clémence, le juge-pénitent de *La Chute*, son récit le plus sombre conçu comme une confession en forme de monologue de théâtre dans lequel un interlocuteur invisible est constamment interpellé, confirme la place essentielle de la solidarité dans son aventure sur scène :

« Les matches du dimanche dans un stade plein à craquer et le théâtre que j'ai aimé avec une passion sans égale sont les seuls endroits au monde où je me sente innocent. »⁷

Plus qu'une passion, le théâtre devient un besoin fondamental dès qu'avec la guerre, la résistance, l'exil de l'Algérie, la solitude de l'écrivain et ce qu'il faut bien appeler la haine du monde germanopratin, l'isolent. De ses années d'étudiant algérois à sa maturité, le prix Nobel 1957 aura été un authentique praticien de la scène : dramaturge, adaptateur, acteur, metteur en scène, scénographe, costumier, souffleur, accessoiriste, doublure. Car, si on peut

6. Albert Camus, *L'Été*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, Paris, 2008, « Guide pour les villes sans passé », p.595.

7. Albert Camus, *La Chute*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, Paris, 2008, p.737.

difficilement imaginer Sisyphe heureux, il est une chose dont on est sûr, c'est que Camus fut heureux au théâtre, même si, malgré lui, l'art dramatique n'occupa qu'une partie de sa vie, et que son œuvre théâtrale peut paraître modeste au regard de ce qu'il fut, « l'homme total, l'écrivain, le combattant », pour citer une de ses interprètes, Catherine Sellers. Pourtant, son camarade de résistance et compagnon de journalisme, Pascal Pia, écrira après sa mort « que rien ne l'intéressait plus que le théâtre. »⁸

Auteur de textes théoriques sur l'art dramatique, Camus n'a pas eu besoin qu'on invente pour lui le principe du « théâtre total », devenu après 1968 le credo des cours d'art dramatique. Pour lui, de façon intuitive, naturelle, le théâtre est avant tout un jeu qui engage le corps et le texte dans un même mouvement et fait vivre le conflit, avec une énergie suffisante pour ébranler le spectateur et le convaincre par la catharsis. Il est donc en avance sur son époque où, on l'a oublié, la mise en scène s'effaçait devant la profération sacralisée du texte et figeait les acteurs dans un travail concentré sur la diction. Camus metteur en scène cherche à transmettre aux comédiens son aisance dans l'expression physique des émotions. Tous ceux qui l'ont connu se souviennent du bonheur simple qu'il éprouvait à danser, de son talent naturel d'acteur et surtout de son esprit de troupe.

La création théâtrale est pour lui une aventure, simple et fraternelle, où chacun œuvre en artisan sans souci de hiérarchie ou de pouvoir. Il confie⁹que, dans ses premiers spectacles :

« [...] tout a reposé sur l'amitié. Quelques étudiants, des ouvriers, des camarades de sport. Les premiers fonds ont été fournis par la maison de la culture à Alger [...] Ensuite l'acrobatie ordinaire. Nous faisons tout nous-mêmes, depuis les adaptations jusqu'aux costumes et aux décors. Trois mois de travail et deux mois de répétitions pour jouer deux fois. Il fallait y croire. »

Toute sa vie, sa solidarité avec les gens de théâtre apparaîtra comme un antidote à sa solitude d'écrivain, telle que la met en scène la nouvelle « Jonas », de *L'Exil et le royaume* : on y voit « l'artiste au travail » déchiré entre ses obligations familiales et sociales et la retraite indispensable à la création, condamné à être, sur le mode oxymorique, « solitaire et solidaire ». L'aveu de 1957 en témoigne :

« [...] je préfère la compagnie des gens de théâtre, vertueux ou pas, à celle des intellectuels, mes frères. Pas seulement parce qu'il est

8. *Magazine littéraire, hors-série* Camus, n°18, janvier 2010, pp.78-79.

9. Entretien de 1957, voir *supra*, note 3.

connu que les intellectuels, qui sont rarement aimables, n'arrivent pas à s'aimer entre eux. Mais voilà, dans la société intellectuelle, j'ai toujours l'impression d'avoir quelque chose à me faire pardonner. »¹⁰

De là son extraordinaire complicité avec les acteurs et tous les praticiens du théâtre, du souffleur à l'éclairagiste, qui le soulage des mesquineries du monde intellectuel. Au moment où paraît *La Chute*, tandis qu'il continue à défendre les victimes du stalinisme et du franquisme et se trouve attaqué de toutes parts sur l'Algérie, il confie à Maria Casarès, le 1er mai 1956¹¹ :

« Chaque fois que la société intellectuelle où je vis se manifeste, elle me donne des haut-le-cœur »

Le but de cette aventure collective est d'atteindre tous les publics, une volonté permanente chez Camus, partagée avec Jean Vilar mais sous une forme moins rigide, moins systémique, que la vision austère, systémique, marxisante, imposée au TNP par son fondateur.

• Un théâtre au service de tous

Il suffit de lire *Le Manifeste du Théâtre de l'Équipe*, encore un anniversaire, pour comprendre la vision camusienne du théâtre.

« Le théâtre est un art de chair qui donne à des corps vivants le soin de traduire ses leçons, un art en même temps grossier et subtil, une entente exceptionnelle des mouvements, de la voix et des lumières. Mais il est aussi le plus conventionnel des arts, tout entier dans cette complicité de l'acteur et du spectateur qui apportent un consentement mutuel et tacite à la même illusion. C'est ainsi que, d'une part, le théâtre sert naturellement les grands sentiments simples et ardents autour desquels tourne le destin de l'homme (et ceux-là seulement) amour, désir, ambition, religion. Mais, d'autre part, il satisfait au besoin d'une construction, qui est naturel à l'artiste. Cette opposition fait le théâtre, le rend propre à servir la vie et à toucher les hommes. Le Théâtre de l'Équipe instituera cette opposition, c'est-à-dire qu'il demandera aux œuvres la vérité et la simplicité, la violence dans les sentiments et la cruauté dans l'action. Ainsi se tournera-t-il vers les époques où l'amour de la vie se mêlait au désespoir de vivre : la Grèce antique (Eschyle, Aristophane), l'Angleterre élisabéthaine (Forster, Marlowe, Shakespeare), l'Espagne (Fernando da Rojas, Calderon, Cervantes), l'Amérique (Faulkner, Caldwell), notre littérature contemporaine (Claudé, Malraux) ».

10. « Pourquoi je fais du théâtre », O.C. *op.cit.* tome IV, p. 605.

11. *Correspondance* Albert Camus-Maria Casarès, Gallimard, collection « Blanche », Paris, 2017, p. 1072.

3. De la scène à l'écriture, de la pratique au texte

- **Écrire pour jouer et mettre en scène**

De 1937 à 1940, au Théâtre de l'Équipe, après sa rupture avec le PC., la vie sur scène de Camus, acteur, adaptateur et metteur en scène de pièces de Gorki, Eschyle, Gide, Pouchkine, ressemble, comme l'affirmera l'acteur Pierre Blanchar, à celle d'un Molière moderne. Bien qu'il n'ait jamais osé se comparer à son modèle, Albert Camus vivait le théâtre comme lui, et aurait pu signer ces mots du fondateur de La Comédie-Française, dans la préface de *L'Amour médecin* :

« Tout le monde sait que les comédies ne sont faites que pour être jouées et je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre ».

Il s'agit ainsi de penser l'action dramatique au moment même où elle s'écrit, d'en imaginer les acteurs, la scénographie, les décors, les accessoires : tout se joue dans un même élan joyeux. Alors que l'œuvre du romancier et de l'essayiste s'ébauche — il a écrit *L'Envers et l'endroit*, il mûrit *L'Étranger* et les deux autres œuvres du cycle de l'absurde —, la genèse de *Caligula* reflète l'étroite connivence entre le travail du dramaturge et la pratique de la scène. Il confiera ainsi :

« J'ai écrit pour le théâtre parce que je jouais et je mettais en scène », en précisant : « J'ai écrit *Caligula* pour le Théâtre de l'Équipe [en 1938] et je devais jouer le rôle de Caligula. C'est d'ailleurs une pièce de metteur en scène toujours en mouvement. Le projet a été remis, et puis la guerre est arrivée et, en 1946 seulement, Jacques Hébertot a monté la pièce. »

Cette exigence explique la minceur de l'œuvre dramatique¹² de Camus : contrairement à la création des romans et des essais qui ne demande qu'une minuscule chambre, du papier et un stylo, l'écriture et la pratique conjointe du théâtre sont soumises à la mise à disposition d'une salle, d'une troupe, de moyens financiers. Mais sa pratique du théâtre n'a jamais été interrompue que par des causes extérieures : en 1939, par la guerre, puis par son engagement dans la Résistance au

12. Quatre pièces de théâtre, *Le Malentendu* (1944), *Caligula* (1945), *L'État de siège* (1948) *Les Justes* (1949) et cinq adaptations, *La Dévotion à la Croix*, d'après Calderon, 1953, *Les Esprits*, d'après P. Larivey, 1953, *Un Cas intéressant*, d'après Dino Buzzati, 1955, *Requiem pour une nonne*, d'après William Faulkner, 1956, *Le Chevalier d'Olmedo*, d'après Lope de Vega, 21 juin 1957, Festival d'Angers, *Les Possédés*, d'après Dostoïevski, 1959.

cœur du réseau « Combat », alors qu'il était coupé de l'Algérie et isolé par les ravages de la maladie. Sa tentative inaboutie de remonter *Le Théâtre de l'Équipe* au cours d'un séjour difficile à Oran en 1941 en témoigne, comme cette affirmation sans détour :

« Le théâtre m'offre la communauté dont j'ai besoin, les servitudes matérielles et les limitations dont tout homme et tout esprit ont besoin. Dans la solitude, l'artiste règne, mais sur le vide. Au théâtre, il ne peut régner. Ce qu'il veut faire dépend des autres. Le metteur en scène a besoin de l'acteur qui a besoin de lui »

Dès 1944, à Paris, alors que le succès retentissant de ses romans, de son travail de journaliste, de ses engagements politiques et l'impact de ses essais philosophiques l'imposent auprès de la critique et surtout du public, il a obstinément composé et mis en scène des œuvres dramatiques, parfois fraîchement accueillies. Malgré la perte du paradis des années algéroises, malgré le choc de la guerre d'Algérie, il n'abandonne jamais son activité d'homme de théâtre, systématiquement éclipsée par la critique. En 1959, il déclare :

« Je sais qu'on considère ce secteur de mon activité comme mineur et regrettable. Ce n'est pas mon opinion. Je m'exprime là autant qu'ailleurs. »

Si Paris et son aura personnelle lui procurent facilement les contacts nécessaires avec les grands metteurs en scène qui monteront ses pièces, Marcel Herrand pour *Le Malentendu*, Jean-Louis Barrault pour *L'État de siège*, notamment, l'artiste Camus tient à rester un praticien au quotidien du théâtre. Il lutte pour que les exigences de cet art d'exécution lui évitent l'orgueil narcissique de l'écrivain, du maître à penser dans lequel la malveillance du milieu intellectuel veut l'enfermer. Certains critiques ont découvert ainsi avec surprise que sa première candidature à la direction d'une salle parisienne date de 1952, pour le Théâtre Récamier. Le double succès obtenu au festival d'Angers en 1953, au cours des représentations légendaires de *La Dévotion à la Croix*, d'après Calderon, et *Les Esprits* d'après Pierre Larivey le persuade alors de mener les deux activités de front. Au mitan des années 1950, le succès aidant, il s'estime capable, selon Catherine Sellers, de devenir un vrai professionnel du théâtre.

On ne peut que tristement le constater, ce n'est qu'après l'accession d'André Malraux au ministère de la culture, le 3 février 1959, que les pourparlers repris en 1958 débouchent enfin sur une décision institutionnelle : Malraux a assisté à une des premières représentations des *Possédés*, créé le 30 janvier 1959 au Théâtre Antoine. Pendant

que le spectacle connaît un vrai succès et part en tournée en Europe, l'attribution à Camus du Théâtre de l'Athénée, le théâtre mythique de Louis Jouvet, est confirmée par un document officiel daté du 29 décembre 1959, une semaine avant sa mort. L'agenda retrouvé le 4 janvier 1960 à Villeblevin, dans sa serviette, comporte un rendez-vous au ministère de la culture pour définir les termes du contrat. Ultime ironie de l'affaire : les derniers destinataires de la correspondance d'Albert Camus sont ses comédiens. Fin décembre 1959, tandis qu'il avance dans l'écriture du *Premier homme* à Lourmarin et fait sa dernière intervention publique devant les étudiants étrangers de l'université d'Aix-en-Provence, Camus envoie par la poste aux acteurs de la tournée européenne des *Possédés*, des petites notes de jeu et des encouragements. Certains de ces messages arriveront après sa mort.

• **Albert CAMUS, sur scène, à la table et dans les coulisses**

La brève carrière d'Albert Camus comme acteur ne peut être passée sous silence : elle s'est quasiment tout entière déroulée dans le cadre amateur du *Théâtre du travail* puis du *Théâtre de l'Équipe*, donc pendant les années solaires d'Alger avant la guerre, un paradis dont, à partir de 1939, l'écrivain s'est senti à jamais exilé. Comédien né, par la parole comme par la présence physique, il est parfaitement conscient de ce qu'on a pu appeler la tentation histrionique, la duplicité nécessaire à l'art du comédien, celle qu'illustre avec une froide ironie le juge-pénitent de *La Chute* dont la confession d'acteur se transforme en acte d'accusation du spectateur. À Alger, il est protégé contre l'ambiguïté narcissique du métier par la vie et l'esprit de la troupe. Comme Molière, Camus n'a pas choisi ses rôles — il prend celui qu'il n'a pu attribuer à personne et qu'il est le seul capable de jouer —, mais ceux-ci reflètent la justesse de ses choix et un certain éclectisme : il a joué les jeunes premiers, Valère dans *L'Avare*, le jeune voleur dans *Les Bas-fonds* de Gorki, Calixte dans *La Célestine*, le fils prodigue dans *Le Retour de l'Enfant prodigue*. Signe de cet éclectisme, son rôle préféré, celui d'Ivan Karamazov interprété en 1938 au Théâtre de l'Équipe préfigure les interrogations les plus fortes de son œuvre à venir : le mal, la souffrance des enfants innocents. Inversement, en interrompant les répétitions d'*Othello*, la guerre le prive d'un rôle totalement opposé, celui du personnage de Iago. À Paris et Angers, si l'on excepte un projet inabouti d'interprétation du rôle de Garcin dans *Huis-clos* de Jean-Paul Sartre (1944) et un remplacement improvisé dans *Requiem pour une nonne* (1956), ce n'est pas directement sur scène mais dans les coulisses que le métier d'acteur influe sur son activité de metteur en

scène. Les comédiens, de Pierre Blanchar à Pierre Vaneck, de Béatrix Dussane à Tania Balachova, de Michel Bouquet à Serge Reggiani qui ont joué sous sa direction, témoignent de la sûreté de ses lectures, à la table ou ailleurs : il enregistre ses œuvres avec une justesse, une sobriété de ton, encore faciles à entendre dans des archives sonores. Maria Casarès, « l'Unique », la plus proche de ses interprètes, a toujours espéré qu'il remonterait sur scène, en tout cas, il en rêvait, dira-t-elle, mais on le sait, en France, la légèreté prêtée aux acteurs aurait sans doute choqué ses lecteurs, plus sensibles à la gravité de sa pensée et aux enjeux des questions qu'il soulevait.

- **CAMUS dramaturge, traducteur, adaptateur**

Avec le recul, le dédain affiché par certains pour l'œuvre dramatique de Camus frappe moins que le déséquilibre dans ses écrits dramatiques entre ses propres pièces de théâtre, au nombre de quatre et ses adaptations de romanciers ou dramaturges étrangers, au nombre de six. Constamment réécrites, ses œuvres personnelles ont eu, pratiquement toutes, moins de succès que ses adaptations : *Le Malentendu*, malgré l'interprétation de Maria Casarès, connut un succès mitigé, *Caligula*, soutenu par la révélation de Gérard Philipe et reprise par Camus lui-même en 1953, fut la pièce la plus fréquemment jouée de Camus, mais n'entrera au répertoire de la Comédie-Française qu'en 1991 grâce à Jacques Lassalle. *L'État de siège* fut un échec. Quant à sa pièce préférée, *Les Justes*, souvent représentée encore aujourd'hui, et dont le sujet, la question du terrorisme, demeure d'une actualité brûlante, Camus disait en 1959 qu'il souhaitait la remonter sans rien y changer. Dans tous les cas, sa tentative d'inventer une forme de « tragédie moderne » s'est toujours heurtée au refus des critiques de voir en lui autre chose qu'un écrivain qui se sert du théâtre pour faire passer un message philosophique. Le public, lui, semble avoir senti et suivi l'homme de théâtre.

Revenant dans sa conférence de presse du 9 décembre 1957 à Stockholm, sur une activité dont il voyait le devenir comme un avenir, le nouveau prix Nobel déclare qu'il ne saurait « que très mal parler du théâtre, parce qu'on parle mal de ses passions. » Il se montre parfaitement fidèle aux choix de sa jeunesse en insistant sur « les trois facultés qui doivent se concentrer en même temps » sur scène, « la sensibilité, l'instinct et l'intelligence » afin de réussir l'alchimie. Au cours de ses dernières années, le metteur en scène Camus confirme à la fois son ambition, son ouverture d'esprit et sa modestie : il revendique l'influence majeure de Copeau, le respect pour l'aventure du TNP de Jean Vilar dont il admirait le répertoire mais pas les méthodes,

le goût pour les tragédies grecques, les tragédies de Hardy, les œuvres de Mérimée, le grand répertoire européen, du théâtre élisabéthain à Calderon, et reste fidèle à son admiration pour Claudel, Après avoir énoncé sa vision du théâtre :

« Une histoire de grandeur racontée par deux corps, voilà le théâtre. »

il précise la difficulté de l'entreprise :

« [...] en ce qui concerne l'art dramatique à proprement parler, l'art dramatique littéraire, j'ai toujours considéré qu'il était le plus haut et le plus difficile des genres littéraires, car c'est celui qui doit s'adresser au maximum de gens, d'origines les plus diverses, avec un langage commun. Pour moi, c'est la définition de l'art. Le théâtre n'est pas une tribune d'idées mais un lieu où des personnages pouvaient briller et éclater. »

Et justifie par sa vision, son désir d'avoir un théâtre à lui :

« Avoir un théâtre avec un plateau commode. Y montrer que le théâtre d'aujourd'hui n'est pas celui de l'alcôve ni du placard. Qu'il n'est pas non plus un tréteau de patronage moralisant ou politique. Qu'il n'est pas une école de haine mais de réunion. »

- **CAMUS metteur en scène : l'amour des acteurs et des actrices**

On pourrait conclure sur cette formule, mais comment ne pas évoquer l'amour que Camus ressentait pour les comédiens dont on ne peut ici ressusciter toutes les figures. Citons cependant trois ou quatre noms, Gérard Philipe, créateur de *Caligula*, Catherine Sellers, créatrice du rôle de Temple Drake dans *Requiem pour une nonne*, et surtout Maria Casarès. Cette figure brûlante de la scène camusienne, « l'Unique », la pure incarnation, par sa nature espagnole et la passion de son jeu, du rapport de Camus à la Méditerranée, fut l'interprète du *Malentendu*, de *L'État de siège*, des *Justes*, de *La Dévotion à la Croix* et des *Esprits*. Elle fut aussi la destinataire d'une correspondance professionnelle et amoureuse récemment publiée. A propos de leur première rencontre, lorsque Camus improvisa, en 1944, la mise en scène d'une pièce surréaliste, *Le désir attrapé par la queue*, l'actrice confie, dans ses mémoires :

« Avec une aisance qui laissait deviner une familiarité avec un public de théâtre [...] il intervenait dans le jeu évoqué par les lecteurs, à la fois absent et présent, comme l'aurait fait un magnifique comédien pour représenter le Destin, las d'être le destin. »

Sévère avec lui-même, Camus a toujours considéré que son bonheur au théâtre lui venait des acteurs, qu'il entourait de sa bienveillance :

« Voir un acteur entrer dans son rôle, l'habiter, l'entendre parler de la voix même qu'on avait entendue dans le silence et la solitude, c'est la plus grande joie qu'on puisse rencontrer dans ce métier. »

À l'opposé de Jean Vilar, qui imposait une discipline de plateau très rigide aux comédiens, limitait leurs initiatives et multipliait les instructions de mise en scène, écrites avant et après chaque représentation, Camus faisait confiance à leur personnalité. Tout en étant très lucide sur les limites, la mauvaise foi, parfois la paresse de certains, c'était un directeur d'acteurs généreux. Michel Bouquet, créateur à dix-neuf ans du rôle de Scipion dans *Caligula* en 1945, seul survivant de cette troupe de fidèles, écrit :

« Camus cherche l'homme sous l'acteur. [...] dans ce creuset chauffé à blanc qu'est le théâtre, il plonge par exemple un personnage monstrueux, Pierre Verkovensky, c'est un moyen de connaissance. Dès mon premier contact avec lui, je compris qu'un homme exigeait de moi d'être un homme. »¹³

Si rien ne reste des comédiens en masques et cothurnes qui jouèrent dans les théâtres antiques dont nous conservons les ruines, si Albert Camus, à l'exception du château d'Angers, n'a jamais eu l'occasion de jouer dans un grand site patrimonial, si son destin ne fut pas finalement celui d'un homme de théâtre, il lui aura appartenu d'en délivrer la sagesse profonde et de renouveler notre regard sur les sites, les rites et la pensée du monde gréco-latin. Il aurait pu revendiquer pour lui-même l'injonction de Nietzsche : « Donnez-moi un théâtre et je vous ferai des citoyens ».

Mais, pour conclure sur cette aventure d'homme de théâtre, pourquoi ne pas revenir aux origines de sa passion et au vœu de Jacques Copeau, cité par Camus dans un de ses derniers textes :

« Qu'il [le théâtre] me donne le pouvoir d'aider les âmes et de lui donner un Chœur ». ¹⁴

Geneviève WINTER

Agrégée de Lettres classiques

Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional honoraire

13. Article de René Farabet, in *Revue d'histoire du théâtre*, n°41, 1960, p. 351.

14. En novembre 1959, voir *supra* note 3.