

Université des Sciences Humaines de Strasbourg

Paolo IPPOLITO

Lettres Modernes

**ALBERT CAMUS:**  
**"UN CAS INTERESSANT"**

- Littérature générale et comparée -

Mémoire de maîtrise

Année 1998

Directeur de recherche: Monsieur Yves-Michel ERGAL

*“On ne comprend pas le destin (...)”  
Albert Camus, Caligula, III, 2.*

\*

*“(...) nous mourrons tous (...). C’est là une de ces vérités que les dramaturges et les poètes redécouvrent sans se lasser et dont leurs spectateurs, leurs lecteurs (...) leur demandent sans cesse l’affirmation. Nous exigeons seulement que cette histoire vraie nous soit contée avec art et de cent façons.”*

*Jacques Lemarchand, Le Figaro littéraire, 1955.*

\*

*Les hommes sont mortels: “l’originalité de Camus est d’insister sur cette constatation banale.”*

*R.-M. Albérès, Les hommes traqués, A. Michel, Paris, 1953, p. 195, cité par Sonia Kamel, La condition humaine dans le théâtre d’Albert Camus (cf. bibliographie).*

## *Abréviations*

- TRN* *Théâtre, Récits, Nouvelles* (édition établie et annotée par Roger Quilliot), Paris, Gallimard, La Pléiade, 1962.
- UCI* *Un cas intéressant in Théâtre, Récits, Nouvelles.*
- MS* *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1992.
- CI* *Carnets I* (mai 1935 - février 1942), Paris, Gallimard, 1962.
- CII* *Carnets II* (janvier 1942 - mars 1951), Paris, Gallimard, 1964.
- CIII* *Carnets III* (mars 1951 - décembre 1959), Paris, Gallimard, 1989.

# INTRODUCTION

*Un cas intéressant* - disons-le - "intéresse" peu les commentateurs d'Albert Camus. Parmi une bibliographie camusienne que l'on pourrait qualifier d'océanique, cette adaptation est souvent ignorée, et lorsqu'elle est mentionnée, les critiques ne lui accordent que quelques lignes, le plus souvent pour la résumer sommairement. L'importance des commentaires consacrés à cette adaptation de la pièce *Un caso clinico* de l'écrivain italien Dino Buzzati varie entre deux lignes et seize pages! Elle est - si l'on peut dire - un peu négligée. A tort, nous le verrons...

Il faut cependant préciser que cette adaptation est dans l'ombre d'adaptations plus "prestigieuses". De 1953 à sa mort, Camus a adapté six pièces. En plus d'*Un cas intéressant* en 1955 il y eut: *Les Esprits* de Larivey, *La Dévotion à la Croix* de Calderón (dans le cadre du Festival d'Angers de 1953), *Requiem pour une nonne* adaptée du roman de William Faulkner en 1956, *Le Chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega en 1957 (Camus revient au Festival d'Angers), et enfin *Les Possédés* de Dostoïevski en 1959. Celles qui retiennent le plus l'attention et qui font l'objet de nombreuses études et de maintes thèses sont *Requiem* et *Les Possédés*. Pourtant, même si - il faut l'avouer - *Un cas intéressant* n'a pas la profondeur et la richesse de ces deux chefs-d'oeuvre de la littérature mondiale, elle mérite que l'on s'y intéresse. Cette adaptation qui devait, en 1955, faciliter la pénétration de l'oeuvre dramatique de Buzzati en France, jusque-là connu en tant que romancier et surtout en tant qu'auteur du *Désert des Tartares*, est "une des rares pièces qui

bloquent de bout en bout l'attention"<sup>1</sup>, qui vous prend dès le départ et ne vous "lâche plus"<sup>2</sup>, Jacques Carat allant même jusqu'à dire qu'il s'agissait d' "une des oeuvres les plus originales" de l'époque<sup>3</sup>.

Parler des adaptations d'un auteur dramatique constitue toujours une entreprise délicate. On pourrait avancer que des adaptations ne restent jamais rien de plus que des écrits périgraphiques, de seconde importance dans l'oeuvre d'ensemble d'un écrivain. Or, dans le cas de Camus, nous verrons qu'elles jouent un rôle important. En effet, bien souvent ses adaptations sont placées au-dessus de ses propres créations:

- "None of his own plays ever enjoyed the immediate box-office success which his adaptations (...) commanded. *Caligula* in 1945 came closest to it (*Requiem for a nun*). *L'Etat de Siège* (1948) was a failure. *Le Malentendu* (1944) was received with rather detached interest, and *Les Justes* ran for one year, but was not over-enthusiastically acclaimed."<sup>4</sup>

Plus récemment, Fernande Bartfeld<sup>5</sup> se demande pourquoi Camus "parvint à recueillir plus de suffrages pour ses adaptations théâtrales que pour les pièces de son cru". D'autres ont déploré plus sévèrement ce que nous pouvons d'ores et déjà appeler une contradiction. Pierre de Boisdeffre pense qu'

- "il y a quelque chose de paradoxal et de consternant dans le spectacle d'un Camus, poussé dès l'adolescence par le goût le plus vif et le plus exigeant du théâtre - qu'il a pratiqué toute sa vie, comme acteur, comme metteur en scène et comme auteur - sans parvenir à forger un instrument digne de sa pensée."<sup>6</sup>

En d'autres termes, Camus aurait eu la passion du théâtre sans en avoir le génie.

---

<sup>1</sup> Garambé, B. de, "Un cas intéressant qui devrait passionner", *Rivarol*, 24 mars 1955.

<sup>2</sup> Lemarchand, Jacques, "Un cas intéressant de Dino Buzzati (adaptation d'Albert Camus) au Théâtre La Bruyère", *Le Figaro Littéraire*, 26 mars 1955.

<sup>3</sup> Carat, Jacques, "Un cas intéressant", *Preuves*, 51, mai 1955, pp. 73-74.

<sup>4</sup> Brée, Germaine, *Camus*, Rutgers University Press, 1959, p. 137.

<sup>5</sup> Bartfeld, Fernande, "Le théâtre de Camus, lieu d'une écriture contrariée", in *Albert Camus et le théâtre* (ouvrage collectif), actes du colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988, Imec Editions, Paris, 1992, p. 177.

<sup>6</sup> Boisdeffre, Pierre de, "Camus et son destin", in *Camus*, Hachette, Paris, 1964, p. 276.

On peut en déduire que son théâtre a été la source d'un "malentendu" entre lui et les critiques, entre lui et ses spectateurs ou lecteurs. Malgré qu'il ait sans cesse réfléchi sur cette forme d'expression<sup>7</sup>, Camus connut paradoxalement des difficultés avec ce qui fut pourtant, nous le verrons, son art de prédilection. Voici ce qu'il avoue à un correspondant italien en juin 1959:

· "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."<sup>8</sup>

Incompréhension donc de l'auteur, de ses lecteurs et spectateurs, dont les raisons peuvent être trouvées dans la confrontation des pièces créées et adaptées. Nous tenterons, à travers l'étude d'*Un cas intéressant*, de mettre en évidence les raisons pour lesquelles les pièces créées par Camus ont souffert d'un certain discrédit.

Mais avant de chercher les raisons pour lesquelles l'auteur du *Mythe de Sisyphe* a accepté d'adapter la pièce de Dino Buzzati<sup>9</sup> - adaptation que Roger Quilliot, dans l'édition de la Pléiade, considère comme "le fruit de circonstances, quasiment un accident"<sup>10</sup> - il convient de la situer, globalement pour l'instant, dans la vie et l'oeuvre de Camus. Cela nous aidera par la suite à bien la comprendre.

Les années 50 sont très difficiles pour Camus. Tout d'abord, sa maladie pulmonaire, la tuberculose, s'est aggravée et le fait cruellement souffrir. Ensuite, les mois (et même les années) qui vont suivre la publication de *L'Homme révolté* (octobre 1951), vont être pour Camus synonyme de violentes controverses littéraires, philosophiques et surtout politiques. Critiqué par l'*intelligentsia* de

---

<sup>7</sup> Nous y reviendrons dans la partie consacrée au tragique.

<sup>8</sup> Camus, Albert, *Théâtre Récits Nouvelles*, Collection de La Pléiade, Paris, 1962, "Textes complémentaires", p. 1689. Dorénavant nous utiliserons l'abréviation *TRN*.

<sup>9</sup> Ce qui sera le fil directeur de notre travail.

<sup>10</sup> *TRN*, p.1854. Ajoutons que des six pièces que Camus adapta de 1953 à sa mort deux seulement le furent de sa propre initiative: *Le Chevalier d'Olmedo* et *Les Possédés*, les autres lui furent proposées.

gauche, cette polémique entraînera la fameuse rupture avec Sartre. Le livre ne plaît pas à l'équipe des *Temps Modernes*, une importante revue littéraire dont Sartre est précisément le directeur. On lui reproche une certaine élévation de la pensée, d'avoir écrit un essai philosophique présomptueux. On lui accolait dès lors une étiquette de "maître à penser", titre qu'il a toujours refusé. On voulait lui assigner un rôle de "penseur désincarné"<sup>11</sup> nous dit Ilona Coombs, d'un philosophe hautain, officiant, "la bouche amère dans la chapelle froide de la pensée absurde et révoltée"<sup>12</sup>. "Supprimer la critique et la polémique... Ne jamais attaquer personne dans les écrits", écrit-il en décembre 1951 dans ses carnets.

A un relatif isolement et à une impression d'incompréhension va suivre, en novembre 1954, le début de la guerre d'Algérie - son pays natal - que Camus éprouvera comme une tragédie personnelle, un vrai dilemme<sup>13</sup>.

A cela s'ajoute une "panne" artistique dont témoigne une lettre adressée à René Char et citée par Raymond Gay-Crosier: "Etrange, cette espèce de ravage monotone qui m'éprouve depuis des mois (...). Et cette *stérilité*, cette insensibilité subite m'affectent beaucoup"<sup>14</sup>.

Après ceci nous conviendrons avec Ilona Coombs que "solitude, amertume, maladie, tel est le bilan des années 50"<sup>15</sup>. Roger Quilliot voit dans tout ceci les raisons qui auraient amené Camus à traduire et à adapter:

- "Sans doute, d'une certaine façon, ces travaux sont-ils venus combler un vide: pendant plusieurs années, au lendemain de *L'Homme révolté*, Camus a vécu une crise physique et morale, confinant parfois à la dépression, qui lui interdit de travailler comme il le faisait d'ordinaire: c'est au creux de son activité (...) qu'il s'attacha à traduire les oeuvres

---

<sup>11</sup> Coombs, Ilona, *Albert Camus, homme de théâtre*, Nizet, 1968, p. 12.

<sup>12</sup> Brisville, Jean-Claude, *Camus*, Gallimard, 1959, cité par Kamel, Sonia, *La condition humaine dans le théâtre d'Albert Camus*, Thèse, Grenoble, 1993, p. 318.

<sup>13</sup> Camus lancera à Alger, en janvier 1956, un appel à la trêve civile. Ce sera un échec.

<sup>14</sup> Lettre du 3 mars 1957, citée par Raymond Gay-Crosier, *Les envers d'un échec, étude sur le théâtre d'Albert Camus*, Bibliothèque des Lettres Modernes, Minard, 1967, p. 253.

<sup>15</sup> Coombs, Ilona, *op. cit.*, p. 129.

d'auteurs étrangers ou anciens."<sup>16</sup>

Donc, durant les années suivant la publication de *L'Homme révolté*, Camus écrit peu. Il traverse une longue période de crise et de doute et décide alors de consacrer une grande part de son temps à ce qui fut - sans jamais réellement cesser de l'être - une passion depuis l'adolescence algérienne: l'univers du théâtre, de la mise en scène, de l'adaptation. Raymond Gay-Crosier considère cette période de la vie de Camus comme une "fuite dans la routine"<sup>17</sup>. Robert Poulet, dans un article très sévère, déplore de véritables créations de Camus, mais avance aussi que l'auteur du *Malentendu* n'aurait tout simplement plus de "réponses" à donner à ses lecteurs, il aurait "placé la barre trop haut" dans son entreprise d'"expliquer le monde", il serait un "maître à penser" qui n'aurait plus rien à dire...<sup>18</sup>.

Quoi de plus normal que Camus se retire dans ce qu'il a appelé son "couvent"<sup>19</sup>, à la recherche d'une paix et d'une sérénité que seul le monde des planches pouvait lui procurer. Mais cette période ne constitue nullement une sinécure ou une étape sans grand intérêt dans l'existence et la carrière de Camus. Tout en adaptant et en traduisant des auteurs étrangers, il réfléchira et s'exprimera sur l'art du théâtre.

Au moment où il accepte d'adapter la pièce de Dino Buzzati, Albert Camus se trouve donc dans un affaiblissement physique et moral. A partir de ce que nous avons brièvement évoqué sur le "malentendu" qui a toujours accompagné les pièces de son cru et sur la période difficile qu'il traversait dans ces années 50, sur sa "rentrée" théâtrale, nous sommes en droit de nous demander ce qui a pu amener Camus à adapter *Un caso clinico*. Qu'est-ce qui l'a séduit?

---

<sup>16</sup> TRN, p. 1854.

<sup>17</sup> Gay-Crosier, Raymond, *op. cit.*, p. 221 et 252.

<sup>18</sup> Poulet, Robert, "Pourquoi adapte-t-il au lieu d'écrire ? Voici le secret d'Albert Camus", *Carrefour*, 25 février 1959.

<sup>19</sup> TRN, "Gros plan" télévisé du 12 mai 1959, p. 1722.

Qu'est-ce qui a éveillé des résonances sympathiques en Camus? Quelle place son adaptation occupe-t-elle parmi ses propres oeuvres dramatiques? Qu'en sera-t-il de Giovanni Corte, le personnage principal de la pièce - qui fera l'expérience de la maladie et du désespoir - une fois confronté à quelques concepts camusiens contenus notamment dans *Le Mythe de Sisyphe*? Camus, se sentant incompris, "mal entendu", accepte d'adapter pour être moins impliqué, plus "libéré"<sup>20</sup>, comme il le dit lui-même. Mais va-t-il pour autant adapter une oeuvre tout à fait étrangère à la sienne? Va-t-il, en adaptant, se détacher des préoccupations qui non seulement sont celles de son oeuvre, mais également celles de sa vie? Et puis, une telle démarche est-elle possible? N'accepte-t-il pas justement de se consacrer à une oeuvre qui lui ressemble, ou même davantage, à une oeuvre à laquelle il aimerait que sa propre production ressemblât?

Pour y répondre, avant de présenter cette adaptation trop peu connue, il conviendra de tenter d'établir d'abord quelques frontières communes entre l'auteur du *Désert des Tartares* et celui de *L'Etat de Siège*. Ensuite, *Un cas intéressant* sera prise comme une sorte de noyau autour duquel nous tenterons de faire rayonner quelques oeuvres camusiennes. Pour finir, elle sera considérée à la lumière d'une des grandes préoccupations d'Albert Camus: le tragique.

## P R E M I E R E   P A R T I E

---

<sup>20</sup> *Le Figaro Littéraire*, 21 décembre 1957.

# *Camus, Buzzati ... un air de famille ?*

Avant l'étude de *Un cas intéressant*, essayons de trouver des rapprochements entre les deux hommes, tentons d'établir quelques frontières communes, que ce soit dans leur vie privée ou artistique, afin de peut-être mieux comprendre l'appel qu'a pu susciter la pièce de Buzzati en Camus. Consacrons-nous pour commencer à leurs vies, avant de les considérer de façon générale du point de vue littéraire, pour ensuite nous attarder plus spécifiquement à leur théâtre.

## **1) "L'envers et l'endroit"**

Un premier point rapproche nos deux auteurs: ils sont méditerranéens. Dino Buzzati est né à Belluno (près des Dolomites), en Italie, le 16 octobre 1906. Son père est professeur de droit international à l'Université de Pavie, sa mère descend d'une famille de Doges vénitiens, les Badoer Partecipazio. Bref, il est issu d'un milieu aisé. Son enfance est heureuse.

Camus, lui, est né à Mondovi le 7 novembre 1913, dans l'est de l'Algérie dans un domaine viticole où son père Lucien est caviste. Les Camus sont alors en déplacement provisoire dans ce village agricole. Sa mère, Catherine Sintès, est

d'origine espagnole. Albert n'a aucun souvenir de son père, celui-ci s'étant fait tuer en août 1914 pendant la bataille de la Marne (Buzzati aussi perd son père très tôt, à quatorze ans). La famille s'installe dans le quartier pauvre de Belcourt, chez la mère de madame Camus, où Albert passera son enfance et son adolescence. Ils habitent un trois-pièces qui n'a rien à voir avec la vaste demeure qu'est la Villa San Pellegrino de Dino. Dans ce trois pièces vivent la grand-mère, son fils cadet, la mère d'Albert, Albert et son frère Lucien. Contrairement à Buzzati, Camus fait l'expérience de la pauvreté. A-t-il pour autant été malheureux? Nous y reviendrons un peu plus loin.

Et leur scolarité? Tous les deux sont de bons élèves qui vont être marqués par leurs professeurs. Au lycée Parini, Buzzati est enthousiasmé par son professeur de latin et de grec, monsieur Luigi Castiglioni, qui affine son sens de la langue et lui donne de solides points de repères culturels qui lui permettent d'approfondir sa connaissance d'oeuvres de grands auteurs. Pour Camus, deux personnes vont être déterminantes pour son avenir: l'instituteur Louis Germain et le professeur Jean Grenier. Le premier voit en Albert quelqu'un de doué et suggère à madame Camus de solliciter une bourse grâce à laquelle son fils pourra aller au collège. Le deuxième, un professeur de philosophie que Camus rencontrera à l'université d'Alger, l'incitera à écrire.

Buzzati et Camus aimaient aussi se dépenser. La pêche, la bicyclette, la chasse et les escalades sont les divertissements préférés de Buzzati et de son ami Brambilla<sup>21</sup>. Plus modestement, Camus aime le football et les bains de mer à la plage toute proche. Camus, amoureux la mer, Buzzati amoureux de la montagne, un même amour de la nature, du monde... Un monde par rapport auquel nos deux

---

<sup>21</sup> La montagne est importante dans la vie de l'auteur et aura des répercussions sur sa thématique littéraire. En témoignent de nombreuses lettres adressées à Brambilla (Buzzati, Dino, *Lettres à Brambilla*, Grasset, Paris, 1988.), par exemple aux pages: 86, 106, 127, etc.; ou encore un article de Pierre Mazeaud dans les *Cahiers Buzzati* n° 3, "Dino Buzzati et la montagne".

auteurs vont se situer et tirer des conséquences qui seront intimement liées à leurs vies et leurs écrits.

En effet, assez curieusement, comme le remarquent Michel Suffran et Yves Panafieu<sup>22</sup>, chez Buzzati ainsi que chez Camus:

- "(...) il y a, à l'origine, les mêmes *noces* avec le minéral - le lit caillouteux du Piave ou les déserts solaires de Tipasa."

Par *noces*, les deux commentateurs renvoient au livre du même titre (que Camus écrit en 1936). *Noces*, édité en 1939, est un recueil de quatre essais comportant "Noces à Tipasa", "Le Vent à Djemila", "L'Eté à Alger" et "Le Désert". Ils ont en commun la nature, ses beautés et sa symbiose avec l'homme. Ce livre, emprunt d'un lyrisme de toute beauté, paraît comme une méditation poétique sur l'Algérie. Le jeune Camus exprime son exaltation devant un monde et le sentiment d'un accord profond avec la nature, il y évoque son émerveillement au contact de cette terre. Citons le texte:

- "Dans cette splendeur aride nous avons erré toute la journée. (...) Sans arrêt, il [le vent] sifflait avec force à travers les ruines, tournait dans un cirque de pierres et de terre, baignait les amas de blocs grêlés, entourait chaque colonne de son souffle et venait se répandre en cris incessants sur le forum qui s'ouvrait dans le ciel. (...) je déchiffrais l'écriture du monde. (...) je perdais conscience du dessin que traçait mon corps. Comme le galet verni par les marées, j'étais poli par le vent, usé jusqu'à l'âme. J'étais un peu de cette force selon laquelle je flottais, puis beaucoup, puis elle enfin, confondant les battements de mon sang et les grands coups sonores de ce coeur partout présent de la nature. Le vent me façonnait à l'image de l'ardente nudité qui m'entourait. Et sa fugitive étreinte me donnait, pierre parmi les pierres, la solitude d'une colonne ou d'un olivier dans le ciel d'été. (...) Et jamais je n'ai senti, si avant, à la fois mon détachement de moi-même et ma présence au monde."<sup>23</sup>

Cette même sensation Buzzati l'évoque peu de temps avant sa mort dans ses entretiens avec Yves Panafieu:

---

<sup>22</sup> Suffran, Michel; Panafieu, Yves, *Dino Buzzati, qui êtes-vous ?*, La Manufacture, 1988, p. 178.

<sup>23</sup> Camus, Albert, *Noces* suivi de *L'Eté*, Folio, 1993, pp. 25-26.

· "(...) aussi (...) il y avait le Piave. On y allait pêcher avec les fils de paysans. Le Piave était pour moi tout à la fois plaisir visuel et plaisir acoustique, avec ses divers petits chenaux qui murmuraient parmi les pierres blanches. (...) il y avait le vaste lit du Piave (...). Sur les huit cent mètres - supposons - de grève, le fleuve n'en représentait que cent. Tout le reste n'était que galets, des galets cuits par le soleil, de beaux cailloux ronds, qui vous donnaient vraiment l'impression d'un désert... Oui. Je dis bien: l'impression d'un désert (...) car ici, dans ces contrées qui désormais sont trop civilisées, les lits des fleuves sont les seuls endroits encore sauvages."<sup>24</sup>

Nous constatons donc une même "présence au monde", pour rappeler Camus, une même joie de se sentir en harmonie avec le monde, la même jouissance du corps au contact des éléments, en un mot: l'amour de l'existence; le mot n'est pas trop fort: "Non, ce n'était pas moi qui comptais, ni le monde, mais seulement *l'accord* et le silence qui de lui à moi faisait notre *amour*."<sup>25</sup>

Mais malheureusement, cette béatitude engendre la conscience violente de la mort. Le lit caillouteux du Piave et la splendeur aride de Tiapasa, en même temps d'être à l'origine d'une indicible sensation de beauté, font pressentir la condition de tout homme: à l'inverse de l'homme qui est limité par sa naissance et par sa mort, le désert suggère l'infini; l'homme n'est que de passage. Et le temps, le temps irréversible, "cette mort en suspension" comme l'appelle Michel Suffran, aiguise cette souffrance: "Cette sensation qu'il s'agit d'une chose finie pour toujours, toujours ce sentiment du temps...", nous dit Buzzati<sup>26</sup>. Dans *En ce moment précis*, livre qui exprime "le sentiment de l'angoisse existentielle, la soif désespérée de vérité et d'authenticité, l'impression grave de la mort qui plane"<sup>27</sup> et qui représente ce que l'on pourrait appeler ses mémoires<sup>28</sup>, les fragments qui font référence au temps sont nombreux: "(...) d'heure en heure, poussés de l'avant avec

---

<sup>24</sup> Buzzati Dino; Panafieu Yves, *Mes déserts*, Laffont, 1973, pp. 33-34.

<sup>25</sup> *Noces*, op. cit., p. 21. Soulignement personnel.

<sup>26</sup> *Mes déserts*, op. cit., p. 351.

<sup>27</sup> Gianfranceschi, Fausto, *Dino Buzzati, "scrittore del secolo"*, Borla Editore, Turin, 1967, p. 67, traduction personnelle.

<sup>28</sup> Buzzati, Dino, *En ce moment précis*, coll. 10/18, 1990.

la sensation qu'il est impossible de s'arrêter"<sup>29</sup>. On reconnaît là un thème fondamental de la pensée buzzatienne que l'on retrouve dans *Le Désert des Tartares*, où le temps est le sujet du livre. D'ailleurs ce thème, ainsi que beaucoup d'autres comme le destin, le sentiment de l'angoisse existentielle, la solitude, la maladie (qui seront ceux de ses livres), l'impression grave de la mort qui plane, se retrouvent, non seulement dans *En ce moment précis*, mais aussi dans sa correspondance avec Brambilla, et ce alors qu'il n'étaient encore que des enfants. A treize ans déjà, Dino évoque Annubis, une divinité funéraire égyptienne<sup>30</sup>. Dans une lettre du 7 novembre 1919 il écrit: "(...) le destin nous persécute"<sup>31</sup> ! Le 4 septembre 1925, il se dit terrorisé par "la rapidité avec laquelle passe le temps"<sup>32</sup>. Le 22 août 1934, il affirme que "plus on avance dans la vie et plus on se retrouve seul"<sup>33</sup>.

La même horreur d'appartenir au temps se retrouve chez Camus. Pour lui, "l'homme n'est jamais égal au temps" et "c'est en ce sens que les déceptions arrivent toujours". Impossible de lutter contre le temps qui nous "broie" et nous "détruit"<sup>34</sup>. Et Camus d'écrire, presque en des termes identiques:

· "Un jour vient pourtant et l'homme constate ou dit qu'il a trente ans. Il affirme ainsi sa jeunesse. Mais du même coup, il se situe par rapport au temps. Il y prend sa place. Il reconnaît qu'il est à un certain moment d'une courbe qu'il confesse devoir parcourir. Il appartient au temps et, à cette horreur qui le saisit, il y reconnaît son pire ennemi."<sup>35</sup>

Et, pour couronner le tout, la maladie fait son apparition, comme pour accentuer les ravages du temps. Yves Panafieu nous dit que Buzzati fut - sans toutefois vouloir le montrer - très affecté par la mort de son père due à un cancer du

---

<sup>29</sup> *id.*, p. 100, voir encore pages 83, 163, etc.

<sup>30</sup> Lettres à Brambilla, *op. cit.*, p. 16, p. 35, etc.

<sup>31</sup> *id.*, p. 31.

<sup>32</sup> *id.*, p. 168.

<sup>33</sup> *id.*, p. 215.

<sup>34</sup> *Mes déserts*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>35</sup> Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Folio, 1992, p. 30. Par la suite nous utiliserons l'abréviation *MS*.

pancréas, en 1920. Il nous dit aussi que la soeur de Dino confirmera, après la mort de son père, une forme d'hypocondrie de la part de son frère<sup>36</sup>. Il avoue sa peur de la maladie à son ami Brambilla dans une lettre du premier décembre 1935<sup>37</sup>. Ajoutons encore que la pièce *Un caso clinico*, qui est à l'origine de l'adaptation qui nous intéresse, est la transcription d'une de ses nouvelles intitulée *Sept Etages* (appartenant au recueil *Sept Messagers*), qui est, elle, tirée d'un fait vécu par Buzzati. En 1935, il doit effectuer un séjour de sept mois à l'hôpital, à la suite d'une mastoïdite.

Pour ce qui est de Camus, nous savons que dès l'âge de dix-sept ans il fut atteint d'une tuberculose avec laquelle "il lui fallait compter" et qui devait le faire souffrir atrocement tout au long de sa vie (au moment de l'adaptation de la pièce de Buzzati Camus souffrait beaucoup, nous y reviendrons).

De ces constatations naît inmanquablement une impression d'*étrangeté*:

- "Je n'ai jamais été un de ces hommes qui ont vécu leur vie, dans l'amour, dans les voyages, dans les batailles... Non, je ne suis pas de ces types-là (...). Je n'ai pas été un de ces protagonistes de la vie, un de ces lions batailleurs."<sup>38</sup>

Or, rien de plus camusien que cette situation d'*étranger*:

- "Que signifie ce réveil soudain dans cette chambre obscure - avec les bruits d'une ville tout d'un coup étrangère ? Et tout m'est étranger, tout, sans un être à moi, sans un lieu où refermer cette plaie. Que fais-je ici, à quoi riment ces êtres, ces sourires? Je ne suis pas d'ici - pas d'ailleurs non plus. Et le monde n'est plus qu'un paysage inconnu où mon coeur ne trouve plus d'appuis. Etranger, qui peut savoir ce que ce mot veut dire?..."<sup>39</sup>

C'est cette même étrangeté que Camus dénonce dans *Le Mythe de Sisyphe*:

- "(...) s'apercevoir que le monde est "épais", entrevoir à quel point une pierre est étrangère, nous est irréductible, avec quelle intensité la nature,

---

<sup>36</sup> *Magazine Littéraire*, octobre 1995 (consacré à Buzzati), p. 18.

<sup>37</sup> *Lettres à Brambilla*, *op. cit.*, p. 228.

<sup>38</sup> *Mes déserts*, *op. cit.*, p. 344.

<sup>39</sup> Camus, Albert, *Carnets I*, Gallimard, 1962, p. 201-202.

un paysage peut nous nier. Au fond de toute beauté gît quelque chose d'inhumain et ces collines, la douceur du ciel, ces dessins d'arbres, voici qu'à la minute même, ils perdent le sens illusoire dont nous les revêtions (...). Cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde."<sup>40</sup>

La certitude de la mort à venir, Camus la ressentit déjà au moment où il chantait ses *noces* avec le monde. Pour lui, elle est une "aventure horrible et sale"<sup>41</sup> alors que "tout ici respire l'horreur de mourir dans un pays qui invite à la vie."<sup>42</sup>

Eu égard à ces quelques indications biographiques - dont leurs oeuvres sont profondément empruntes - qu'est-ce qui rapproche Camus de Buzzati? Un même "endroit", c'est-à-dire une même passion de vivre, un même amour de l'existence, mais aussi un même "envers", une même blessure secrète, une même "fracture", c'est-à-dire une même souffrance existentielle, un même sentiment tragique de l'existence.

Dès lors, que faut-il opposer à cette injustice? Les deux sont d'avis qu'il ne faut pas se dérober et affronter cette "fracture" avec lucidité et courage, par l'écriture. Au "il me faut témoigner"<sup>43</sup> que Camus inscrit dans ses carnets aux alentours de 1935, fait écho cette note de Buzzati:

· "Ecris, je t'en prie, deux lignes seulement, même si tu es bouleversé et que tes nerfs ne tiennent plus. Mais chaque jour. En serrant les dents, à la rigueur même des imbécilités sans aucun sens, mais écris. (...) c'est là ton métier, tu ne l'as pas choisi mais il t'a été donné par le Destin, lui seul est l'issue par laquelle, si c'est possible, tu pourras t'échapper. Ecris, écris."<sup>44</sup>

Roger Grenier écrit dans sa biographie consacrée à Camus<sup>45</sup>: "(...) il [Buzzati] était proche de Camus: théâtre, journalisme et allégories". Commençons, nous,

---

<sup>40</sup> *MS*, p. 30.

<sup>41</sup> *Noces*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>42</sup> *id.*, p. 45.

<sup>43</sup> *CI*, p. 25.

<sup>44</sup> *En ce moment précis*, *op. cit.*, p. 344-345.

<sup>45</sup> Grenier, Roger, *op. cit.*, p. 293.

par le journalisme.

## **2) L'expérience du journalisme**

En 1922, le jeune Dino Buzzati, alors âgé de seize ans, s'inscrit à l'université de droit à Milan, plus par tradition (son père était un juriste de renom international) que par conviction. En effet, il aurait préféré poursuivre des études de Lettres, car très tôt il a la passion de la lecture, ce dont témoignent de nombreuses pages de sa correspondance avec son grand ami Arturo Brambilla<sup>46</sup>. Il étudie le droit donc, et en 1928, à un moment où l'Italie est fasciste, il entame une longue carrière de journaliste et de correspondant au *Corriere della Sera* (où son père avait tenu une rubrique juridique). Il y reste jusqu'à sa mort, en 1972. Une parenthèse seulement: après la guerre le journal ayant été interdit, Buzzati participe à la fondation du *Giornale lombardo*, puis du *Corriere lombardo*. Il regagne le *Corriere* un an et demi après la Libération.

Pour Camus aussi le journalisme occupera une place importante dans la vie. Dès 1937, après avoir quitté le parti communiste auquel il avait adhéré deux ans plus tôt, âgé de vingt-quatre ans, il collabore à *Alger Républicain*, quotidien dirigé par Pascal Pia (Camus lui dédiera *Le Mythe de Sisyphe*). Il commence par écrire des chroniques littéraires, faisant par exemple une présentation des oeuvres de Jean-Paul Sartre, *Le Mur* et *La Nausée*, il s'intéresse ensuite à l'injustice dont est victime la population arabe. Il en dénonce les conditions de vie dans un de ses plus célèbres reportages, *Misère de la Kabylie*, publié en 1939, dans lequel il critique l'attitude de certains colons européens qui possèdent les meilleures terres de cette zone montagneuse livrée à elle-même, très touchée par la misère et la

---

<sup>46</sup> Buzzati, Dino, *Lettres à Brambilla*, *op. cit.* Voir entre autres les pages 39 où il est question de Dickens, Kipling; page 42 où il question de Shakespeare, etc.

famine. *Alger Républicain* devient *Soir républicain* et Camus en sera le rédacteur en chef pendant peu de temps; le quotidien disparaît le 10 janvier 1940 pour ne pas s'être plié aux exigences de la censure. Camus quitte l'Algérie. La même année, sur recommandation de Pascal Pia, il entre à *Paris-Soir*. Pendant la guerre, toujours grâce à Pascal Pia, il entre dans le mouvement clandestin de résistance *Combat*, qui donnera naissance au journal portant le même nom, auquel Camus collaborera, avant d'en devenir le rédacteur en chef. Il quittera le journal en juin 1947, lui reprochant le détachement progressif de son ancrage à gauche. Il reviendra au journalisme en juin 1955: il collabore à *l'Express*, hebdomadaire libéral qui vient d'être lancé, qu'il quittera assez rapidement, en février 1956<sup>47</sup>.

Disons que les deux écrivains ont trouvé dans le journalisme une forme d'expression complémentaire à celle de la littérature. Ils entament tous les deux, Buzzati en 1928, Camus en 1937, une carrière de journaliste qu'ils mèneront simultanément avec celle d'écrivain.

### **3) Une ressemblance littéraire ?**

Parce qu'il met en lumière l'absurdité de la condition humaine et, en cela, se rattache à la sensibilité de ses contemporains d'après-guerre (Sartre, Ionesco, Beckett), on range Camus parmi les auteurs absurdes. Cette notion reste liée à lui en raison de l'essai qu'il lui a consacré, *Le Mythe de Sisyphe*. Mais, de même qu'il a toujours refusé d'être considéré comme un maître, il n'a jamais accepté qu'on le

---

<sup>47</sup> Les articles de presse les plus connus et les plus importants sont réunis dans *Actuelles I*, *Actuelles II* et *Actuelles III* (Prassinis et Gallimard, resp. 1950, 1953 et 1958). La dernière biographie consacrée à Albert Camus par Olivier Todd, *Albert Camus, une vie* (Gallimard, 1996), à défaut d'être complète en ce qui concerne les oeuvres, est très riche en informations concernant le cheminement politique et journalistique de Camus.

considère comme un écrivain pessimiste. S'il est vrai cependant qu'une certaine amertume est reflétée par son oeuvre, elle n'est pas une capitulation ou un renoncement à vivre (nous nous en rendrons compte notamment avec *Le Mythe de Sisyphe*). D'ailleurs, il a maintes fois insisté sur le fait qu'il n'appartenait pas à une "école" littéraire, en l'occurrence au mouvement existentialiste<sup>48</sup>, car, alors qu'un homme comme Sartre a élaboré une oeuvre philosophique, lui a écrit un essai moral où il propose plutôt une vision du monde qu'une doctrine; il le précise dans l'avant-propos du *Mythe de Sisyphe*: "Les pages qui suivent traitent d'une sensibilité absurde (...) et non d'une philosophie absurde (...)." De même Buzzati, que Martin Esslin cite parmi les écrivains du "théâtre de l'absurde"<sup>49</sup>, récuse dans ses entretiens avec Yves Panafieu une quelconque appartenance à cette catégorie d'auteurs<sup>50</sup> ou à un quelconque mouvement littéraire. Mais concluons avec Pierre-Louis Rey, qui a récemment tenu une conférence à l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg<sup>51</sup>, et disons qu'un tel étiquetage s'avère au fond stérile et de peu d'intérêt.

Contentons-nous de dire que Camus et Buzzati, au-delà d'une quelconque appartenance à une école et d'une quelconque influence, ont le même "souci" (pour parler comme le premier) de la condition humaine et qu'ils le traduisent par-delà d'immédiates différences stylistiques et conceptuelles avec beaucoup d'émotion et de sincérité dans une même problématique existentielle. Pour emprunter une métaphore à Fausto Gianfranceschi,

· (...) chaque rapprochement peut être *seulement* le signe visible du contact avec un même courant souterrain d'idées et de forces (...) indépendamment d'une influence explicite de l'un sur l'autre,

---

<sup>48</sup> Voir p. ex. "Prière d'insérer" de *Caligula* et *Le Malentendu*, TRN, p. 1746.

<sup>49</sup> Esslin, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet-Chastel, Paris, 1963, p. 199.

<sup>50</sup> *Mes déserts*, op. cit., p. 345.

<sup>51</sup> La conférence, qui eut lieu le 5 mars 1998, avait pour sujet "Autour d'un malentendu: Camus, saint laïc".

superficiellement."<sup>52</sup>

Contrairement à Camus, Buzzati a arpenté les territoires du fantastique. Ne citons que quelques textes: *Barnabo des montagnes* (1933), dans lequel, en mélangeant fable et réalité, il cultive le souvenir de son enfance vécue dans les montagnes de Belluno en représentant des forêts pleines d'animaux qui parlent; *Le Secret du Bosco Vecchio* (1935), qui est un roman fantastique peuplé d'êtres étranges et où les forces de la Nature sont personnifiées; citons encore une fable, *La fameuse invasion de la Sicile par les ours* (1945). Mais le choix de cette littérature n'est pas gratuit: comme le dit Nella Giannetto dans un de ses articles: "(...) la littérature fantastique, même entre ses mains, a un pouvoir de dénonciation sociale et politique (...)"<sup>53</sup>.

Revenons à Camus et souvenons-nous de ce que dit Roger Grenier: "(...) il [Buzzati] était proche de Camus: théâtre, journalisme et allégories". Après avoir parlé du journalisme et avant d'aborder ce qui ici nous intéresse davantage, à savoir le théâtre, attardons-nous quelque peu sur l'allégorie.

Loin d'avoir choisi la voie du fantastique qu'a empruntée le bellunais, Camus se rattache cependant à lui par l'emploi de l'allégorie et du symbole. En effet, par exemple, *Le Désert des Tartares* (1940) ou *La fameuse invasion de la Sicile par les ours* (1945) peuvent, comme *La Peste* (1947) de Camus, être lus sur plusieurs plans. *Le Désert des Tartares* est l'histoire de Giovanni Drogo, un jeune lieutenant affecté au fort Bastiani, qui se trouve à la frontière de son pays au milieu du désert. Avec ses amis il attend une attaque "imminente" des ennemis, les Tartares. Mais les semaines, les mois, les années passent et ce qui est désormais devenu le "but" de sa vie ne semble jamais arriver. Un jour, alors qu'il a déjà atteint un certain âge, il tombe malade et doit quitter le fort. Or, c'est précisément ce jour-là, alors qu'il s'éloigne du fort, que l'attaque a lieu... Comme

---

<sup>52</sup> Gianfranceschi, Fausto, *op. cit.*, p. 10, traduction et soulignement personnels.

<sup>53</sup> *Magazine littéraire, op. cit.*, "Le courage de l'imagination", p. 36.

nous le rappelle Yves Panafieu<sup>54</sup>, par le jeu des métaphores et des symboles, ce roman en plus d'être une méditation sur la vie (fuite du temps génératrice d'angoisse et annonciatrice de la mort), est aussi "l'évocation polémique du climat étouffant du fascisme". *La fameuse invasion* n'est autre qu'une métaphore ludique pour évoquer cette descente des "Huns" que fut l'occupation de l'Italie par les Allemands en 1943. Et *La Peste*, en plus d'être la "chronique" d'une ville qui lutte contre la maladie, peut être lue comme le récit de l'invasion de la France par la "peste brune", les nazis, ou comme une évocation symbolique de la condition humaine (le combat de l'homme face à la mort, face au Mal). Roger Grenier, en évoquant les deux hommes, parle de symboles et de mythes et précise que ceux de Buzzati sont trop "soulignés". Il ajoute qu'ils sont "d'un art moins raffiné que ceux de Camus"<sup>55</sup>. Nous reparlerons du mythe en rapport avec le théâtre dans la quatrième partie.

Ce qui rapproche encore nos deux auteurs est Franz Kafka. Fausto Gianfranceschi relève une analogie entre l'auteur tchèque et Buzzati en parlant de similitude dans l'atmosphère et le style<sup>56</sup>. En effet, nous retrouvons chez l'Italien et chez le Tchèque un même univers de l'angoisse et de la menace<sup>57</sup>. On connaît l'admiration de Camus pour l'auteur du *Procès*; il lui consacre même un appendice dans *Le Mythe de Sisyphe* qu'il intitule "Espoir et absurde dans l'oeuvre de Franz Kafka". On notera en passant la similitude entre *Le Procès* et *L'Etranger*, qui nous montrent des personnages qui ne comprennent pas vraiment la raison pour laquelle ils sont accusés. D'ailleurs, ouvrons une parenthèse pour dire que Jean Grenier, l'ancien professeur de philosophie et ami de Camus, lui a reproché "l'influence de Kafka" dans *L'Etranger* dans une lettre du 9 avril 1941.

---

<sup>54</sup> *Magazine littéraire*, *op. cit.*, "Une lecture socio-historique", p. 43.

<sup>55</sup> Grenier, Roger, *op. cit.*, p. 293.

<sup>56</sup> *Dino Buzzati*, *op. cit.*, pp. 136-138.

<sup>57</sup> Cf. Buzzati, Dino, *Oeuvres*, Laffont, coll. Bouquins, 1995. Par exemple, *Et pourtant on frappe à la porte* (p. 371), *La nouvelle* (p. 446), *Une ombre au Sud* (p. 523).

Camus lui répond le 5 mai qu'il était conscient que le thème du procès renverrait à Kafka, mais il ajoute que "les personnages et les épisodes de *L'Etranger* [étaient] trop individualisés, trop "quotidiens" pour risquer de rencontrer les symboles de Kafka"<sup>58</sup>. En ce qui concerne *Un cas intéressant*, Gabriel Marcel parle d'une "schématisation à la Kafka"<sup>59</sup>, Renée Saurel d' "un symbolisme à la Kafka"<sup>60</sup>. Nous y reviendrons.

Ce qu'il est également intéressant d'observer, c'est le souci de concision qui se retrouve chez les deux auteurs. Ce souci n'est certainement pas sans rapport avec leur expérience journalistique. Lorsque, dans *Mes déserts*, Yves Panafieu demande à Buzzati ce qu'il répondrait à un jeune écrivain venu lui demander des conseils d'écriture, l'auteur italien répond:

· "Je lui dirais: d'abord, souviens-toi que tu ne seras jamais assez simple. (...) Mais fais aussi en sorte que, parvenu à la seconde page, on ait envie de poursuivre."<sup>61</sup>

Pour lui, la caractéristique des grands hommes est d'écrire de manière très claire et très simple, un style clair et limpide étant immanquablement la marque de personnes de grand talent. Il cite Pascal en disant que "là il y a du génie (...). Et il [Pascal] a une caractéristique: ce qu'il écrit a la limpidité de l'eau."<sup>62</sup> Il ajoute un peu plus loin que "du point de vue de la technique littéraire, le journalisme est une école exemplaire"<sup>63</sup>. Or, ce souci d'une écriture épurée du superflu et de l'artifice ne le partage-t-il pas avec Camus? Faut-il rappeler la simplicité (étudiée!) de *L'Etranger* dont la première phrase dispense de tout long développement: "Aujourd'hui, maman est morte"? Faut-il rappeler le même souci

---

<sup>58</sup> Lettres citées par Roger Grenier, *op. cit.*, pp. 117-118.

<sup>59</sup> Marcel, Gabriel, "Un cas intéressant", *Les Nouvelles Littéraires*, 24 mars 1955.

<sup>60</sup> Saurel, Renée, "L'érosion d'un être. *Un cas intéressant* de D. Buzzati au Théâtre La Bruyère", *Lettres Françaises*, 24 mars 1955.

<sup>61</sup> *Mes déserts*, *op. cit.*, p. 239.

<sup>62</sup> *id.*, p. 251.

<sup>63</sup> *id.*, p. 242.

de clarté et de simplicité<sup>64</sup> dans ses essais? N'est-ce pas précisément ce qui rend l'ensemble de son oeuvre "philosophique" accessible à tout public ? Citons Morvan Lebesque:

- "Quant au style, Camus ne s'embarrasse pas d'une écriture particulière et ne fait aucune différence entre la presse et le livre: sa prose, naturellement noble, ne perd aucune précision à refuser le sensationnel (...). (...) le métier de reporter ne peut que lui inculquer le sens du concret et le dégoût de la formule hermétique."<sup>65</sup>

Georges Vitaly, le metteur en scène d'*Un cas intéressant*, ne voyait qu'un écrivain capable, pour l'adaptation, de retrouver "le ton direct et la simplicité (...) le style journalistique, dépouillé, qu'affectionait Dino Buzzati"<sup>66</sup>; et c'était Albert Camus<sup>67</sup>.

Ils partagent donc un même refus d'une écriture doctrinaire, théorique ou hermétique et l'affirmation suivante de Buzzati s'applique aussi bien à Camus:

- "(...) le métier d'écrivain coïncide exactement avec le métier de journaliste et consiste à raconter les choses aussi *simplement* que possible, et aussi *dramatiquement* et *poétiquement* que possible."<sup>68</sup>

## 4) Le théâtre

Avec le théâtre, nous abordons maintenant le dernier point de cette première partie générale dans laquelle nous avons essayé de relever quelques points communs. Nous verrons que cet art a constitué un chapitre important dans

---

<sup>64</sup> A quoi s'ajoute un refus de tout dogmatisme.

<sup>65</sup> Lebesque, Morvan, *Camus*, Seuil, Ecrivains de toujours, 1963, p. 22. Notons en passant que *UCI* n'est même pas mentionnée par l'auteur! (sauf en bibliographie).

<sup>66</sup> Vitaly, Georges, *En toute vitalité, 50 ans de théâtre*, Nizet, Paris, 1995, p. 143.

<sup>67</sup> Paradoxalement, dans son propre théâtre, Camus, loin d'être hermétique, surcharge pourtant ses pièces par les concepts qu'il développe dans ses essais. Nous y reviendrons dans la partie IV.

<sup>68</sup> *Mes déserts*, *op. cit.*, p. 242, soulignement personnel.

la vie des deux hommes.

Contrairement à Camus, Buzzati s'adonne assez tard à la production théâtrale. Le goût pour le théâtre ne lui est venu qu'après qu'il se soit mis à écrire. En effet, "à l'époque de [s]on enfance ou de [s]a jeunesse, le théâtre n'avait pas pour [lui] une grande importance"<sup>69</sup>. Avant que Camus ne souhaite "la bienvenue en France"<sup>70</sup> à l'auteur dramatique, Buzzati était avant tout catalogué comme narrateur et romancier<sup>71</sup>, auteur de nouvelles et surtout du roman *Le Désert des Tartares*, qui avait enthousiasmé un grand nombre de lecteurs, dont faisait partie bien sûr Camus. Mais en 1955, année de l'adaptation de Camus, l'auteur italien avait déjà signé quelques pièces. Il débute en 1942 avec *Petite promenade*. Ensuite il y aura *Révolte contre les pauvres* (1946) et *Un caso clinico* (1953), dont Camus fera l'adaptation, cette dernière pièce constituant selon Guido Davico Bonino<sup>72</sup> (après les deux premières) "le véritable baptême dramatique de l'auteur". Après cette pièce, Buzzati écrira pour le théâtre jusqu'en 1966: *Fin dramatique d'un célèbre musicien* (1955), *Seule à la maison* (1958), *Les souffleurs* (1959), *Les fenêtres* (1959), *Une fille arriva* (1959), *Un ver au ministère* (1960), *Le manteau* (1960), *L'horloge* (1962), *L'homme qui ira en Amérique* (1962), *La colonne infâme* (1962), *Strip-tease* (1964) et *La fin du bourgeois* (1966). Pour être bref, nous pouvons dire que le théâtre de Buzzati est unifié par une de ses obsessions majeures qui est la mort, et par la problématique de l'affrontement de l'homme et du destin. Voici quelques exemples pour étayer notre propos: *Le manteau* est l'histoire d'un soldat porté disparu, qui, un jour, réapparaît chez sa mère. Pâle,

---

<sup>69</sup> *Mes déserts, op. cit.*, p. 268.

<sup>70</sup> *TRN*, p. 602.

<sup>71</sup> Ilaria Crotti (*Dino Buzzati*, La Nuova Italia, 1977) nous dit que le théâtre de Buzzati a souffert d'un préjugé (en Italie du moins); il a souvent été considéré comme "déviation improductive" (p. 95).

<sup>72</sup> Davico Bonino, Guido, *Dino Buzzati, Un caso clinico e altre commedie in un atto*, Mondadori Editore, Milano, 1980, p. 10, traduction personnelle. A noter que le mot *commedia* est à prendre au sens général (en italien) de *pièces*.

fatigué, il est enveloppé dans un manteau qu'il ne veut pas quitter, et pour cause: il y dissimule ... la mort. Il a transgressé la loi de l'au-delà d'où il ne faut jamais revenir. Son secret dévoilé, il repart, comme il était arrivé. *Petite promenade*, pièce en un acte, est l'histoire d'une rencontre et d'une promenade entre ... la Mort et une de ses victimes potentielles. Cette pièce, que Yves Panafieu qualifie de "ballet avec la mort" et de "danse macabre"<sup>73</sup> est une parabole existentielle qui traite de l'inéluctabilité de la mort (comme *Un caso clinico*, 1953). *Les fenêtres* nous montre une façade d'immeuble banale, des balcons et des gens comme tous les autres, qui, de leurs fenêtres s'amuse à observer un jeune homme qui devient tour à tour un amoureux transi, un client de prostituées, un voleur. On appelle la police et tout bascule. La fiancée est désespérée et la mère ne veut pas comprendre qu'il s'agit de son fils ! Cruel destin...

Si Buzzati s'intéresse tardivement au théâtre en tant que dramaturge (en 1942 il était âgé de 36 ans), il en est tout autrement en ce qui concerne Camus. Chez lui, la vocation du théâtre n'a été ni secondaire ni accidentelle: c'est par là qu'il commence. Aux yeux de Roger Quilliot "le théâtre fut pour Camus un mode d'expression tout naturel"<sup>74</sup>. A l'âge de vingt-deux ans, en 1935, il fonde sa propre troupe d'amateurs à Alger, c'est le Théâtre du Travail. Camus y débute avec une première adaptation: *Le Temps du Mépris* de Malraux. Un tract précise les objectifs de la jeune troupe:

- "Prendre conscience de la valeur artistique propre à toute littérature de masse et démontrer que l'art peut parfois sortir de sa tour d'ivoire. Le sens de la beauté étant inséparable d'un certain sens de l'humanité."<sup>75</sup>

Citons quelques textes de cette période du Théâtre du Travail: *Révolte dans les Asturies*, que Camus écrit avec trois de ses camarades (1936), *Bas-fonds* de

---

<sup>73</sup> Panafieu, Yves, "Thanatopraxis" in *Les miroirs éclatés*, Lille-Thèses, ISSN: 0294-1767, pp. 280 et 281.

<sup>74</sup> *TRN*, p. 1689.

<sup>75</sup> *TRN*, p. 1690.

Gorki (1936), *Prométhé d'Eschyle* (1936) ou encore la *Femme silencieuse* de Ben Jonson (1937). Il joue aussi de petits rôles dans des pièces classiques au sein d'une troupe théâtrale qui s'appelle Radio Alger. Le Théâtre du Travail se dissout en octobre 1937, mais pour renaître aussitôt de ses cendres sous le nom de Théâtre de l'Equipe, que Camus placera sous le signe de Copeau, avec lequel il partage le mépris du "théâtre d'argent", de "cette tradition dramatique bien française qu'on peut appeler l'épopée du lit", mais aussi et avant tout l'amour pour "le texte, le style, la beauté"<sup>76</sup>. Cette troupe, qui dans son manifeste "demandera aux oeuvres la vérité et la simplicité"<sup>77</sup>, jouera des oeuvres comme *La Célestine* de Fernando de Rojas (novembre 1937), une adaptation du *Retour de l'Enfant prodigue* de Gide (1937), *Paquebot Tenacity* de Vildrac (1938), *Les Frères Karamazov* d'après Copeau et Croué (1938) ou encore *Le Baladin du Monde Occidental* de Synge (1939). Blanche Balain, qui faisait partie de la troupe de l'Equipe, en se remémorant ces années, parle en ces termes de Camus: "[un] jeune homme de haute taille, infatigable bien que malade, possédé de l'amour du théâtre"<sup>78</sup>.

Ensuite, au moment où *Caligula* est en chantier, l'Histoire et le journalisme vont l'écartier du théâtre, mais il ne cessera de réfléchir "aux problèmes de la scène", comme il l'avoue en 1958 lors d'une interview donnée à Paris-Théâtre et partiellement reproduite dans les textes complémentaires de l'édition de la Pléiade. Après la guerre seront représentées: *Le Malentendu*, en juin 1944, au Théâtre des Mathurins, dans une mise en scène de Marcel Herrand; *Caligula*, en 1945, au Théâtre Hébertot, mise en scène de Paul OEtty; *L'Etat de Siège*, représenté par la "Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault" en octobre 1948 au Théâtre Marigny, dans une mise en scène de Barrault; et enfin

---

<sup>76</sup> TRN, pp. 1691, 1699-1700 ("Copeau, seul maître", non daté), 1713, 1726.

<sup>77</sup> TRN, p. 1692.

<sup>78</sup> TRN, p. 1693.

*Les Justes*, en décembre 1949 au Théâtre Hébertot dans une mise en scène de Paul O'Neil. Et c'en sera terminé de l'oeuvre théâtrale proprement dite d'Albert Camus.

C'est en 1953, qu'il revient au théâtre "dont il avait gardé la nostalgie"<sup>79</sup>, "en tant qu'artisan, adaptateur et metteur en scène"<sup>80</sup>. A vrai dire c'est un concours de circonstances qui le ramène à cette activité qui lui était chère. En effet, Marcel Herrand, co-directeur du festival d'Angers, lui avait demandé d'adapter *La Dévotion à la Croix* de Calderón et *Les Esprits* de Larivey. En juin 1953, Marcel Herrand tombe malade et il demande à Camus de prendre la direction à sa place. Camus revient alors au théâtre, qui avait toujours été pour lui un lieu privilégié où il avait retrouvé "cette amitié et cette aventure collective"<sup>81</sup> (dont il avait d'ailleurs besoin à cette époque). Il se "retrempera aux sources des années algériennes"<sup>82</sup>.

En 1955, sur proposition de Georges Vitaly, il adapte *Un caso clinico* de Buzzati sous le titre *Un cas intéressant*, qui sera mis en scène par Vitaly au Théâtre La Bruyère (nous y reviendrons dans la prochaine partie).

En 1956, il adapte et met en scène *Requiem pour une nonne* de Faulkner au Théâtre des Maturins. Ici encore, le hasard a voulu que Camus écrive cette adaptation, car c'est Marcel Herrand qui avait entrepris le travail, mais comme il mourut, Camus, par amitié, accepta la relève.

En 1957 dans le cadre du Festival d'Angers, il signe l'adaptation et se charge de la mise en scène du *Chevalier d'Olmédo* de Lope de Vega.

Enfin, en 1959, Camus achève l'adaptation qui lui a coûté le plus d'efforts, mais aussi la plus connue, *Les Possédés* de Dostoïevski, qu'il mettra en scène au Théâtre Antoine.

---

<sup>79</sup> TRN, p. 1694.

<sup>80</sup> Coombs, Ilona, *op. cit.*, p. 130.

<sup>81</sup> TRN, p. 1713.

<sup>82</sup> Coombs, Ilona, *op. cit.*, p. 130.

Écoutons Roger Quilliot s'exprimer sur Camus et les adaptations:

- "(...) Camus s'amusait en traduisant, s'amusait en adaptant; nouer deux phrases, enchaîner deux scènes pour un meilleur effet scénique, chercher le mot et le geste qui portent, étaient pour lui une des formes privilégiées du plaisir"<sup>83</sup>.

Nous avons déjà évoqué en introduction la période difficile qu'a été pour Camus celle de ses dix dernières années. C'est entre autres par des adaptations (qu'il signe de 1953 à 1959) qu'il a cherché à reprendre confiance en lui. Nous y reviendrons dans la prochaine partie pour bien situer l'état d'esprit dans lequel se trouvait l'auteur français au moment où Georges Vitaly lui propose d'adapter la pièce de Buzzati.

Il faut encore noter que Camus a longuement réfléchi sur le théâtre. Il croyait à un renouvellement du théâtre moderne, surtout de la tragédie moderne. Il exposera ses réflexions lors d'une conférence tenue à Athènes sur "l'avenir de la tragédie". Nous verrons que ses adaptations prenaient une place importante dans ce plan ambitieux. (Nous reviendrons en détail sur ce point dans la partie consacrée au tragique.)

Dans la tentative de trouver des "liens de parenté" entre Buzzati et Camus au théâtre, nous pouvons dire qu'ils avaient, pour emprunter le titre d'un article que Morvan Lebesque consacre à Camus, "la passion pour la scène"<sup>84</sup>, encore que cette passion semble plus viscérale chez l'auteur français. A la question posée lors de l'émission télévisée "Gros plan" du 12 mai 1959, "Pourquoi faites vous du théâtre?", Camus répond: "tout simplement parce qu'une scène de théâtre est un des lieux du monde où je suis heureux"<sup>85</sup>. Dans ses entretiens, Buzzati dit considérer le théâtre comme "la plus grande des épreuves littéraires", "le suprême

---

<sup>83</sup> *TRN*, p. 1855.

<sup>84</sup> Lebesque, Morvan, "La passion pour la scène", in *Camus*, Hachette, Paris, 1964.

<sup>85</sup> *TRN*, p.1720.

but"<sup>86</sup>. Et Camus d'affirmer que le théâtre, à cause de ses difficultés mêmes, "est le plus haut des genres littéraires"<sup>87</sup>.

Il y a cependant encore un point commun entre les deux hommes: le sentiment de ne pas avoir totalement réussi dans ce domaine, de ne pas être parvenu au but désiré; encore que cet aveu soit plus explicite chez Buzzati que chez Camus.

Écoutons ce que Buzzati confie à Yves Panafieu:

- "Je regrette vraiment de ne pas être parvenu à faire ce que je voulais en ce domaine. (...) Le théâtre est une chose mystérieuse (...) que je désirerais par-dessus tout, comme du reste tous les auteurs, et c'est la chose où je n'ai pas réussi"<sup>88</sup>.

Voici ce que Camus écrit à un correspondant italien en juin 1959 et considérons tout particulièrement la dernière phrase:

- "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. Mais peut-être ne suis-je pas bon juge de moi-même..."<sup>89</sup>

Cette dernière phrase ne traduit-elle pas un doute confus et peut-être même un incompréhension de la part de son énonciateur? Nous reviendrons sur ce point important dans le chapitre consacré au tragique, où *Un cas intéressant* sera précisément abordé à la lumière de la production théâtrale personnelle et controversée de Camus.

Au terme de cette première partie dans laquelle nous avons tenté de tracer quelques "frontières communes", nous pouvons dire que des points communs existent, indubitablement. Il y a chez les deux auteurs un même "sentiment tragique de la vie" qui se retrouve dans leurs oeuvres. Ce qui les rapproche échappe à une quelconque appartenance littéraire: ils ont, comme nous l'avons

---

<sup>86</sup> *Mes déserts, op. cit.*, pp. 268 et 273.

<sup>87</sup> *TRN*, pp. 1715 et 1726.

<sup>88</sup> *Mes déserts, op. cit.*, pp. 268 et 270.

<sup>89</sup> *TRN*, p. 1689.

dit, le même "souci", le même sentiment d'injustice universelle, liée à la condition humaine. Un extrait de *Mes déserts* de Buzzati, applicable aux deux hommes (journalistes et écrivains), illustre parfaitement leurs positions morales:

· "Les seules choses qui comptent vraiment et qui sont les vrais tracas, ce sont les douleurs physiques et les douleurs morales. La douleur est, dans le monde, le véritable mensonge, la véritable honte."<sup>90</sup>

S'il ne fait pas de doute qu'il n'y eut pas d'influences réciproques entre ces deux auteurs, force est de constater qu'en étudiant *Un cas intéressant* nous retrouvons des coïncidences, des parentés de thèmes, qui ont pu être déterminantes dans l'acceptation de Camus d'écrire l'adaptation.

---

<sup>90</sup> *Mes déserts, op. cit.*, p. 137.

## DEUXIEME PARTIE

### "Une histoire ... intéressante"

Dans cette partie, nous nous intéresserons à la genèse de l'adaptation de Camus. Nous partirons du texte buzzatien pour suivre son cheminement jusqu'à celui de Camus, toujours en relevant ce qui a pu retenir l'intérêt du Français et l'inciter à accepter ce travail. Avant d'analyser sa structure et de relever les quelques changements opérés par Camus, nous résumerons la pièce. Ensuite, nous nous pencherons sur ses thèmes et ses personnages, afin de montrer que *Un caso clinico* était faite pour retenir l'attention de Camus.

#### **1) De la nouvelle italienne à l'adaptation française**

Qu'est-ce qui est à l'origine d' *Un caso clinico* ? Des faits banals pourrait-on dire: un cauchemar de Buzzati enfant et une hospitalisation en 1935. En effet, Buzzati, lors des entretiens de 1971 avec Yves Panafieu, relate un rêve, qu'il faisait étant enfant, dans lequel il se trouvait dans une espèce de corridor

circulaire, éclairé d'une lumière grise et qui se rétrécissait de plus en plus. Au fond de ce tunnel, sur le point d'étouffer, "un être démoniaque, souriant et en un certain sens presque diplomate (...) [lui] tenait un raisonnement implacable", lui démontrant qu'il "ne pouvai[t] plus exister"<sup>91</sup>; c'était la Mort. Cette angoisse, il la ressent en 1935, lorsqu'il est hospitalisé pour une mastoïdite et plus précisément pendant l'anesthésie. Il retrouve cette "sorte d'entonnoir gris" et la sensation d'être aspiré par succion à l'intérieur du "tube conique qui débouchait sur le néant". D'ailleurs, ces impressions sont reproduites dans sa pièce par une malade qui s'attarde à évoquer les méfaits de l'éther (quatrième tableau du deuxième temps dans l'adaptation de Camus). C'est quelques mois après l'opération qu'il se rend par hasard chez son dentiste pour découvrir que sa mastoïdite n'était en fait qu'une douleur de dents qui avait atteint une zone névrotique. Or, c'est dans la salle d'attente de ce dentiste que lui est venue l'idée de ce qui allait tout d'abord devenir une nouvelle et qui portera le titre *Sept étages*:

· "Alors, qui sait pourquoi, m'est venue à l'esprit cette histoire de ce malade qui est transporté de haut en bas, et pour lequel, à chaque étage, se produisait une aggravation du mal. L'idée m'a semblé très belle. Il s'agissait de trouver, d'étage en étage, la fausse justification, la ruse imaginée par les médecins pour le transporter d'un étage à l'autre."<sup>92</sup>

Voici pour l'anecdote.

En ce qui concerne la genèse de l'oeuvre, Fernande Bartfeld<sup>93</sup> nous fait découvrir un inédit. *Un caso clinico*, qui date de 1953, n'est pas la première pièce tirée de la nouvelle *Sept étages*. En 1951, une adaptation française de la pièce radiophonique de Raffaele La Capria tirée de la nouvelle a été faite par Michel Arnaud. Fidèle à la nouvelle, cette adaptation radiophonique (que Fernande Bartfeld reproduit en annexe) représente une version dialoguée (elle se trouve à

---

<sup>91</sup> *Mes déserts, op. cit.*, pp. 112-115.

<sup>92</sup> *Mes déserts, op. cit.*, p. 122.

<sup>93</sup> Bartfeld, Fernande, *L'effet tragique*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1988.

la bibliothèque centrale de Radio France). Fernande Bartfeld se demande si ces deux adaptations n'ont pas donné l'idée à Buzzati d'en tenter une de son cru. Ceci est probable. Mais à cela nous ajouterons, pour être complets sur ce point, que la transposition au théâtre de la nouvelle concernée est surtout due, comme nous l'indique Buzzati lui-même dans ses entretiens de 1971, "à une suggestion de Giorgio Strehler", alors directeur du Piccolo Teatro de Milan<sup>94</sup>.

Dans la pièce de Buzzati, les changements par rapport à la nouvelle sont importants. Premièrement, il y a changement de titre: *Sept étages* devient *Un caso clinico* (littéralement "un cas clinique") et le texte devient quantitativement plus important. Alors que le début de la nouvelle présente un individu (Giuseppe Corte, avocat, qui, dans la pièce, deviendra Giovanni Corte, ingénieur) devant la clinique où il se rend volontairement, la pièce, elle, débute avec un premier temps dans lequel le protagoniste se trouve dans son lieu de travail et ensuite à son domicile; ce sera dans le deuxième temps qu'on "proposera" à Corte de se faire admettre à la clinique. Dans la nouvelle il n'est pas fait allusion à la vie professionnelle du personnage et très peu à sa vie privée.

La pièce italienne fut jouée au *Piccolo teatro di Milano* dans une mise en scène de Giorgio Strehler le 14 mai 1953. Toujours dans ses entretiens, l'auteur italien nous indique que la pièce ne fut jouée qu'une quinzaine de fois, en fin de saison, nombre trop restreint de représentations pour pouvoir se prononcer sur un succès. La pièce est la première de Buzzati à être représentée à l'étranger: elle le sera en 1954 à Berlin, par le *Kurfurstendam Theater*, avant d'être vue par le public parisien dans l'adaptation d'Albert Camus.

Roger Quilliot a raison lorsqu'il dit dans l'édition de La Pléiade que l'adaptation de Camus est "le fruit de circonstances, quasiment un accident"<sup>95</sup>. Georges Vitaly,

---

<sup>94</sup> *Mes déserts, op. cit.*, p. 272. Notons aussi que Giorgio Strehler nous a quittés en fin d'année 1997, à l'âge de soixante-seize ans.

<sup>95</sup> *TRN*, p. 1854.

qui connaissait Camus pour avoir joué le rôle de Hélicon dans *Caligula* en 1945, retrace cet "accident", dont il sera le metteur en scène, dans son livre *En toute vitaly(té): 50 ans de théâtre*<sup>96</sup>. C'est le destin qui a voulu que Vitaly, "chasseur de manuscrits" (c'est ainsi qu'il se qualifie, page 139), reçoive, d'une certaine dame travaillant à l'UNESCO, une traduction littérale demeurée inconnue, de la pièce de Buzzati. Le texte, dont le "sujet était d'une force exceptionnelle", lui plut, mais une réalisation scénique n'était pas envisageable, car l'écriture perdait de son "dynamisme dramatique" étant donné qu'il s'agissait d'un mot à mot. Citons Vitaly:

· "Les répliques ne se mettaient pas en bouche. (...) L'écriture si incisive de Dino Buzzati se devinait entre les lignes... (...) Il fallait tout simplement remettre les mots italiens dans un moule bien français. Je me trouvais en présence de l'éternel problème des traductions. La pièce, traitée comme un reportage journalistique, attendait un Maître dans l'art de traduire les événements, sans ajouter une emphase inutile. Pratiquer une langue quotidienne sans tomber dans la pauvreté d'un vocabulaire "clair"."<sup>97</sup>

Il fallait retrouver "le ton direct et la simplicité", "le style journalistique, dépouillé, qu'affectionnait Dino Buzzati". Il ne voyait que Camus pour prendre en charge cette adaptation. Camus, d'abord réticent, une fois le nom de Buzzati prononcé, s'y intéresse et accepte le travail. Vitaly se charge de la mise en scène. Un peu plus tard, Buzzati se rendit à Paris. Accueilli à l'aéroport par Camus lui-même, il éprouva immédiatement une vive sympathie pour cet homme direct et simple, qui savait si bien le mettre à l'aise, "un homme exquis, d'une sensibilité et d'une compréhension humaine extraordinaires"<sup>98</sup>. Buzzati fera un portrait spontané de Camus consécutif à leur rencontre, portrait qui se trouve dans un recueil d'articles intitulé *Chroniques terrestres*<sup>99</sup>. L'accueil fut très chaleureux et

---

<sup>96</sup> Vitaly, Georges, *En toute vitaly(té), 50 ans de théâtre*, Nizet, Paris, 1995, pp. 139-148.

<sup>97</sup> *id.*, p. 142.

<sup>98</sup> *Mes déserts, op. cit.*, p. 272.

<sup>99</sup> Buzzati, Dino, *Chroniques terrestres*, Mondadori, 1971, p. 414. L'article est reproduit

le "visage [de Camus], grâce à Dieu, n'était pas celui d'un intellectuel pourri, mais plutôt celui d'un sportif, clair, populaire, solide, ironique et plein de bonhomie, peut-être: une tête de garagiste" (*sic*). Buzzati séjourna à l'Hôtel Cayré, sur le Boulevard Raspail. Le 12 mars il y rédigea une courte note, qui révèle l'importance qu'eut à ses yeux cette rencontre:

- "Souviens-toi, souviens-toi, car peut-être un jour chercheras-tu à retrouver ces choses-là, comme un imbécile, assis sur une pierre, vieux, au bout d'un sentier conduisant aux plus hautes parois."<sup>100</sup>

L'adaptation sera jouée le 12 mars 1955 au Théâtre La Bruyère, dirigé à l'époque par Ludmila Vlasto, dans une mise en scène de Georges Vitaly, des décors de Roger Chancel, assisté par Gisèle Tanalias. Parmi les acteurs nous citerons Daniel Ivernel, dans le rôle de Giovanni Corte, Pierre Destailles, dans le rôle du professeur Claretta, ou encore Lucien Hubert, dans le rôle du professeur Schroeder.

Avant de voir comment Camus s'acquitta de son travail d'adaptateur, il convient d'ouvrir une parenthèse et de rappeler ce qui avait été sommairement évoqué dans l'introduction, à savoir l'état d'esprit dans lequel se trouvait l'auteur de *Caligula* au moment où il accepte la proposition de Vitaly.

---

en annexe.

<sup>100</sup> Citée par Yves Panafieu, *Les Miroirs éclatés*, op. cit., p. 177.

## **2) Les années 50 pour Camus**

Dans quel état d'esprit Camus se trouvait-il au moment où il adapte *Un caso clinico*, cette "pièce italienne, du genre sinistre" comme il l'écrit dans une lettre à un de ses amis<sup>101</sup>?

Ces années seront très difficiles pour Camus, que ce soit d'un point de vue personnel ou professionnel. En 1951, la publication de *L'Homme révolté*, qui est, entre autres, une réflexion sur les crimes perpétrés au nom de la révolution, sera à l'origine de polémiques littéraires, philosophiques et surtout politiques avec l'intelligentsia parisienne, parmi laquelle figure Jean-Paul Sartre. Raymond Gay-Crosier qualifiera ces vicissitudes politico-philosophiques consécutives à la publication de cet essai de "dispute de principes"<sup>102</sup>, certaines réflexions de Camus allant même jusqu'à être jugées erronées. Dans ces années, Camus démissionnera aussi de l'UNESCO quand l'Espagne franquiste y est admise. Ensuite, en novembre 1954, éclate la guerre d'Algérie; ce sera pour lui un dilemme qui l'atteindra dans sa chair, une situation dans laquelle il est hors de question pour lui de prendre une position, quelle qu'elle soit. En janvier 1956, il lance un appel à la trêve civile, qui ne sera pas écouté. A cela s'ajoute une peur de la stérilité dont témoigne une lettre adressée à René Char que nous citerons à nouveau: "Etrange, cette espèce de ravage monotone qui m'éprouve depuis des mois (...). Et cette *stérilité*, cette insensibilité subite m'affectent beaucoup."<sup>103</sup> A l'impasse intellectuelle et morale s'ajoute encore une grave rechute dans sa maladie, la tuberculose, qui nécessitera des séjours de repos en Provence et dans les Vosges. Fatigué, déçu par un monde cruel qui ne semble pas avoir tiré de leçon des deux dernières guerres mondiales, hanté par la paralysie créatrice, il

---

<sup>101</sup> Citée par Roger Grenier, *op. cit.*, p. 291.

<sup>102</sup> Gay-Crosier, Raymond, *op. cit.*, p.233.

<sup>103</sup> Lettre du 3 mars 1957, citée par Raymond Gay-Crosier, *op. cit.*, p. 253.

subit même l'attraction du néant. Voici un extrait de *L'Été*, qui date de 1953: "Pourquoi poursuivre en effet et pourquoi revenir ? (...) il faut se laisser couler alors, comme ceux qui nagèrent jusqu'à l'épuisement (...)"<sup>104</sup>. Camus est incompris, durant les années 50 il traverse "une crise physique et morale"<sup>105</sup> et ceci entraînera un isolement de sa part qui sera souvent mal interprété.

C'est durant ces années qu'il se tourne de nouveau vers le théâtre où il cherchera du réconfort. Raymond Gay-Crosier y verra "une fuite dans la routine"<sup>106</sup> et considérera ce secteur de son activité d'un intérêt limité. Il cite son confrère Pierre Gascar:

· "Ce désir de se consacrer au théâtre, moins en tant que créateur proprement dit qu'en tant qu'adaptateur, metteur en scène, voire acteur, constitue la forme la plus significative de ce mouvement de retrait qui caractérise le comportement de Camus vers la fin de sa vie."<sup>107</sup>

Il est pourtant compréhensible que cette période de sa vie soit celle où il écrit le plus d'adaptations. En froid avec ses "confrères", souffrant d'une mauvaise santé et d'un affaiblissement moral, Camus attendait du théâtre un peu de fraternité et de chaleur humaine. N'est-ce pas ainsi qu'il faut interpréter ce qu'il dit en 1958 lors d'une interview: "(...) je retrouve au théâtre cette amitié et cette aventure collective dont j'ai besoin et qui sont encore une des manières les plus généreuses de ne pas être seul"<sup>108</sup> ? C'est sans doute dans l'émission télévisée "Gros plan" du 12 mai 1959 que Camus s'est le plus livré sur son amour du théâtre. C'est dans ce texte qu'il donne les raisons pour lesquelles il fait du théâtre et où, entre autres, il répond "qu'une scène de théâtre est un des lieux du monde où [il est] heureux". Au risque d'être un peu longs, citons le texte:

---

<sup>104</sup> Camus, Albert, "La mer au plus près", *L'Été*, Folio, p. 178.

<sup>105</sup> *TRN*, p.1854.

<sup>106</sup> Gay-Crosier, Raymond, *op. cit.*, pp. 221 et 252.

<sup>107</sup> Gascar, Pierre, *Camus*, Hachette, Paris, 1964, pp. 250-251, cité par Raymond Gay-Crosier, *op. cit.*, p. 252.

<sup>108</sup> *TRN*, p. 1713.

· "(...) j'échappe par le théâtre à ce qui m'ennuie dans mon métier d'écrivain. J'échappe d'abord à ce que j'appellerai l'encombrement frivole. (...) De ce point de vue, le théâtre est mon couvent. L'agitation du monde meurt au pied de ses murs et à l'intérieur de l'enceinte sacrée, pendant deux mois, voués à une seule méditation, tourné vers un seul but, une communauté de moines travailleurs, arrachés au siècle, préparent l'office qui sera célébré un soir pour la première fois."

Et voici ce que l'on pourrait prendre comme une allusion à sa querelle avec Sartre et l'équipe des *Temps Modernes*:

· "(...) je préfère la compagnie des gens de théâtre, vertueux ou pas, à celle des intellectuels, mes frères. Pas seulement parce qu'il est connu que les intellectuels, qui sont rarement aimables, n'arrivent pas à s'aimer entre eux. Mais voilà, dans la société intellectuelle, je ne sais pourquoi, j'ai toujours l'impression d'avoir quelque chose à me faire pardonner. J'ai sans cesse la sensation d'avoir enfreint une des règles du clan. Cela m'enlève du naturel (...). Sur un plateau de théâtre, au contraire, je suis naturel, c'est-à-dire que je ne pense pas à l'être ou à ne l'être pas et je ne partage avec mes collaborateurs que les ennuis et les joies d'une action commune."<sup>109</sup>

C'est dans ce même texte qu'il avoue aimer l'aspect concret du théâtre et y ressentir ce qu'il avait connu dans le sport d'équipe lorsqu'il était jeune: la solidarité. Les terrains de football et les scènes de théâtre étaient ses vraies universités.

Mais alors pourquoi, en se retirant dans son "couvent", n'a-t-il pas écrit ses propres pièces ? Toujours dans "Gros plan", Camus évoque ce point. Il regrette qu'on lui demande sans cesse les raisons pour lesquelles il ne produit pas des pièces de son cru:

· "Mais au fait, je les ai écrites ces pièces (...). (...) quand j'écris mes pièces, c'est l'écrivain qui est au travail, en fonction d'une oeuvre qui obéit à un plan plus vaste et calculé. Quand j'adapte, c'est le metteur en scène qui travaille selon l'idée qu'il a du théâtre."<sup>110</sup>

Robert Poulet est très sévère avec Camus dans son article "Pourquoi adapte-t-il

---

<sup>109</sup> TRN, pp.1720-1723.

<sup>110</sup> TRN, p. 1727.

au lieu d'écrire? Voici le secret d'Albert Camus"<sup>111</sup>. Il déplore que depuis *Les Justes* (1949) plus aucune oeuvre personnelle d'un écrivain, qui "cinq ans plus tôt, s'était présenté comme le candidat le plus sérieux à la réputation (...) du plus grand dramaturge de l'après-deux-guerres", ne voie le jour. Le même critique ne s'explique pas l'hésitation et la "dérobade" de Camus, dont le théâtre a "glissé vers l'arrangement et le rapetassage". A ses yeux, l'auteur du *Mythe de Sisyphe* n'aurait tout simplement plus rien à dire à ses lecteurs, il aurait "placé la barre trop haut" dans son entreprise d' "expliquer le monde", il serait un "maître à penser" qui faute d'arguments se retrancherait derrière d'autres écrivains. Voici comment il termine son article:

. "Voilà pourquoi l'auteur le plus aimé de la jeunesse française joue le rôle d'un arrangeur pour génies lointains: cela le dispense de répondre aux questions de plus en plus insistantes que cette jeunesse lui pose comme à l'homme dont le ton, à son entrée en scène, signifiait qu'il était en mesure d'expliquer ce qui se passe dans l'univers."<sup>112</sup>

Mais pendant les années difficiles qui suivent *L'Homme révolté*, ne va-t-il pas justement vers les adaptations pour être moins concerné, pour ne plus risquer d'être incompris comme cela fut le cas lors de la publication de ce même livre?

Il faut ajouter à tout ceci que Camus a souvent déçu les critiques (et les spectateurs) de ses pièces, qui ne les considéraient pas à la hauteur de sa pensée: "il y a quelque chose de paradoxal et de consternant dans le spectacle d'un Camus, poussé dès l'adolescence par le goût le plus vif et le plus exigeant du théâtre - qu'il a pratiqué toute sa vie, comme acteur, comme metteur en scène et comme auteur - sans parvenir à forger un instrument digne de sa pensée."<sup>113</sup> La réticence à créer ses propres pièces ne pourrait-elle pas également venir d'une

---

<sup>111</sup> Poulet, Robert, article cité.

<sup>112</sup> Poulet, Robert, "Pourquoi adapte-t-il au lieu d'écrire ? Voici le secret d'Albert Camus", *Carrefour*, 25 février 1959.

<sup>113</sup> Boisdeffre, Pierre de, "Camus et son destin", in *Camus*, Hachette, Paris, 1964, p. 276. Nous reviendrons sur les raisons profondes d'une telle remarque dans la partie consacrée au tragique.

peur inconsciente de "mal faire" ? Souvenons-nous de ce qu'il dit à un correspondant italien en 1959. Son propos n'est-il pas emprunt de doute? Il lui dit ne pas comprendre que l'on considère son théâtre comme "mineur" et "regrettable", disant qu'il s'exprime là autant qu'ailleurs, avant d'ajouter cependant: "Mais peut-être ne suis-je pas bon juge de moi-même."<sup>114</sup> Voilà encore ce qu'il dit lors d'une interview à Stockholm en 1957 concernant le choix d'adapter:

- "Et vos travaux d'adaptation sur les oeuvres des autres?"
  - L'homme n'est pas simple. J'aime aussi m'amuser. J'ai le goût de la technique: dans un journal, je connais mieux le 'marbre' que l'éditorial. Et puis, quand j'adapte, je ne suis *pas responsable*, je me sens *libéré*, je peux jouer."<sup>115</sup>

Mais qu'en est-il vraiment? Est-il possible pour un écrivain d'adapter une oeuvre éloignée de la sienne? Ne s'aventure-t-il pas dans l'adaptation de l'oeuvre d'un autre auteur précisément parce qu'il y retrouve des échos familiers? Reffermons cette parenthèse qu'a été cette deuxième sous-partie, qui visait à montrer dans quelles dispositions se trouvait Albert Camus au moment où il accepte la proposition de Vitaly, pour nous consacrer au travail de Camus dans l'élaboration de cette adaptation.

---

<sup>114</sup> *TRN*, p. 1689.

<sup>115</sup> *Le Figaro Littéraire*, 21 décembre 1957, soulignement personnel.

### 3) Le travail de Camus

Roger Quilliot, dans l'édition de La Pléiade avoue ne pas avoir pu établir de quel texte était parti Camus. Or, en plus du texte que Vitaly lui a remis (et qui était, rappelons-le, une traduction mot à mot), Fernande Bartfeld émet l'hypothèse que Camus ait pu aussi avoir sous les yeux le texte de l'adaptation radiophonique de Michel Arnaud. Sans en être certaine, elle estime l'éventualité plausible et l'illustre par quelques rapprochement (mots similaires ou identiques)<sup>116</sup>. Une chose est cependant certaine: Buzzati n'a collaboré en rien à l'établissement du texte que Camus rédigea en quinze jours, selon Ludmila Vlasto. Son travail a surtout consisté en une "mise en bouche"<sup>117</sup> optimale. Il s'agissait de "remettre les mots italiens dans un moule bien français" et de trouver le bon rythme sans porter atteinte au sens de la pièce. Nous avons déjà vu dans la première partie que ce qui réunissait entre autres nos deux auteurs c'était le même ton direct, dépouillé, journalistique, ces mêmes phrases qui derrière leur apparence simple, presque "banale", dénuées de toute emphase inutile, recèlent une densité silencieuse et profonde. Avec beaucoup de modestie, Camus explique dans la préface à l'adaptation qu'il s'est contenté de calquer "fidèlement la *nonchalance étudiée* de son langage [de Buzzati], son dédain des prestiges extérieurs, et pour le reste [il est] à peine intervenu, sinon lorsqu'il a fallu ajuster la pièce au plateau où elle se déroule"<sup>118</sup>. Dans une lettre du 8 février 1955 (partiellement reproduite en annexe<sup>119</sup>), Camus écrit à Buzzati que ce qu'il aime dans sa pièce c'est ce qu'il admire tant "par exemple, dans *La mort d'Ivan Illitch* de Tolstoï: l'éternelle simplicité", avant d'ajouter qu'il a seulement essayé de

---

<sup>116</sup> Bartfeld, Fernande, *op. cit.*, pp. 201-202.

<sup>117</sup> Vitaly, Georges, *op. cit.*, p. 144.

<sup>118</sup> *TRN*, p.601, souligné par nous.

<sup>119</sup> *in Album Camus*, iconographie choisie et commentée par Roger Grenier, NRF Gallimard, 1982, pp. 232-233.

trouver, en français, une équivalence de ton, "de votre naturel", écrit-il. Dans la présentation de l'adaptation, Roger Quilliot nous dit que Buzzati l'aurait informé que "l'adaptation est plus brève que le texte original", Camus "ayant abrégé le dialogue dans diverses scènes"<sup>120</sup>. Cette même inclination à alléger le texte, cet effort de brièveté pour un maximum d'efficacité théâtrale, Camus l'appliquait aussi à ses propres créations<sup>121</sup>. Il participa aussi activement à la direction de l'adaptation, ce dont témoigne la lettre déjà citée du 8 février 1955:

· "(...) je vous promets d'essayer de la préserver à la fois dans mon adaptation et dans la mise en scène que je surveillerai comme s'il s'agissait d'une de mes pièces."

Ainsi nous pouvons dire que le travail de Camus a été avant tout celui d'un dialoguiste, un travail qui consistait à trouver un rythme dynamique et dramatique en français correct, dans le respect du texte original sans toutefois trop se fixer sur celui-ci afin de garder une souplesse d'écriture.<sup>122</sup> Camus s'efface volontiers derrière l'auteur, mais il parvient tout de même à communiquer à ses dialogues toute la grâce et la clarté d'une oeuvre originale<sup>123</sup>.

Dans la préface, Camus présente *Un cas intéressant* comme le mélange d'une satire sociale, la comédie *Knock* de Jules Romains et d'un "drame de la destinée", la nouvelle de Nikolaïevitch Tolstoï, la *Mort d'Ivan Illitch*. Nous pouvons d'ores et déjà dire que, de la première, notre adaptation possède la charge noire et virulente, et de la seconde, le climat d'inquiétude et l'omniprésence de la mort. Ajoutons encore que quelques années plus tard, en 1959, Boris Vian écrira une pièce qui ressemble également à notre adaptation: *Les Bâtisseurs d'empire*, qui

---

<sup>120</sup> TRN, p. 1862.

<sup>121</sup> Pour *Le Malentendu*, par exemple, Camus a multiplié les refontes. Cf. TRN, p. 1792.

<sup>122</sup> Nous nous permettons de rappeler que le sujet de ce mémoire n'est pas de mettre en évidence la façon dont Camus a adapté la pièce italienne; ce qui nous intéresse n'est pas de savoir *comment* il l'a adapté, mais bien *pourquoi* il a accepté de l'adapter.

<sup>123</sup> Voir plus loin point 7 de la deuxième partie ("Quelques changements et quelques originalités").

montre une famille fuyant un bruit mystérieux, symbole de la mort. Les personnages de cette pièce escaladent des étages et leur univers se rétrécit à mesure qu'ils montent. A la fin, seul dans une petite pièce sous les combles, le père n'a plus qu'à mourir... *Un cas intéressant* présente juste la situation contraire...

#### **4) Résumé d'*Un cas intéressant***

La pièce débute dans la société immobilière de Giovanni Corte, un riche industriel au sommet de sa gloire. La nouvelle secrétaire, Gloria, discute avec Menti, un commis de la société qui est sur le point de partir à la retraite et qui attend son patron qui s'est absenté. Gloria, ainsi que Spanna, le fondé de pouvoir de Corte, et Gobbi, le démarcheur, sont occupés à leur travail quand une femme, inconnue et tenant des propos ambigus, vient demander Corte. Elle repart aussitôt. Peu de temps après, arrive le patron. Ayant une vie professionnelle active, cet homme, âgé de cinquante-deux ans, fait preuve d'une grande assurance. Il est quelqu'un d'audacieux et d'intelligent. Mais un jour, il est brusquement frappé d'un mal étrange qui se manifeste par de curieuses hallucinations auditives: il entend une voix de femme, lointaine, qui l'appelle et s'adresse à lui d'une façon indistincte et persistante. (1er temps, 1er tableau)

A son domicile, la mère de Corte, au courant des hallucinations de son fils, en parle à un ami médecin, le docteur Malvezzi. La femme de Corte, Anita, et sa fille Bianca lui conseillent d'aller voir le docteur Claretta à la clinique où cette dernière suit des cours d'infirmière. Corte est certain qu'il ne s'agit que de surmenage . (I, 2)

Le lendemain matin, dans le cabinet de travail de Corte, Bianca tente de

convaincre son père de se laisser ausculter par Claretta, qui doit venir la chercher pour se rendre à la clinique. Une fois arrivé, par un langage habile et rassurant de médecin, il invite Corte à se laisser examiner. Suit alors une scène ridicule dans laquelle Corte doit se mettre à quatre pattes. Pendant que Corte répond au téléphone, sa mère avoue à Claretta qu'elle sent la présence d'une personne dans la maison, d'une femme qui se cacherait dans le vestiaire. Le médecin ouvre l'armoire et démontre qu'il n'y a personne. Suite à sa petite expérience sur Corte, Claretta est d'avis qu'un examen général serait bénéfique. Il l'invite à venir le voir le jour suivant, d'autant plus que sera présent le directeur de la clinique, le réputé docteur Schroeder. Sous la pression affectueuse et inquiète de sa famille, Giovanni Corte accepte de se rendre à la clinique, un peu pour les rassurer et un peu pour se rassurer lui-même. Il y passera "en touriste", dit-il. (I, 3)

Dans le hall de la clinique discutent un ouvrier âgé, content d'avoir "roulé" l'assurance et qui considère la clinique comme un grand hôtel, la villégiature du pauvre, et une femme malade qui le met en garde, car, ayant fait "l'expérience" de "l'entonnoir", elle a vu la mort de près. Arrive Corte accompagné de Gloria. Enervé et "dégoûté" par le lieu, Corte rencontre "un gros monsieur" auquel il dit être venu par "simple curiosité". Lorsque Corte entend de nouveau la voix, un homme pâle et énigmatique, qui est médecin, dit connaître ce genre d'hallucination. Corte est nerveux, dérouté. (I, 4)

Corte rencontre le professeur Schroeder. Celui-ci lui dit qu'il n'a rien de grave, avant de nuancer son propos et de diagnostiquer (avec bonhomie) "une altération dans la région hypothalamique". Claretta et Schroeder, impénétrables et souriants, aux visages rassurants et pourtant lourds de sous-entendus, persuadent Corte, malgré sa résistance, de se laisser hospitaliser pour y subir une petite intervention chirurgicale. (I, 5)

Après l'intervention, Gloria vient rendre visite à Corte, qui lui dit qu'il sera sorti

dans une semaine. Suit la description de l'organisation de la clinique par Corte. Les malades sont répartis dans les six étages que compte la clinique selon le degré de gravité de leur maladie: au sixième (là où se trouve Corte) se trouvent ceux dont le cas est bénin, "des malades pour rire, en somme"; au cinquième se trouvent ceux qui vont un peu moins bien, et ainsi de suite jusqu'au premier étage où ne sont plus concernés les médecins, mais seulement les curés... Claretta vient le voir et se dit content de la réussite de l'intervention somme toute insignifiante. Mais avant de le quitter, avec une grande cordialité, il lui demande un service: accepter de changer d'étage afin qu'une femme puisse avoir sa chambre près de celle de ses enfants. Corte, pour ne pas être importun, accepte. (IIème temps, 6ème tableau)

Corte téléphone à Gloria, de laquelle il attendait une visite. La voix se fait entendre. Il apprend à sa secrétaire que sa sortie a été retardée. Une femme malade lui apprend que la voix qu'il entend n'est autre que celle d'une bonne soeur du vestiaire. Un malade met un doute à cette assertion; il entend la même voix chez lui. Corte apprend ensuite par d'autres malades que plus de la moitié des patients doivent descendre d'étage en raison du nombre important d'hospitalisés. Il ne comprend pas qu'il puisse être concerné, alors qu'il n'est là que par hasard. Il s'énerve et Claretta tente de le rassurer par un galimatias médical: il lui parle de destruction de cellules, de spécialisation thérapeutique plus efficace aux étages inférieurs. Il n'exclut pas une erreur de la secrétaire médicale ou encore une mesure de précaution de ses supérieurs; ses propres diagnostics étant réputés trop optimistes... Corte s'insurge, mais très fatigué, il s'endort. (II, 7)

Corte se trouve au quatrième étage. Il reçoit enfin la visite de sa femme et de sa fille, qui ne font que l'énerver davantage. Il souffre maintenant d'une éruption cutanée. Ne réussissant pas à joindre sa secrétaire par téléphone, il demande à

une infirmière d'essayer de composer le numéro. Mais lorsqu'elle lui tend l'appareil, il entend la voix mystérieuse. Claretta, qui prétend que cette voix est une invention de mauvais goût, propose à Corte de descendre au troisième afin de pouvoir bénéficier des soins d'une machine qui traite les problèmes dermatologiques. Par une habile rhétorique, le médecin prend le dessus sur un Giovanni Corte de plus en plus affaibli. (II, 8)

Arrivé au troisième étage, Corte se trompe de chambre. Il y rencontre un malade avec lequel il discute. "Le malade" est agacé par le monde extérieur. Corte, certain qu'il n'est là que par erreur, se situe parmi ces gens. En fait, "le malade" évoque de façon nostalgique la vie des gens "sains", c'est-à-dire de ceux qui oublient "le destin promis à tous". Des infirmières viennent informer les deux hommes qu'ils doivent descendre au deuxième étage, "l'équipe du troisième" étant sur le point de partir en vacances, en vertu d'un "roulement". Corte, dans son désarroi, se révolte, mais "d'une voix sans force". (II, 9)

Au deuxième étage, une infirmière coud près du lit de Corte, endormi. Elle fredonne une sorte de mélodie identique à celle chantée par la fameuse voix. Lorsque Corte se réveille, elle nie avoir chanté. L'infirmière, qui dit être nouvelle dans la clinique, commet une bévue: elle dévoile à Corte la méthode Schroeder, l'hypocrisie, et lui parle d'un patient plus crédule que les autres qui devrait arriver prochainement au deuxième étage. Corte a finalement compris. Arrive un infirmier avec un brancard. Conformément à un document signé par Schroeder, il doit descendre Corte au premier. Celui-ci, aux oreilles de qui la voix se fait de plus en plus insistante, devient faible, distrait, indifférent. Claretta se dit désolé, mais il doit exécuter l'ordre de Schroeder, qu'il ne peut "malheureusement" pas joindre. Corte se laisse faire, résigné. (II, 10)

Corte est couché sur son lit. Arrivent sa mère et l'ami de la famille, Malvezzi, pour tenter de le faire sortir de là. Mais Giovanni Corte est déjà loin de tout et de

tout le monde. Il est fatigué et refuse de les suivre. Il se remémore ses jours de gloire. "La femme inconnue (du premier tableau du premier temps ?) apparaît à la fenêtre, pousse les volets qui se ferment lentement et l'obscurité envahit peu à peu la chambre". (II, 11)

## **5) Les personnages**

Pour compléter le résumé, voici la description des personnages les plus importants:

### a) Gloria

Gloria est la nouvelle secrétaire de Corte. C'est elle qui l'accompagnera à la clinique et qui lui rendra visite après son opération. Elle est son seul lien avec le monde extérieur. Corte la joint par téléphone pour régler ses affaires tant qu'il en a la possibilité (le téléphone du troisième étage ne fonctionnant pas et celui du deuxième étant factice).

### b) Malvezzi

C'est le médecin et l'ami de la famille Corte. Il accompagnera la mère de Giovanni lorsque celle-ci tente de le faire sortir de la clinique.

### c) Anita

Anita est la deuxième femme de Corte. Elle vient lui rendre visite lorsqu'il se trouve déjà au quatrième étage et cela dans le seul but de lui soutirer de l'argent pour la location d'une "maisonnette" au bord de la mer. Superficielle et sans coeur, elle parle à son mari comme à un enfant, ainsi que le font les médecins,

mais derrière cette apparente bonhomie se cache une profonde indifférence. Son attitude frivole ne fait qu'aggraver la détresse de son mari.

d) Bianca

Bianca est la fille de Corte. C'est elle qui est à l'origine de la rencontre de Corte avec le docteur Claretta et le professeur Schroeder. Malgré sa présence journalière dans la clinique en raison du stage d'infirmière qu'elle y poursuit, elle ne rend visite à son père que lorsqu'il est au quatrième étage.

e) La mère<sup>124</sup>

La mère de Corte est la première qui parle des hallucinations auditives de son fils à l'ami et médecin de famille Malvezzi. Elle lui confie aussi qu'elle pressent une présence étrange dans la maison. A la fin, dans le dernier tableau, elle est, contrairement à Malvezzi, la seule à voir l'infirmière qui tricote fiévreusement au chevet de son fils.

Elle est, avec sa petite-fille, à l'origine de l'hospitalisation de son fils. C'est elle qui a, par son insistance, contraint son fils à consulter les médecins; elle l'a, en quelque sorte, "mis au monde" de la souffrance et de l'inquiétude, un "monde" qui n'a d'autre issue que la mort. A la fin, elle voudrait, comme toute mère, empêcher que son fils meure, fils qu'elle a fait vivre. Mais ce serait contraire à "l'ordre des choses", ce serait se soustraire au "Règlement"...

f) Les médecins

Les médecins qui "s'occupent" de Corte sont le docteur Claretta, le sous-directeur de la clinique, et le professeur Schroeder, son directeur. C'est grâce à un langage

---

<sup>124</sup> L'image de la mère joue un rôle très important dans l'oeuvre de Camus, présente pratiquement de son premier (*L'envers et l'endroit*) à son dernier livre (*Le premier homme*). Par exemple, Jan, dans le *Malentendu*, est aussi "victime" de sa mère.

habile, rassurant et convaincant qu'ils réussissent à persuader Corte de rester à la clinique pour une "légère intervention":

- Schroeder (*avec cette bonhomie patiente qu'on affecte à l'égard d'un petit garçon ignorant et curieux*)

- Grave, léger, grave! Comme si la vie était aussi simple! Grave! Ces mots décidément ne signifient rien. Disons plutôt qu'à notre avis tout sera redevenu normal dans très peu de temps, oui, tout redeviendra normal. Après une légère intervention. (II, 5)<sup>125</sup>

Ils traitent les malades avec une froideur distante et interprètent leurs attitudes de manière condescendante. Ils sont aussi des personnages ambigus: ils s'ingénient à trouver toujours d'autres excuses "raisonnables" pour faire descendre Corte d'un étage. Ils font presque preuve de trop de cordialité au point de la faire paraître fausse, laissant Corte (comme le lecteur) dans la confusion. Corte est-il vraiment malade? Quel est ce mal dont les médecins parlent, en définitive, très peu? Qui est Schroeder, ce "demi-dieu" (I, 2)<sup>126</sup>, comme l'appelle la fille de Corte? Tout ce que l'on peut dire clairement, c'est qu'il est à la tête d'une administration lointaine et impersonnelle, qui, par exemple, annonce à ses patients qu'ils devront descendre d'un étage par une liste affichée dans un hall (II, 7).

#### g) Giovanni Corte

Giovanni Corte est le personnage principal de cette pièce. Homme d'affaires brillant, il est frappé, en pleine activité, en pleine vigueur intellectuelle, par un mal mystérieux, des hallucinations auditives: il entend la voix d'une femme qui l'appelle. Il ne sait pas qu'il s'agit d'une sorte d'appel tragique. Jusque-là fier de sa force et de sa réussite, il lui faut compter avec une inconnue et une ennemie: la maladie. Sans bonne grâce, il cède aux injonctions de ses proches et accepte une

---

<sup>125</sup> TRN, p. 659.

<sup>126</sup> TRN, p. 629.

consultation dans la clinique du professeur Schroeder. Il ne sortira plus vivant de cette clinique. Malgré une petite opération sans importance, il ne sortira plus de la clinique. Pour des raisons sans grande vraisemblance, il descendra du sixième étage, celui des bien-portants, jusqu'au premier, l'antichambre de la mort. La pesanteur et la rigueur du règlement intérieur de la clinique ainsi que le galimatias et même l'acharnement verbal des médecins (p. ex. II, 7, p. 682-3 et II, 8, p. 694) vont amorcer chez Corte une lente dépossession de soi et la lamination de son pouvoir d'analyse et de critique. A partir du moment où il est opéré, nous le voyons perdre progressivement son individualité psychologique pour devenir un malade anonyme, un cas clinique. C'est résigné qu'il refuse l'aide de sa mère et de Malvezzi qui tentent de l'arracher aux "médecins-bourreaux" de cette clinique étrange. Il comprend trop tard que son adversaire n'était pas la maladie mais la mort. Cette révélation s'effectue pour lui dans l'avant dernier tableau (10ème), au deuxième étage. Une infirmière bavarde et inattentive lui parle de la "méthode Schroeder": l'hypocrisie, et lorsqu'elle se moque d'un patient qui se cramponne à ses illusions d'être en bonne santé et à l'espoir de sortir bientôt, Corte réalise que celui "qui est tombé dans le panneau" n'est autre que lui-même.<sup>127</sup> Cette révélation s'effectue dans un climat trouble de malentendu et de supercherie.

## **6) La structure**

La pièce comme l'adaptation sont composées de deux temps. Le premier paraît être le moins suggestif des deux. En effet, nous pouvons dire qu'il sert de fond en nous dévoilant le tempérament vif de Corte, son activité, sa famille, bref, le rythme de sa vie. Il a avant tout une valeur d'exposition. Il nous montre autant

---

<sup>127</sup> Cette infirmière commet-elle vraiment une bévue ? N'est-ce pas une façon d'"achever" Corte ?

d'attaches de Corte à la vie que le séjour en clinique va détruire peu à peu. Il introduit aussi d'emblée l'apparition furtive de la Mort, sous les traits d'une femme inconnue qui est à la recherche de Corte. Ce premier tableau n'a d'utilité que d'amener le second, qui est celui qui correspond à la nouvelle originelle (elle commençait par l'entrée de Corte à la clinique). Le deuxième temps, qui débute par l'admission de Corte à la clinique, déclenche véritablement le mouvement dramatique.

Alors que la pièce de Buzzati comportait treize tableaux, l'adaptation de Camus n'en a plus que onze (nous reviendrons dans la prochaine sous-partie sur les changements majeurs), répartis respectivement de la façon suivante: 6/7; 5/6.

Le temps de l'action n'est pas précisé, mais nous pouvons supposer qu'environ dix à quinze jours s'écoulent de l'admission de Corte à sa mort: après son opération, il dit à Gloria qu'il sera totalement remis dans huit jours (II, 6), mais au bout d'une semaine, il lui téléphone pour annoncer que sa sortie a été retardée.

## **7) Quelques changements et originalités**

Cette sous-partie n'a pas pour but de comparer la pièce et l'adaptation, de montrer dans quelle mesure l'une diverge de l'autre. Mais un recensement de quelques modifications et ajouts nous permettra de mettre en relief les points sur lesquels Camus a voulu insister. Du point de vue de notre problématique, ceci nous permettra de trouver des éléments de réponse concernant les raisons qui ont poussé Camus à adapter cette pièce.

Nous avons vu dans la troisième sous-partie que le travail de Camus avait avant tout été de resserrer l'action pour atteindre une plus grande densité dramatique. Mais il s'est aussi permis quelques changements, à commencer par le titre: *Un*

*caso clinico* devient *Un cas intéressant*. Camus, dès le départ, cherche à souligner l'équivoque qu'entretient la pièce: Corte est-il vraiment un malade incurable, ou bien l'objet d'une tragique série de "malentendus", ou bien encore la victime d'un complot "diabolique" ? L'adjectif *intéressant* suggérerait-il une appréciation flatteuse ou inquiétante ?...

Camus a abrégé le dialogue, mais il a aussi diminué le nombre d'étages de la clinique: ils sont sept<sup>128</sup> chez Buzzati, six chez lui. Faut-il y voir un simple souci de concision ou un symbole ? Le six n'est-il pas un ... neuf retourné (nous y reviendrons dans notre troisième partie lorsque nous parlerons de *La Chute* et de Dante) ?

Le Français a aussi supprimé, comme le note Buzzati<sup>129</sup>, un tableau tout entier: celui dit "des ombres", dans lequel Corte, dans un délire, voit se presser autour de son lit les ombres des personnages qui le touchent de plus près, Malvezzi et sa famille, et qui l'avertissent des dangers qui le menacent. A la fin de cette scène intervient le professeur Schroeder, qui d'une manière obscure et effrayante, formulait un terrible diagnostic. Camus jugea probablement que le caractère fantastique et hallucinatoire de cet intermède éloignait du réalisme soutenu qui rendait l'atrocité de la pièce si convaincante, réalisme que Vitaly s'est d'ailleurs attaché à souligner<sup>130</sup> dans sa mise en scène. Camus abrège aussi le tableau dix de Buzzati, et surtout la partie où Claretta amadoue Corte pour le descendre au troisième étage; en fait, le tableau huit de Camus fond pratiquement les neuvième et dixième tableaux de *Un caso clinico*.

D'une façon générale, Camus respecte bien le texte original, conservant par

---

<sup>128</sup> Ce chiffre est symbolique chez Buzzati et pourrait être relié à la souffrance en général: plusieurs de ses titres portent ce chiffre, *Sept étages*, *Les sept messagers*; dans *Un amour*, Madame Ermelina habite au septième étage d'un immeuble, où Dorigo fera la rencontre de la "fatale" Laïde; le séjour de Buzzati à l'hôpital, consécutif à sa mastoïdite, a duré ... sept mois...

<sup>129</sup> Cité par Roger Quilliot, *TRN*, p. 1862.

<sup>130</sup> Vitaly, Georges, *op. cit.*, pp. 146-147.

exemple le schéma fondamental de la "descente" de Corte. Mais, nous l'avons déjà vu en ce qui concerne le titre, il se permet des modifications autres que structurelles, et nous permet ainsi de déceler les points de l'oeuvre originale auxquels il a été particulièrement sensible.

Force est de constater qu'il s'est permis d'étoffer certaines données fournies par le texte italien: dans (I,1) il insiste sur les attaches familiales de Corte en ajoutant toute une réplique de Corte dans laquelle celui-ci taquine gentiment sa fille avant de finir sur une phrase rétrospectivement pathétique: "Oui, la vie est belle". Il a ainsi cherché à mettre l'accent sur une épaisseur, une profondeur d'humanité peu perceptible chez Buzzati.

Dans (I, 3) Camus modifie la scène où Claretta, au domicile de Corte, ouvre une armoire pour prouver à la mère de celui-ci qu'il n'y a personne qui s'y cache. Dans la version italienne, une didascalie nous indique la présence d'une femme en noir qui s'affaire rapidement de ses mains (Camus ne fera apparaître une femme tricotant fiévreusement qu'au début du dernier tableau). Camus supprime cette indication, témoignant ainsi d'un souci de réalisme.

Dans (II, 6) Gloria vient rendre visite à son patron qui vient de se faire opérer. Après que celui-ci lui eut expliqué le fonctionnement de la clinique, suit le dialogue suivant:

- GLORIA (*perplexe*): Et vous... vous êtes au sixième ?
- CORTE (*riant*): Où voulez-vous qu'on me mette ? Au second, tout de suite ?
- GLORIA: Oh! ne dites pas cela, même pour rire.
- CORTE (*riant*): Eh! quoi, Gloria, nous ne sommes pas éternels, non!

Cette dernière réplique est un ajout de Camus. Corte est-t-il vraiment conscient de ce qu'il dit, et d'ailleurs, s'est-il jamais posé la question de sa mortalité? Cette

décontraction n'est-elle pas feinte? Ne cache-t-elle pas une inquiétude? Autant de questions auxquelles nous répondront dans la suite de l'étude.

Toujours dans (II, 6) lorsque Claretta annonce à Corte son premier déménagement, celui-ci lui répond: "*Ce sera comme vous voudrez*. Mais j'avoue que ce changement me contrarie". La première phrase est ajoutée par Camus. Corte ne croit pas si bien dire; il ne peut intervenir sur ce qui lui arrive, sur son destin, thème cher à Camus (Corte, nous le verrons, finira par s'abandonner complètement à son sort).

Dans ce même tableau, Claretta relativise le problème des étages étant donné que Corte sortira sous peu: "Dans huit jours, *heureux mortel*, vous nous laissez en plan avec nos ennuis quotidiens." La séquence *heureux mortel*, en réalité inattendue dans une telle situation de discours, renforce l'ironie malveillante du médecin, mais introduit aussi un concept camusien dont nous parlerons dans la prochaine partie et auquel Corte s'oppose en tous points<sup>131</sup>.

Nous pouvons relever une autre modification, quoique de moindre importance, à la fin du tableau (II, 6), lorsque Corte et Gloria parlent de Claretta. Corte demande à sa secrétaire si elle ne trouve pas que le médecin est sympathique, elle lui répond tout simplement: "Trop.", alors que dans le texte original sa réponse est: "Mais ne le voyez-vous pas: quel être odieux, quel serpent!". La courte réplique de Camus témoigne d'un sens très sûr du théâtre, mais aussi de la prédilection de l'auteur français pour les énoncés minimaux, qui se chargent chez lui d'une densité significative.<sup>132</sup>

Dans le tableau (II, 8) Claretta essaye de convaincre Corte (a-t-il vraiment le choix?...) de descendre au troisième étage afin de soigner son prurit. Alors que Corte est quelque peu réticent, le médecin lui demande, avec ironie, si au lieu de

---

<sup>131</sup> Voir III, 1: *UCI* et *MS*.

<sup>132</sup> Peut-être a-t-il voulu éviter le symbolisme trop "téléphoné" du terme *serpent* qui connote méchanceté, perfidie, duperie...

se soucier de la classification des étages, il ne ferait pas mieux de penser à sa santé. Camus ajoute la réplique qui traduit bien la détresse de Corte:

- CORTE (*avec émotion*): Mais je veux guérir! Oh! Si vous saviez comme je veux guérir. Toutes ces affaires qui m'attendent, voyez-vous, et même *la vie tout simplement...*<sup>133</sup>

Une telle réplique indique bien un des thèmes qui lui a été toujours d'une grande importance, parce que vécu dans sa chair: la maladie (nous y reviendrons dans la prochaine sous-partie). Elle indique aussi ce qui fut plus qu'un thème pour Camus, une façon de vivre: l'amour de la vie.

Dans le tableau (II, 9) Camus ajoute une réplique qui paraît presque banale, mais qui, dans cette scène, prend un relief considérable: "C'est la vie", écrit-il. Cette séquence, avec celle de la fin du dernier tableau où l'on assiste à un véritable "retour en enfance" de Corte dans les bras de sa mère, est une des plus pathétiques de la pièce. Corte y parle à un malade désespéré, qui voue une véritable haine aux gens du dehors, pleins de vie et d'énergie, les gens "sains", auxquels Corte a encore l'illusion d'appartenir. Mais derrière cette haine se cache une profonde tristesse teintée de nostalgie, la nostalgie de l'insouciance et de l'inconscience:

- LE MALADE: Et ils vont au restaurant, non? Ils s'assoient. Ils commandent ce qui leur passe par la tête, et le garçon le leur apporte aussitôt. Et ils boivent, et ils mangent. Est-ce toujours ainsi?
- CORTE (*souriant ironiquement*): *C'est la vie.* (...)
- LE MALADE: Et ce n'est pas tout. Des trains, des avions, la campagne, les montagnes, la mer, et tout le reste. Voyager, s'amuser, être libre, oublier ce qui peut arriver d'un moment à l'autre, *oublier le destin promis à tous*, n'en est-il pas ainsi, peut-être?

---

<sup>133</sup> TRN, p. 694.

· CORTE: Très certainement.<sup>134</sup>

Or, les thèmes de l'inconscience et du destin ne sont-ils pas des thèmes camusiens par excellence?

Dans l'avant-dernier tableau (II, 10), lorsque l'infirmier-chef vient chercher Corte pour l'emmener au premier étage, celui des moribonds, Corte se cramponne toujours à ses illusions; il est toujours certain qu'il se trouve encore à la clinique à cause d'une erreur administrative: "ça ne me concerne pas", fait dire Camus au pauvre homme. L'illusion de faire "bande à part", de croire que "cela n'arrive qu'aux autres", ne les retrouve-t-on pas dans *Le Mythe de Sisyphe* par exemple? De même, ne retrouvons-nous pas dans la pièce le thème de la prise de conscience, de "l'éveil" (pour parler comme Camus), que l'auteur de *Caligula* "souligne" par une réplique qu'il ajoute: "Je me rends compte", fait-il dire à Corte. Malheureusement pour l'homme d'affaires, il prononcera ces mots trop tard.

Pour finir, il faut noter que dans ce même tableau II, 10, Camus insiste sur le fait que Corte se débat faiblement et de façon distraite (p. 706), alors que dans la version italienne il montre un peu plus de fermeté et de refus. Camus nous montre un Corte "indifférent", "courtois", "charmé", en un mot, résigné: Corte (*doucement et se laissant faire*): "Je m'y oppose, *cher ami* [ajout de Camus], je m'y oppose." Camus souligne ainsi que Corte n'est en aucun cas un homme "révolté", concept éminemment camusien, ainsi que nous le verrons.

Ces exemples montrent clairement que c'est l'aspect existentiel plutôt que social qui a le plus retenu l'attention de Camus dans l'oeuvre italienne (cf. partie II, 3). Ces ajouts peuvent presque passer inaperçus, mais ils sont le témoignage que cette adaptation n'a pas été un simple travail de "routine" sans importance. Camus a été sensible à des préoccupations, des sujets qui étaient aussi les siens et

---

<sup>134</sup> TRN, pp. 699-700, ce que nous soulignons constitue un ajout de Camus.

qui se retrouvent dans ses propres oeuvres. Les ajouts qu'il a effectués, portent véritablement la "griffe" camusienne et suggèrent, aux lecteurs connaissant un peu son oeuvre, tout un vocabulaire "familier".

## **8) Quelques thèmes majeurs**

Dans cette sous-partie, nous nous attacherons à relever quelques thèmes chers à Camus et qui se trouvent dans la pièce de Buzzati. Ils pourront être complétés par la suite dans la troisième partie (dans laquelle nous dégagerons d'autres thèmes) lorsque nous confronterons *Un cas intéressant* à quelques oeuvres d'Albert Camus.

### a) Le thème du voyage

Tout le sujet d'*Un cas intéressant* réside en un cheminement progressif vers la mort. Dès son entrée dans la clinique, Corte entreprend un véritable voyage vers la mort, c'est son "odyssée tragique"<sup>135</sup>. Son passage d'un étage à l'autre peut être comparé à une descente inévitable aux enfers. D'ailleurs, Buzzati utilise l'expression "impression de chute" dans une lettre adressée à son ami Brambilla<sup>136</sup> lorsqu'il relate son expérience de l'anesthésie qui a précédé son opération (qui est, rappelons-le, à l'origine de la nouvelle qui plus tard deviendra une pièce)<sup>137</sup>. Ce thème est introduit dès le troisième tableau lorsque Corte décide de se rendre à la clinique "en touriste". Il est loin de savoir qu'il s'agira pour lui d'un "aller simple". Corte ne croit pas si bien dire et son expression est chargée d'ironie tragique: tout homme est de passage dans le monde... Le thème se retrouve dans

---

<sup>135</sup> Coombs, Ilona, *op. cit.*, p. 132.

<sup>136</sup> Buzzati, Dino, *op. cit.*, p. 222. Notons en passant que dans d'autres pages de Buzzati, à la descente de l'homme vers la mort correspond l'ascension de celle-ci au dedans de lui-même ("Dimanche" dans *En ce moment précis*, *op. cit.*, p. 68).

<sup>137</sup> Nous reparlerons de cette "descente" dans la troisième partie lorsque nous aborderons *La Chute*.

le tout dernier tableau lorsque Corte, résigné, considère déjà faire partie du monde des morts. Il reçoit la visite de sa mère qui veut le sortir de cette situation. Il lui dit, doucement et tristement: "Mon Dieu! Maman! As-tu fait un long voyage pour venir ici ? Que tu es vaillante d'être venue de si loin. De si loin! (...)"<sup>138</sup>.

L'acheminement de Corte vers la mort, dont la présence se fait plus sensible à chaque étage descendu, est inéluctable. Mais le lecteur n'est pas entraîné par le voyage tragique d'un seul individu, Giovanni Corte; c'est celui de tout homme aux prises avec la vie et la mort, donc avec son destin.

#### b) Le destin

Ce thème est le thème essentiel de la pièce. Camus l'indique dans sa préface: on peut voir dans *Un cas intéressant* une "satire sociale" comme un "drame de la destinée". Il est évident que c'est ce dernier aspect qui a le plus intéressé l'auteur du *Malentendu*. Corte, en refusant d'accepter ce qui lui arrive, cherche, sans en être conscient, à échapper à son destin, à faire "bande à part". Or, le destin n'admet aucune déviation, Corte ne peut *que* descendre, vers la terre, vers la tombe... Dès qu'il entre dans ce "monde" que constitue la clinique, se met en marche l'irréversible fatalité. De ce point de vue, la descente de Corte est symbolique et la pièce, une parabole tragique de l'homme face au destin inéluctable.

L'inéluctabilité du destin est associée à l'idée de piège, de complot, Corte parlera même de "coup monté"<sup>139</sup>. Lorsque le professeur Schroeder, qui peut être considéré comme la personnification du Destin, annonce à Corte, au début du deuxième temps, qu'il devra subir une intervention chirurgicale, celui-ci pense être en mesure de refuser une hospitalisation; il se croit "libre de choisir" (comme

---

<sup>138</sup> TRN, p. 711.

<sup>139</sup> TRN, p. 679.

nous le croyons tous), et c'est le sentiment que veulent lui donner les médecins: "(...) vous êtes le maître (...) c'est à vous de conclure, en toute liberté (...)"<sup>140</sup>, lui dit Claretta au huitième tableau. Cependant l'intransigeance de Schroeder est grande et il coupe court à la discussion par une dernière phrase qui contraste avec le ton doux et indifférent avec lequel il avait engagé la conversation avec Corte: "(...) Allons, monsieur, allons, votre fille va vous accompagner à votre chambre." Corte n'a pas le choix, c'est Schroeder qui tranche, c'est à lui seul qu'incombe le pouvoir de décision, d'ailleurs, il avoue lui-même à un malade qu'il est "assez bon[s] juge[s]"<sup>141</sup>. La chambre de Corte est déjà prête et sa valise s'y trouve déjà ...

### c) La solitude

Ceci est un thème majeur dans l'oeuvre de Buzzati. De Drogo du *Désert des Tartares*, à Dorigo de *Un amour*, en passant par le narrateur des *Sept messagers*, nombreux sont les personnages qui souffrent de solitude.<sup>142</sup>

La solitude de Corte est progressive. Elle débute déjà dans le premier temps, au quatrième tableau, lorsqu'il pénètre dans la clinique: il demande désespérément à voir sa fille qui suit un stage dans l'établissement (p. 650). Au sixième étage, tout de suite après son opération, il reçoit uniquement la visite de sa secrétaire, Gloria. C'est seulement lorsqu'il se trouve déjà au quatrième que sa femme et sa fille viennent le voir, ce qui n'aura pour conséquence que d'accabler davantage le malheureux, les deux femmes n'étant venues que pour lui annoncer la location d'une maison au bord de la mer que lui, Corte, devra payer. Alors qu'il cherche de l'aide, un réconfort à sa solitude, il ne trouve chez elles qu'égoïsme et hostilité.

Corte souffre aussi de l'incompréhension (feinte?) des médecins. Chaque

---

<sup>140</sup> TRN, pp. 693-694.

<sup>141</sup> TRN, p. 655.

<sup>142</sup> Voir encore *Lettres à Brambilla*, op. cit., p. 215, ou *En ce moment précis*, op. cit., pp. 8, 47, etc.

tentative de communication tourne véritablement au dialogue de sourds. A chaque fois, les médecins détournent la conversation vers une rhétorique (euphémismes, litotes) et un jargon médicaux souvent incohérents, ou alors ils s'ingénient à nuancer avec bonhomie les propos de Corte, créant ainsi un décalage entre le caractère "enjoué" de leurs réponses et la détresse de l'homme d'affaires qui, incompris et se sentant de plus en plus *étranger*, s'isole progressivement:

- CORTE: Ce sont mes clichés? Vous les avez vus, vous aussi?
  
- SCHROEDER (*avec la même douceur*): Oui, moi aussi.
  
- CORTE: En avez-vous tiré quelque chose?
  
- SCHROEDER: Quelle expression énergique! "En avez-vous tiré?" (*Il rit.*) Pourquoi employer un langage aussi rude? Mon ami Claretta pourra vous dire que nous n'en avons rien tiré.<sup>143</sup>

Cette solitude progressive est symbolisée par le motif du téléphone que nous retrouvons tout au long de la pièce: dès son admission et ensuite après l'intervention, Corte a la possibilité de téléphoner à ses employés, mais déjà au cinquième étage, il a du mal à entendre distinctement son interlocuteur. Au deuxième étage, l'appareil est factice! C'est en vain que, dans l'avant-dernier tableau, Corte demande à voir Schroeder, le seul qui pourrait corriger une supposée "erreur administrative" et lui éviter ainsi de descendre au premier.

La solitude de Corte est celle inhérente à la maladie, c'est celle du malade, du mourant, autour de qui tout se défait. Corte est seul devant un "Destin" qui ne s'affirme jamais franchement, avançant à pas feutrés et portant un masque jovial. Giovanni Corte est un condamné à ... la solitude. Etre "condamné à mort" implique être "condamné à la solitude": lorsque la mort nous appelle, il faut y

---

<sup>143</sup> TRN, pp. 658-659.

répondre ... et seuls.

d) La maladie

D'un jour à l'autre, alors qu'il était au sommet de sa force physique et intellectuelle, Cortè est frappé d'hallucinations auditives. Le professeur Schroeder et le docteur Claretta lui découvrent une "altération dans la région hypothalamique". Il lui faut brusquement compter avec ce qui n'est en fait rien d'autre qu'un tour ironique du destin: la maladie. La maladie est à prendre au sens large de mal: elle représente la mort. Prosaïquement, nous pouvons dire que Cortè est un malade qui s'ignore malade et par la même occasion, un mortel qui s'ignore mortel.

Albert Camus avait toutes les raisons d'être retenu par un tel thème; c'était une expérience qu'il endurait dans sa chair. A l'âge de dix-sept ans, il découvre qu'il est atteint d'une tuberculose pulmonaire. Elle apprend au jeune homme qu'il devra compter avec la maladie ainsi qu'avec le sentiment permanent de la solitude et de la mort qui lui sont inhérentes. Elle "l'accompagnera" jusqu'à la fin de sa vie et il ne l'oubliera jamais, ce dont témoignent ses *Carnets*<sup>144</sup>. Elle l'empêchera de se présenter à l'agrégation de philosophie en 1937, ce qui le mènera à une carrière de journaliste à *Alger Républicain*. Elle l'empêchera aussi d'être accepté comme volontaire pendant la guerre. Toute sa vie durant, il sera à la merci de rechutes, l'obligeant à faire des séjours à Chambon-sur-Lignon, à Cabris ou dans les Vosges<sup>145</sup>. Il est incontestable qu'elle déterminera non seulement l'homme Camus, mais aussi sa vocation d'écrivain et les thèmes dominants de son oeuvre.

Dino Buzzati avoue dans ses entretiens avec Yves Panafieu qu'il a peur de la

---

<sup>144</sup> Par exemple dans *Carnets III*, Gallimard, Paris, 1989, p. 240.

<sup>145</sup> Grenier, Roger, *op. cit.*, p. 263.

mort, elle est pour lui une "humiliation"<sup>146</sup>. Elle est une forme intolérable d'aliénation, une aliénation de la liberté; elle est imposée, elle ne permet pas de disposer de son destin. Elle est un état qui contribue à détruire la liberté individuelle. L'analyse de quelques scènes de la pièce en apporte des démonstrations. Tout contribue à ce type d'aliénation: les manoeuvres de la mère de Corte et celles de sa fille, qui n'ont de cesse qu'il ne soit admis à la clinique. Les conditions mêmes de son admission en clinique accentuent cette impression: la nécessité de signer un registre qui ne correspond en aucun cas à son statut de "touriste", les réactions de l'employé de la réception qui persiste à le prendre pour ce qu'il dit ne pas être:

- GLORIA: Nous sommes venus voir le professeur...
  
- L'EMPLOYE: Professeur ou pas, je dois marquer vos noms sur le registre d'entrée.
  
- GLORIA: Mais nous ne sommes pas ici pour... Le professeur Claretta nous a invités.
  
- CORTE (*qui a regardé autour de lui avec dégoût*): Il ne comprend rien, celui-là.<sup>147</sup>

A cela s'ajoute aussi le malentendu que la situation engendre auprès des autres malades présents dans la file d'attente et auprès d'un homme pâle ironique, qui, en vérité, est un médecin:

- MASCHERINI (*à Corte*): Vous avez aussi passé l'examen ?
  
- CORTE (*sèchement*): Quel examen ?
  
- MASCHERINI: Oh! pardon, je croyais... Vous êtes sans doute un client payant ?

---

<sup>146</sup> *Mes déserts, op. cit.*, p. 124. Voir aussi *Lettres à Brambilla, op. cit.*, p. 228.

<sup>147</sup> *TRN*, p. 648.

- CORTE (*irrité*): J'en ai plein le dos de cette ménagerie. (...)
  
- LE MONSIEUR GROS: Vous aussi ?
  
- CORTE: Moi aussi, quoi ?
  
- LE MONSIEUR GROS: Vous êtes énervé. Je connais ça. C'est terrible de rester ici, d'attendre pendant des heures pour avoir la réponse, pour savoir le résultat. (...)
  
- CORTE: Quel résultat ?
  
- LE MONSIEUR GROS (*un peu désorienté*): Excusez-moi. Je croyais... Ne venez-vous pas pour une consultation ?
  
- CORTE (*d'un ton sec*): Non, je suis ici par curiosité. Une pure et simple curiosité!
  
- LE MONSIEUR GROS (*déçu*): Tant mieux pour vous. (...)
  
- L'HOMME PÂLE: Et vous êtes bien venu ici par simple curiosité?
  
- CORTE: Exactement. Qu'y a-t-il d'extraordinaire ?
  
- L'HOMME PÂLE: Une visite désintéressée, n'est-ce pas ? Rien d'autre?<sup>148</sup>

Tout ceci est générateur d'un malaise par lequel la situation, déjà (il vient d'entrer à la clinique), échappe au contrôle de l'homme d'affaires.

La maladie a occupé une place importante dans la vie et l'oeuvre de Camus. Cependant, elle n'a jamais été pour lui une excuse, un alibi, une raison de désespérer (comme c'est le cas pour Corte). Au contraire: face à la maladie et à la tentation de céder, le désespoir et l'anarchie sont les maux suprêmes auxquels il a résisté presque naturellement:

---

<sup>148</sup> TRN, pp. 650-651.

· "(...) quand une grave maladie m'ôta provisoirement la force de vie qui, en moi, transfigurait tout, malgré les infirmités invisibles et les nouvelles faiblesses que j'y trouvais, *je pus connaître la peur et le découragement, jamais l'amertume.* (...). Elle favorisait finalement cette liberté de coeur, cette légère distance à l'égard des intérêts humains *qui m'a toujours préservé du ressentiment.*"<sup>149</sup>

Si elle peut figurer la mort qui doucement "ronge" l'homme, la maladie est aussi un facteur qui accélère le processus le plus tragique, celui qui nous détruit de minute en minute et nous mène à la mort: le temps.

#### e) Le temps

Le temps est le thème de Buzzati, présent vraiment dans toute son oeuvre et notamment dans le fameux *Désert des tartares*, dans lequel la fuite du temps nous paraît presque palpable.<sup>150</sup>

Corte aussi devra lutter contre le temps. Alors qu'il espère quitter la clinique d'un jour à l'autre, sa sortie est toujours remise à plus tard. Lui qui était pris dans un tel engrenage d'activité qu'il n'avait plus le temps de se voir vivre, aura en revanche, brusquement immobilisé, tout le temps de se "voir mourir".

Ce thème sera approfondi dans la troisième partie lorsqu'il sera question du *Mythe de Sisyphe*, mais disons d'ores et déjà que *Un cas intéressant* a été considéré par Renée Saurel comme une "(...) tragédie du temps, l'érosion d'un être"<sup>151</sup>.

#### f) "L'Administration" de la clinique

Corte est un être angoissé dans un "monde" qui lui était jusque-là inconnu: celui où est incluse la perspective de la mort. Il est admis dans une clinique et, par

---

<sup>149</sup> Camus, Albert, *L'envers et l'endroit*, Folio Essais, 1992, p. 19.

<sup>150</sup> Voir aussi *En ce moment précis*, *op. cit.*, pp. 83, 100, 163, 225, etc., et *Lettres à Brambilla*, *op. cit.*, p. 168: "(...) la rapidité avec laquelle le temps me terrorise".

<sup>151</sup> Saurel, Renée, "L'érosion d'un être. *Un cas intéressant* de D. Buzzati au Théâtre La Bruyère", *Lettres Françaises*, 24 mars 1955.

conséquent, il dépend entièrement de son administration lointaine, impersonnelle et implacable, d'une "coalition indifférente", comme l'appelle Garambé<sup>152</sup>. Comme le personnage du *Procès* de Kafka, Corte est pris dans un engrenage sans rémission.

Comme la forteresse du *Désert des Tartares*, la clinique d'*Un cas intéressant* forme un monde isolé, avec sa propre logique, ses propres lois. Ce monde apparaît (nous l'avons évoqué) dans toute sa rigueur géométrique. La clinique laisse penser à un gigantesque "entonnoir". Du sixième au premier étage, l'univers de Corte semble se rétrécir: au sixième, Gloria remarque la belle vue (p. 668), au premier tout est éteint et la plupart des volets sont clos. Le fonctionnement de la clinique est presque "mathématique": les malades du cinquième étage sont subdivisés en deux catégories, ceux du cinquième supérieur et ceux du cinquième inférieur. En raison du surpeuplement du sixième, ceux du cinquième inférieur descendront au quatrième afin de gagner de la place... Les infirmières du troisième sont obligées de descendre les malades au deuxième parce qu'elles partent en vacances, et ceci en vertu d'un système de roulement... Le choix même d'une collectivité régie par un règlement minutieux et inflexible, montre bien que son organisation n'est pas laissée au hasard. Nous pouvons dire que dans cette pièce, l'espace est agencé en véritable système de destruction, la pesanteur et la rigueur du règlement intérieur faisant de cette clinique un authentique "concasseur". Nous sommes en présence d'un texte d'une sinistre et implacable "logique".

La lente dépossession de l'homme d'affaires est l'oeuvre d'une administration à la tête de laquelle se trouve une sorte de "demi-dieu"<sup>153</sup>, comme l'appelle la fille de Corte, à savoir le professeur Schroeder. Les rapports entre celui-ci et Corte sont à sens unique: le "patient" *doit* subir une volonté qui l'écrase. De ce point de vue, le

---

<sup>152</sup> B. de Garambé, "*Un cas intéressant* qui devrait passionner", *Rivarol*, 24 mars 1955.

<sup>153</sup> *TRN*, p. 629.

docteur Claretta et les infirmières représentent véritablement les instruments d'un Destin indifférent et aveugle.

Dans la préface à l'édition de la Pléiade, Jean Grenier, dans un chapitre intitulé "Le 'non' au surnaturel", rappelle l'horreur qu'avait Albert Camus de la conception de "l'être tout-puissant"<sup>154</sup>, de l' "Ordonnateur", comme l'appelle Morvan Lebesque en parlant du rôle de dieu dans *La Peste*<sup>155</sup>. Rappelons que, toujours dans ce dernier livre, le père Paneloux est obligé d'avouer ce qu'a d'odieux l'accusation qu'il porte contre les malheureux hommes et de reconnaître implicitement la responsabilité divine dans l'extension du fléau. Et Jean Grenier de rappeler Camus qui était d'avis qu' "un dieu tout-puissant, s'il avait existé, eût été impardonnable de permettre ce mal sans mesure qui submerge le monde créé par lui et qui sans lui ne durerait pas". Nous retrouverons chez Camus des personnages similaires à Schroeder dans notre troisième partie.

Il est intéressant de noter encore que certaines notes des *Carnets* invitent à penser que Camus, bien avant *Un cas intéressant*, rejoignait Buzzati par sa vision du monde hospitalier. Au moment où il songe à *La Peste* (vers 1944), il écrit: "Le type qu'on met à l'hôpital. C'est une erreur, disait-il. Quelle erreur ? Ne soyez pas stupide, il n'y a jamais d'erreurs."<sup>156</sup> Plus tard, il écrira: "L'air de bête pauvre qu'ont les gens dans l'antichambre des médecins."<sup>157</sup> En 1947, sous le titre 'Nouvelle ou roman Justice', on reconnaît curieusement le schéma de dénouement de *Un cas intéressant*: "On vient pour le faire s'évader. Il refuse: il n'en a pas la force. Rester lui demande un moindre effort (...)."<sup>158</sup>

#### g) La passion de vivre

---

<sup>154</sup> TRN, p. XII.

<sup>155</sup> Lebesque, Morvan, *op. cit.*, p. 79.

<sup>156</sup> Camus, Albert, *Carnets II*, Gallimard, Paris, 1964, p. 121.

<sup>157</sup> CII, p. 182.

<sup>158</sup> CII, p. 216.

La volonté de vivre de Corte, de retourner parmi les gens "sains", a quelque chose d'émouvant. Rappelons-nous ce qu'il dit à Claretta: "Oh! Si vous saviez comme je veux guérir. Toutes ces affaires qui m'attendent, voyez-vous, et même *la vie tout simplement...*"<sup>159</sup>.

Camus n'était pas un "penseur désincarné"<sup>160</sup>, un philosophe hautain, officiant, "la bouche amère dans la chapelle froide de la pensée absurde et révoltée"<sup>161</sup>; l'amour de la vie, la passion de vivre ne se retrouvent pas uniquement dans *Noces*, mais osons le dire, dans toutes ses oeuvres, même les plus "noires"! Nous le verrons, le désespoir fou de Caligula, son "besoin d'impossible", ont leur origine dans la découverte que "les choses, telles qu'elles sont, ne (...) sont pas satisfaisantes"; "ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément (...) Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux", constate-t-il au début de la pièce<sup>162</sup>. Martha, dans *Le Malentendu*, espère quitter les "terres sans horizon" où elle et sa mère demeurent, elle espère un jour laisser derrière elle "cette auberge et cette ville pluvieuse": "nous oublierons ce pays d'ombre, le jour où nous serons enfin devant la mer dont j'ai tant rêvé, ce jour-là, vous me verrez sourire (...) j'ai hâte de trouver ce pays où le soleil tue les questions"<sup>163</sup>. La passion de vivre dans un monde de condamnés à mort: n'est-ce pas *le* problème auquel essayent de répondre les propres personnages de Camus, de Meursault à Clémence? "Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre"<sup>164</sup>, avait déjà noté Camus dans *L'envers et l'endroit*.

---

<sup>159</sup> TRN, p. 694. Cette réplique est un ajout de Camus! (voir sous-partie 7).

<sup>160</sup> Termes employés par Ilona Coombs, *op.cit.*, p. 12.

<sup>161</sup> Brisville, Jean-Claude, *Camus*, Gallimard, 1959, cité par Kamel, Sonia, *La condition humaine dans le théâtre d'Albert Camus*, Thèse, Grenoble, 1993, p. 318.

<sup>162</sup> TRN, pp. 15-16.

<sup>163</sup> TRN, pp. 117, 120.

<sup>164</sup> *L'envers et l'endroit*, *op. cit.*, p. 107.

Camus, en adaptant la pièce de Dino Buzzati, se tournait vers une oeuvre pour laquelle il éprouvait une véritable affinité, ce dont témoignent, entre autres, la préface à l'adaptation et la lettre du 8 février 1955 (partiellement reproduite en annexe). La pièce est beaucoup plus qu'une satire d'un certain charlatanisme médical poussée jusqu'au tragique<sup>165</sup>; n'étant que cela, elle perdrait beaucoup de son intérêt. *Un cas intéressant* traduit bien la tragédie de toute destinée humaine. Nous l'avons vu, Camus retrouvait dans la pièce italienne, en plus d'un style tout à la fois simple et profond, proche de sa propre écriture, des thèmes qui étaient aussi les siens. Par des modifications ou des ajouts discrets, il a su imprégner le texte de sa personnalité, de son style, sans pour autant trahir la pièce de Dino Buzzati. Il a ainsi mis en relief ce qui a constitué un appel en lui lors de la découverte du texte que lui fit découvrir Georges Vitaly. Il est évident que le personnage de Corte devait passionner Camus par sa résistance acharnée (mais insuffisante et pathétique) contre le destin, contre la mort. De plus, ce personnage littéralement traqué et seul, devait rappeler à Camus sa propre situation personnelle: lui aussi était poursuivi par la maladie qui connut à cette époque de sa vie une importante recrudescence; lui aussi se sentait harcelé et incompris par les "intellectuels, [s]es frères"<sup>166</sup>, dont les critiques se faisaient de plus en plus acerbes et ne portaient pas uniquement sur *L'Homme révolté* (son théâtre a fait l'objet de reproches parfois violents, nous en reparlerons dans la quatrième partie).

---

<sup>165</sup> Jacques Lemarchand (article cité) indique justement que "la médecine sort à peine égratignée de ce *Cas intéressant*."

<sup>166</sup> *TRN*, pp. 1720-1723.

## TROISIEME PARTIE

### *Lecture d' Un cas intéressant à la lumière de quelques oeuvres et concepts camusiens*

Nous avons vu dans la partie précédente quelques exemples de ce qui a pu éveiller des résonances familières en Camus. Mais en confrontant l'adaptation directement avec quelques oeuvres camusiennes, nous verrons qu'en plus d'un paysage thématique déjà connu, surgiront aussi de ce "face à face" des similitudes, des oppositions relevant d'une "heureuse" coïncidence. Cette partie, essentiellement centrée autour de la notion d' "absurde", aura pour but d'étudier l'adaptation à la lumière de concepts camusiens.

## 1) Corte, un Sisyphe "raté" ?

"Camus disait que le seul rôle véritable de l'homme, né dans un monde absurde, était de vivre, d'avoir conscience de sa vie, de sa révolte, de sa liberté."  
William Faulkner (page liminaire du *Mythe de Sisyphe*).

Tous les héros de Camus luttent contre l'absurdité de la mort, à l'image du personnage mythique Sisyphe que Camus utilisa pour représenter la condition humaine. Giovanni Corte n'est pas sans offrir quelques aspects de ce personnage, tel que Camus le traite dans son essai. Tentons de voir dans quelle mesure Corte peut renvoyer - ou ne pas renvoyer! - à celui qui a offensé les Dieux de l'Olympe. Le mythe de Sisyphe constitue pour Camus la révélation de l'absurde. L'homme, pour ainsi dire, se *laisse* vivre sans vraiment se rendre compte du fond des choses. On lui a dit que cette existence a bien un sens et il la vit sans se préoccuper du reste. Mais un jour,

· "(...) au détour d'une rue (...) il arrive que les décors s'écroulent. Lever, tramway, quatre heures de travail, repas sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement, le "pourquoi" s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement."<sup>167</sup>

Le sentiment d'absurde naît dans cette "lassitude", dans le "souci". Il est renforcé par la constatation que le temps nous est hostile:

· "Un jour vient pourtant et l'homme constate ou dit qu'il a trente ans. Il affirme ainsi sa jeunesse. Mais du même coup, il se situe par rapport au temps. Il y prend sa place. Il reconnaît qu'il est à un certain moment d'une courbe qu'il confesse devoir parcourir. Il appartient au temps et, à cette horreur qui le saisit, il y reconnaît son pire ennemi. Demain, il souhaitait demain, quand tout lui-même aurait dû s'y refuser. Cette révolte de la chair, c'est l'absurde."<sup>168</sup>

Il est aussi renforcé par la maladie, qui semble accélérer le cours du temps.

Le monde nous est étranger, épais et nous ne pouvons communier avec une

---

<sup>167</sup> *MS*, pp. 28-29.

<sup>168</sup> *MS*, p. 30.

pierre. La nature nous nie, nous refuse. Malgré nos artifices (la signification que nous donnons aux choses), la création retrouve son hostilité primitive: "cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde"<sup>169</sup>. L'inhumain dans l'homme, ses gestes mécaniques, certains de nos aspects privés de sens, l'étranger que reflète la glace, nos photos, encore l'absurde...

Ce sentiment qui nous hante est porté à son comble par la perspective de la mort. Nous mourrons, notre vie est donc inutile et nos actions sont dépourvues de réelle signification. Nous n'avons pas l'expérience de la mort. Les autres meurent et "nous n'en sommes jamais très convaincus". Le trépas nous attend avec une certitude "mathématique":

- "Ce côté élémentaire et définitif de l'aventure fait le contenu du sentiment absurde. Sous l'éclairage mortel de cette destinée, l'inutilité apparaît. Aucune morale, ni aucun effort ne sont *a priori* justifiables devant les sanglantes mathématiques qui ordonnent notre condition."<sup>170</sup>

Sur le plan de l'intelligence, l'irrationnel de cette création est prouvé. La conscience seule reste. Elle surgit quand nous butons contre l'absurde. Elle est notre unique valeur; "tout commence par la conscience et rien ne vaut que par elle"<sup>171</sup>. En fait, l'absurde comporte deux termes: le monde absurde et la conscience qui l'a constaté. L'absurde est dans ce rapport, cette confrontation:

- "[L'homme] sent en lui son désir de bonheur et de raison. L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde. (...) L'irrationnel, la nostalgie humaine et l'absurde qui surgit de leur tête-à-tête, voilà les trois personnages du drame (...)."<sup>172</sup>

Qu'en est-il de Corté? Pour lui aussi, nous pouvons dire que les décors s'écroulent à son entrée en clinique. Avant, il se laissait vivre, inconsciemment il faisait les gestes que son existence commandait, par habitude. Il n'avait même plus le temps

---

<sup>169</sup> *MS*, p. 31.

<sup>170</sup> *MS*, p. 32.

<sup>171</sup> *MS*, p. 29.

<sup>172</sup> *MS*, pp. 46-47.

de se "voir vivre". Mais il ne reconnaît pas pour autant le caractère dérisoire de son agitation quotidienne. Lorsqu'il se trouve déjà au troisième étage (II, 9), proche de "l'antichambre de la mort", il rencontre - rappelons-le - un malade qui évoque de façon désabusée l'agitation extérieure des gens "sains", ceux qui "oublient le destin promis à tous":

· LE MALADE: (...) Les gens en bonne santé. Comme cela sonne bien. Les connaissez-vous ?

· CORTE: Si je les connais! Mais, moi aussi, après tout, je suis en bonne santé. Parce qu'en réalité je suis du sixième étage. Je ne suis descendu ici que pour les rayons...

· (...) LE MALADE: Et vous n'êtes pas un vrai malade, hein! Vous faites partie, en quelque sorte, de la bande. (*Il fait signe vers le monde du dehors*)

· (...) CORTE: Ma foi, j'espère toujours en faire partie.<sup>173</sup>

Contrairement à "l'homme" pris en exemple par Camus au début de son essai, le "déclat", la "rupture", le "pourquoi" n'inaugurent pas le "mouvement de la conscience" chez Corte. Et d'ailleurs, nous n'avons pas l'impression que Corte se pose la question du "pourquoi"; il semble plutôt l'éviter, mettant l'apparition de la soudaine et mystérieuse voix sur le compte d'un surmenage passager. Il est de ceux dont l'unique but est "le retour inconscient dans la chaîne"<sup>174</sup>. A aucun moment il ne se veut concerné par ce qui lui arrive. Il le dit encore lorsqu'il est sur le point d'être transféré au premier, l'étage où il n'y a plus de médecins, "mais seulement des curés"<sup>175</sup>: "cela ne me concerne pas"<sup>176</sup>, lance-t-il à l'infirmier. Écoutons Camus au sujet de cet aveuglement volontaire:

---

<sup>173</sup> TRN, p. 698.

<sup>174</sup> MS, p. 29.

<sup>175</sup> TRN, p. 668.

<sup>176</sup> TRN, p. 707. Cette réplique est un ajout de Camus.

· "(...) la mort et [le] sentiment que nous en avons. (...) On ne s'étonnera jamais assez de ce que tout le monde vive comme si personne "ne savait". C'est qu'en réalité, il n'y a pas d'expérience de la mort. Au sens propre, n'est expérimenté que ce qui a été vécu et rendu conscient. Ici, c'est tout juste s'il est possible de parler de l'expérience de la mort des autres. C'est un succédané, une vue de l'esprit et *nous n'en sommes jamais très convaincus*."<sup>177</sup>

L'absurde se manifeste à lui et il ne le reconnaît pas, ou plutôt il ne *veut* pas le reconnaître... Tout son drame réside dans son aveuglement. Condamné, Corte s'accroche à la vie avec un espoir forcené. "Il est impossible que cela m'arrive, à moi, précisément", semble-t-il se dire. Il adopte dès lors une attitude que le *Mythe de Sisyphe* dénonce: le pouvoir de l'homme à *s'illusionner* sur soi-même et sur son avenir. A l'évidence il oppose le barrage de l'illusion. Lorsque son entourage tente de le convaincre de se laisser ausculter par Claretta, il désamorce leurs tentatives par des propos confiants et des changements de conversation<sup>178</sup>. Il répète avec constance à tous les étages qu'il appartient au sixième, qu'il est "un malade pour rire"<sup>179</sup>. Même au premier étage, résigné, il s'attache à ses confiances absurdes et annonce à sa mère qu'il retournera "là haut", car il s'agit d' "une simple erreur de bureau"<sup>180</sup>. Or, un des principes du *révolté*<sup>181</sup>, selon Camus, est de ne jamais espérer, de ne jamais se faire d'illusions; l'échec est irrémédiable. En fait, Corte est l'homme devant qui viennent à manquer les conventions (les "artifices"<sup>182</sup>) et les illusions rassurantes de la vie "habituelle", "inconsciente", qui par ses "divertissements" cache le tragique de la mort. "Les décors s'écroulent", mais il s'obstine à vouloir les faire tenir debout.

Malgré des sursauts de révolte (qui sont plutôt des "semblants" de révolte et qui décroissent au fil de la pièce pour disparaître totalement à la fin de l'avant-dernier

---

<sup>177</sup> *MS*, p. 32. Soulignement personnel.

<sup>178</sup> Voir dialogues avant l'admission à la clinique, mais aussi après!

<sup>179</sup> *TRN*, p. 668.

<sup>180</sup> *TRN*, p. 711.

<sup>181</sup> Sisyphe se révolte contre sa condition.

<sup>182</sup> *MS*, p. 31.

tableau) lors desquels Corte "exige" de parler aux médecins pour leur exposer les malentendus qui le touchent, Corte ne tente pas de se faire transporter ailleurs.<sup>183</sup> Les médecins ont toujours le dessus et il finit toujours par se cramponner aux mensonges qu'ils lui tendent. Mais la vraie révolte est sans espoir<sup>184</sup>. L'espoir est "la marque d'une lucidité qui se renonce" et il "délivre du poids de la vie"<sup>185</sup>. Nous avons déjà dit que l'absurde est renforcé par la constatation que le temps nous est hostile et que l'absurde lui-même a son origine dans le temps, comme du reste l'affirme Camus. Tout lendemain est illusoire face à la certitude de notre mort:

- "Nous vivons sur l'avenir: "demain", "plus tard", "quand tu auras une situation", "avec l'âge tu comprendras". Ces inconséquences sont admirables, car enfin il s'agit de mourir."<sup>186</sup>

Cette vérité, le *Mythe* n'est pas le seul à la proclamer<sup>187</sup>. Selon Buzzati, chez qui le thème du temps est capital, "l'homme, instinctivement tend vers la mort", il "nous broie"<sup>188</sup>. Le temps, l'attente sont toujours sources de désillusion chez Buzzati. Choisissons uniquement deux exemples probants: l'usure de l'attente de Drogo dans *Le Désert des Tartares* et l'attente du narrateur des *Sept messagers* qui, parti explorer le royaume de son père, attend des nouvelles de sa ville, nouvelles de plus en plus éloignées dans le temps... Le temps est notre "pire ennemi", nous dit Camus. Fausto Gianfranceschi va plus loin dans sa biographie sur Buzzati:

- "(...) l'écoulement du temps est toujours vu comme une escroquerie,

---

<sup>183</sup> Indiquons que Camus insiste sur ce "semblant de révolte"; chez Buzzati, Corte s'oppose plus franchement aux médecins, surtout à la fin de l'avant-dernier tableau, lorsqu'il est sur le point d'être transféré au premier étage.

<sup>184</sup> Bientôt ce point sera un peu plus détaillé.

<sup>185</sup> *MS*, pp. 184-185.

<sup>186</sup> *MS*, pp. 29-30.

<sup>187</sup> Camus l'avait déjà évoquée dans son livre le plus lyrique *Noces* dans une perspective religieuse: "Si je refuse obstinément tous les "plus tard" du monde, c'est qu'il s'agit aussi bien de ne pas renoncer à ma richesse présente. Il ne me plaît pas de croire que la mort ouvre sur une autre vie. Elle est pour moi une porte fermée." (p. 27).

<sup>188</sup> *Mes déserts, op. cit.*, pp. 78, 133.

comme *une illusion perfide* mis sur pieds pour détruire notre vie sans que nous nous en rendions compte."<sup>189</sup>

Pourtant Corte vit pour ainsi dire sur l'avenir: "dans huit jours, vive la liberté!", "de toute façon je m'en vais dans quelques jours", répète-t-il sans cesse. Même au premier étage, il dit à Malvezzi ne pas vouloir partir, car: "Schroeder vient demain."<sup>190</sup> Corte ne pourra jamais vraiment se détacher de l'illusion du lendemain.

"Dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger"<sup>191</sup>, nous dit Camus. Corte aussi, d'une certaine manière, sera un étranger dans "un monde" qu'il ne prenait pas en compte jusque-là, celui des mortels, représenté par le microcosme qu'est la clinique.

· "(...) l'absurde vient de la situation de l'homme dans l'univers, de la discordance fondamentale entre l'être humain et le monde auquel il ne peut s'intégrer",

nous dit Charles Boulay en parlant de Buzzati<sup>192</sup>. Or, cette définition de l'absurde aurait pu tout à fait convenir à Camus, qui nous parle de "divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor"<sup>193</sup>. Pour lui,

· "l'absurde est essentiellement un divorce. (...) Il n'est ni dans l'un, ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontation. (...) l'absurde n'est pas dans l'homme, ni dans le monde, mais dans leur présence commune."<sup>194</sup>

Corte sent bien qu'il n'est pas à sa place et le lecteur peut percevoir son *sentiment d'étrangeté*, mais "le divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor" ne s'accompagne pas, chez lui, de la conscience de l'absurdité. Notons au passage

---

<sup>189</sup> Gianfranceschi, Fausto, *op. cit.*, p.112, traduction personnelle.

<sup>190</sup> *TRN*, pp. 666, 678, 711.

<sup>191</sup> *MS*, p. 20.

<sup>192</sup> Boulay, Charles, *Revue des études italiennes*, "Situation de l'homme dans l'oeuvre de D. Buzzati", VI, 4, (oct.-déc. 1959), pp. 294-324.

<sup>193</sup> *MS*, p. 20.

<sup>194</sup> *MS*, p. 50.

que la nouvelle originelle *Sept étages*, est évidemment plus explicite (de par sa forme narrative) quant au sentiment d'étrangeté de Corte:

- "Cette situation était tellement grotesque qu'à certains moments, Giuseppe Corte sentait presque l'envie de ricaner sans retenue (...). L'impression d'avoir rejoint un monde irréel, fait d'absurdes parois stérilisées, de couloirs mortuaires glacés<sup>195</sup>, de visages humains blafards et vides de toute âme. Il en vint jusqu'à penser que les arbres eux-mêmes, de l'autre côté de la fenêtre, étaient factices."<sup>196</sup>

Mais, dans les deux cas, ce qui est intéressant de noter, est que Corte n'ose aller plus loin que cette constatation première. Il fuit l'épreuve qui s'impose et qui est l'éveil de la conscience<sup>197</sup>.

Donc, force est de constater que Corte n'est pas un "homme absurde". Mais qu'est ce qu'un "homme absurde" ? Sartre, dans l'"Explication de l'*Etranger*", en donne une bonne définition:

- "L'Absurde est à la fois un état de fait et la conscience lucide que certaines personnes prennent de cet état. Est "absurde" l'homme qui, d'une absurdité fondamentale, tire sans défaillance les conclusions qui s'imposent."<sup>198</sup>

Selon Camus, "l'homme absurde" - dont Sisyphe est l'exemple par excellence - est l'homme *conscient* de l'absurde. C'est celui qui admet que sa condition est dépourvue de sens, mais qui en même temps s'oppose à ce non-sens, en assumant pleinement la vie. Il sait que la mort est inévitable, mais, tout en ne la perdant pas de vue, il la baffoue aussi longtemps que possible. "L'homme absurde" est celui qui est conscient de sa condition tragique qui le condamne irrémédiablement à la mort, il est celui qui conçoit cette condition qui est la sienne. L'absurdité de

---

<sup>195</sup> Faut-il y voir une allusion à "l'enfer glacé" de Dante? Nous y reviendrons quand nous parlerons de *La Chute*.

<sup>196</sup> Buzzati, Dino, *Oeuvres I*, Laffont, coll. Bouquins, 1995, p. 370.

<sup>197</sup> Eveil qui, d'après Camus, entraîne: 1° "le retour inconscient dans la chaîne; 2° "l'éveil définitif" qui comprend "le suicide" ou "le rétablissement" (on se "fait une raison", on "assume"). (p. 29)

<sup>198</sup> Cité par Sonia Kamel, qui étudie les quatre pièces de Camus dans *La condition humaine dans le théâtre d'Albert Camus*, Thèse de doctorat, Grenoble, 1993, p. 22.

l'existence n'exige en aucun cas qu'on lui échappe par l'espoir ou le suicide; ce sont là des échappatoires. La grandeur de "l'homme absurde" consiste à vivre dans son désespoir, qui est une conscience permanente de l'absurde. Toute la vie de l'homme doit être, aux yeux de Camus, une *révolte* contre cet absurde:

- "Vivre une expérience, un destin, c'est l'accepter pleinement. Or on ne vivra pas ce destin, le sachant absurde, si on ne fait pas tout pour maintenir devant soi cet absurde mis à jour par la conscience. (...) Abolir la révolte consciente, c'est éluder le problème. (...) Vivre, c'est faire vivre l'absurde. Le faire vivre, c'est avant tout le regarder. (...) L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la révolte. (...) Cette révolte n'est que l'assurance d'un destin écrasant, moins la résignation qui devrait l'accompagner."<sup>199</sup>

En un mot, il faut "faire le jeu" de l'absurde. Vivre son destin ne veut pas dire s'y résigner. L'homme peut dépasser l'absurdité de son existence par sa lucidité et par une révolte tenace contre sa condition. Il y a une grandeur à vivre et à faire vivre l'absurde. La vie de "l'homme absurde" consistera en un effort quotidien de maintenir les yeux ouverts, elle sera un "défi" dans le désespoir même:

- "L'absurde est sa tension [de l'homme absurde] la plus extrême, celle qu'il maintient constamment d'un effort solitaire, car il sait que dans cette conscience et dans cette révolte au jour le jour, il témoigne de sa seule vérité qui est le défi."<sup>200</sup>

"L'homme absurde" est un homme lucide, qui a la claire conscience de ses limites; "l'absurde, c'est la raison lucide qui constate ses limites"<sup>201</sup> nous dit Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*. Mais il avait déjà proclamé cela dans *L'envers et l'endroit*: "Le grand courage, c'est encore de tenir les yeux ouverts sur la lumière comme sur la mort."<sup>202</sup> Il s'agit de vivre en gardant pleine conscience de son destin absurde.

Giovanni Corte s'oppose en tous points à ce concept. Il refuse littéralement une

---

<sup>199</sup> *MS*, pp. 78-79.

<sup>200</sup> *MS*, p. 81.

<sup>201</sup> *MS*, p.72.

<sup>202</sup> *L'envers et l'endroit, op. cit.*, p. 119.

prise de conscience. Son drame est celui du jeune Camus dans *Noces* au moment où il fait l'expérience absurde, lorsqu'il écrit: "Je me dis: je dois mourir, mais ceci ne veut rien dire, puisque je n'arrive pas à le croire (...)"<sup>203</sup>. Voilà l'attitude *non avouée* dans laquelle se cantonne Corte: il refuse l'évidence, il l'évite. Son incrédulité s'oppose à la "conscience" de Camus, telle qu'il l'énonce dans *Le Mythe de Sisyphe*.

Alors que "l'homme absurde" reconsidère toute son existence à la lumière de l'absurde pour savourer une liberté nouvelle, intense, car consciente de ses limites, alors que "l'évasion hors du sommeil quotidien" figure une démarche de "la liberté absurde"<sup>204</sup>, Corte semble précisément rechercher ce "sommeil". La remarque que fait Pierre Masson concernant le gouverneur de *L'Etat de siège*, qui pense qu'il suffit de décréter que le mal n'existe pas pour le supprimer (nous y reviendrons), pourrait s'appliquer à notre personnage: les conventions et les règles qui "anesthésient"<sup>205</sup> les consciences", qui transforment la vie en "un jeu confortable et insignifiant"; à le pratiquer, les hommes deviennent des "fonctionnaires de l'existence"<sup>206</sup>.

Cependant, il serait faux de dire que Corte ne prend pas conscience de sa condition tragique. Contrairement aux grands personnages camusiens<sup>207</sup>, la prise de conscience de Corte se fait à la fin de la pièce. "Je me rends compte"<sup>208</sup>, dit-il enfin au deuxième étage, après que Claretta lui explique, avec sa "bonne foi" coutumière, qu'il n'est pour rien dans la décision de le descendre au premier et surtout après que l'infirmière "distraite" lui eut révélé la vraie "personnalité" de

---

<sup>203</sup> *Noces*, op. cit., p. 29.

<sup>204</sup> *MS*, p. 84.

<sup>205</sup> Ce mot vient à propos dans notre "univers médical", cf. le récit de la malade du 4ème tableau, p. 647.

<sup>206</sup> Masson, Pierre, "Clôture du monde, clôture de la scène ou Du bon usage du théâtre selon A. Camus" in *Albert Camus et le théâtre*, op. cit., p. 126.

<sup>207</sup> Nous le verrons dans les prochaines sous-parties.

<sup>208</sup> *TRN*, p. 709. Cette réplique est un ajout de Camus!

Schroeder. Il fait enfin la découverte de l'absurde, ou plutôt il ose enfin la faire. Cette nuance importe peu d'ailleurs, car ce qui intéresse avant tout Camus, "ce sont les conséquences des découvertes absurdes"<sup>209</sup>. Or, cette révélation s'accompagne pour Cortè d'une résignation totale, une résignation que le lecteur pouvait sentir venir. C'est "épuisé, lointain, d'une voix éteinte" qu'il se "rend compte", c'est-à-dire qu'il réalise que la notion de "mort" peut s'appliquer à sa personne. Lorsqu'enfin il prend conscience de son destin, il meurt.

Plus qu'une résignation, la fin de la pièce présente véritablement des allures de suicide, le seul "problème philosophique vraiment sérieux"<sup>210</sup> d'après Camus. "M'habiller ? Pour quoi faire ?", dit Cortè "avec lenteur" à son ami Malvezzi qui, avec la mère de Cortè, veulent le ramener chez lui, avant d'ajouter:

· (...) jamais nous n'arriverons. C'est trop loin, la route maintenant est trop longue. Il y a cinq étages, cinq étages au-dessus de moi. Une montagne, maman, y penses-tu ? (...) Mais pour remonter au sommet, il faudrait des années maintenant. Et d'ici là... (...). (*Souriant*) Non, c'est trop loin. Nous n'arriverons jamais !"<sup>211</sup>

Garambé le note très justement dans son article: Cortè "se laisse[ra] mourir"<sup>212</sup>; il ne se révolte pas, la meilleure façon de se révolter étant, comme le fait Sisyphe, de *vouloir* vivre, d'accepter son destin. Il n'a pas la force de hisser son rocher au sommet, comme Sisyphe. Camus refuse catégoriquement cette solution du suicide, il refuse que l'homme s'arrête à ce stade négatif:

· "On peut croire que le suicide suit la révolte. Mais à tort. (...) Il est exactement son contraire, par le consentement qu'il suppose. Le suicide (...) est l'acceptation de sa limite. (...) Conscience et révolte, ces refus sont le contraire du renoncement. (...) Il s'agit de mourir irréconcilié et non pas de plein gré."<sup>213</sup>

---

<sup>209</sup> *MS*, p. 33.

<sup>210</sup> *MS*, p. 17. Première phrase du livre.

<sup>211</sup> *TRN*, p. 712.

<sup>212</sup> B. de Garambé, article cité.

<sup>213</sup> *MS*, pp. 79-80.

"L'homme absurde" est un homme désabusé et non résigné: il doit accepter "la limite, sans résignation aveugle"<sup>214</sup>. Comme le dit Morvan Lebesque, ce n'est pas par le geste du suicide que "l'homme s'égalera à la dimension de l'absurde"<sup>215</sup>.

"L'inconscience apparente" de Corte, son "ignorance simulée", traduisent bel et bien une peur, qui est un "frein" à la prise de conscience. Cette peur, provenant du doute, du malaise de l'incertitude, est *a fortiori* présente lorsque l'évidence de la maladie et la perspective de la mort s'imposent. Même si Corte ne l'avoue jamais, la peur est bien présente en lui. Voici une réplique d'une autre pièce de Buzzati, *La colonne infâme*, qui paraît illustrer la situation de Corte:

· (...) Ta peur, celle que tu portes en toi. Et pour t'en délivrer, tu la nies. C'est à cause de cette peur que tu refuses de voir, d'entendre, de comprendre. Et tu te fâches contre ceux qui cherchent à te faire ouvrir les yeux. Et tu la hais."<sup>216</sup>

Dans l'oeuvre de Buzzati, nombreux sont les personnages qui n'échappent pas à cette peur. Mais derrière cette véritable obsession de la mort porteuse de paniques, derrière tous les personnages qui se dérobent, se profile chez Buzzati un refus de la lâcheté, un appel au stoïcisme. D'ailleurs, certains des personnages de Buzzati, dont Foletti dans *Petite promenade*, sont stoïcs: "Tu ne t'es pas mis à brailler quand je suis arrivé, comme font tous les autres", lui dit "le professeur"<sup>217</sup>. Or, le *Mythe de Sisyphe* n'exprime-t-il pas d'une certaine manière une forme stoïcisme? N'est-il pas, comme le note Roger Grenier, "une leçon de stoïcisme"<sup>218</sup>? Ne peut-on pas parler littéralement du souci d' "apprivoiser la mort" chez nos deux auteurs? Camus nous donne la réponse dans ses carnets lorsqu'il dit qu' "il n'y a pas de liberté pour l'homme tant qu'il n'a pas surmonté sa

---

<sup>214</sup> *CIII*, p. 21.

<sup>215</sup> Lebesque, Morvan, *Camus*, Seuil, Ecrivains de toujours, 1963, p. 61.

<sup>216</sup> Propos que Malvezzi adresse au rationaliste Croda, cité par Y. Panafieu dans "Thanatopraxis", *op. cit.*, p. 301.

<sup>217</sup> Buzzati, Dino, *Fin dramatique d'un musicien célèbre* (et autres pièces), Actes Sud Papiers, 1992, p. 52.

<sup>218</sup> Grenier, Roger, *op. cit.*, p. 238.

crainte de la mort. Mais non par le suicide. Pour surmonter, il ne faut pas s'abandonner. *Pouvoir mourir en face, sans amertume.*"<sup>219</sup> Vivre et faire vivre l'absurde, voilà la véritable dignité de l'homme:

- "(...) la révolte absurde [est un] hommage[s] que l'homme rend à sa dignité dans une campagne où il est d'avance vaincu."
- "(...) la seule dignité de l'homme: la révolte tenace contre sa condition, la persévérance dans un effort tenu pour stérile."<sup>220</sup>

Citons encore une fois les carnets de Camus: après avoir affirmé être "une partie" de l'univers, l'auteur ajoute que "le plus courageux est de l'accepter et la tragédie en même temps."<sup>221</sup> De ce point de vue, Corte, encore une fois, s'oppose à "l'homme absurde" et à sa conduite digne et ferme.

Dans le deuxième chapitre du *Mythe*, que Camus intitule "L'homme absurde", sont analysés trois personnages qui incarnent une conduite absurde: Don Juan, le comédien et le conquérant. Nous tenterons brièvement de voir ce qui les éloigne de Corte. Disons de façon générale que ce qui les distingue est "l'entêtement", un acharnement à vivre. Aux yeux de Camus, les trois personnages vivent dans le présent et ils sont surtout conscients de leur condition sans portée comme l'acteur qui "règne dans le périssable", "l'éphémère"<sup>222</sup>; ils connaissent et mesurent les limites de leur condition. Corte, lui, avant sa prise de conscience tardive, vivait, ainsi que nous l'avons déjà vu, sur l'avenir. Après la révélation de l'absurde, il regrette l'époque des illusions du quotidien: Corte (*secouant la tête*): "J'étais un fier animal, non! Un beau lion, un cheval au galop! J'étais un roi, te souviens-tu? Et maintenant, regarde. Ils m'ont bien arrangé, hein?"; (...) "Te souviens-tu, maman, de l'industriel Giovanni Corte? Te souviens-tu? Il était costaud, hein?"<sup>223</sup>.

---

<sup>219</sup> *CII*, p. 128.

<sup>220</sup> *MS*, pp. 129, 156.

<sup>221</sup> *CIII*, p. 60.

<sup>222</sup> *MS*, p. 109.

<sup>223</sup> *TRN*, pp. 711, 713.

Or, "l'homme absurde" Don Juan "refuse le regret, cette autre forme de l'espoir"<sup>224</sup>. Sorte de Sisyphe de l'amour, il a le goût de l'immédiat, de "la consommation inutile", et "dans son détachement lucide", il cherche à "donner une forme sensible au destin"<sup>225</sup>. Le conquérant, toujours selon Camus, préfère l'action au but; il est de ce fait proche de Sisyphe dont l'action sera un perpétuel recommencement, un défi désespéré, où tout but est rejeté.

A la fin de son essai et avant l'appendice consacré à Kafka, Camus consacre quelques pages au "héros de l'absurde": Sisyphe. Il interprète le mythe grec à la lumière de sa propre méditation de l'absurde. Rappelons brièvement qui était Sisyphe. Dans la mythologie grecque, il est le roi de Corinthe, fameux pour ses fourberies. Selon *L'Iliade*, il habitait Ephyra (la future Corinthe) et était le fils d'Eole. Lorsque Zeus eut enlevé Echine, la fille du dieu-fleuve Asopos, Sisyphe dénonça le ravisseur au père de la jeune fille, s'attirant de la sorte la colère du roi des dieux qui décida de le tuer. Mais lorsque la Mort vint le chercher, Sisyphe parvint à l'enchaîner et, pendant un temps, personne ne mourut plus. Il fallut qu'Hermès descendît enfin au secours de la Mort, et Sisyphe dut alors se soumettre. Toutefois, il avait pris soin auparavant d'ordonner à sa femme, la Pléiade Mérope, de ne pas célébrer les sacrifices rituels et de laisser son corps sans sépulture: ainsi, lorsqu'il arriva aux Enfers, on lui donna la permission de retourner sur terre pour la châtier de cette impiété. Une fois rentré chez lui, il reprit son existence, peu soucieux de retourner chez Hadès, et vécut jusqu'à un âge avancé. Quand il mourut pour la seconde fois, les Dieux lui imposèrent un châtiment qui lui prît tout son temps afin de l'empêcher d'inventer quelque évasion: il fut condamné à pousser éternellement en haut d'une colline un énorme rocher qui dévalait à nouveau la pente dès qu'il avait réussi à le hisser au sommet. Sisyphe était, comme Prométhée, un personnage mythologique extrêmement

---

<sup>224</sup> *MS*, p. 103.

<sup>225</sup> Gay-Crosier, Raymond, *op. cit.*, p. 84.

populaire, le type même du rusé et du roublard, puni à tout jamais chez Hadès pour avoir osé berner la Mort.<sup>226</sup>

Ce mythe a intéressé Camus parce que "son mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie, lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever"<sup>227</sup>. Son destin lui appartient. A tout moment Sisyphe, est conscient de sa condition et c'est en cela que "le mythe est tragique"<sup>228</sup>. Il se sait impuissant, mais il se révolte par un refus d'abandon. Il "connaît toute l'étendue de sa misérable condition: c'est à elle qu'il pense pendant sa descente":

· "C'est pendant ce retour; cette pause, que Sisyphe m'intéresse. (...) Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience."<sup>229</sup>

Michel Suffran, dans les *Cahiers Buzzati*, fait référence à ce que Buzzati pensait de la relation homme/destin lors des entretiens avec Yves Panafieu. Selon Michel Suffran, l'homme, chez Buzzati, est totalement "ignorant de sa destinée"<sup>230</sup>. Il est "un être *destiné* (...) à être malheureux"<sup>231</sup>. Or, sur ce point, Buzzati est plus pessimiste que Camus, chez qui l'homme peut atteindre une forme supérieure de liberté, de bonheur en refusant d'être dupe de son destin tragique:

· "La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un coeur d'homme. *Il faut imaginer Sisyphe heureux*"<sup>232</sup>,

sont les derniers mots de l'essai.

La révolte contre l'absurde est la clé du bonheur de Sisyphe. Son bonheur est dans cette lutte désabusée, mais non résignée, vers les sommets. Sisyphe fait naître le bonheur du tragique de sa condition! "Etre privé d'espoir, ce n'est pas

---

<sup>226</sup> Informations recueillies dans l'*Encyclopaedia Universalis*, entrée "Sisyphe".

<sup>227</sup> *MS*, p. 164.

<sup>228</sup> *MS*, p. 165.

<sup>229</sup> *MS*, p. 165.

<sup>230</sup> Suffran, Michel, *Cahiers Buzzati I*, "L'intuition métaphysique dans l'oeuvre de D. Buzzati", Laffont, 1977, p. 70.

<sup>231</sup> *Mes déserts, op. cit.*, p. 135.

<sup>232</sup> *MS*, p. 168. Souligné par nous.

désespérer"<sup>233</sup>: ceci est un des pivots de la "philosophie" du bonheur de Camus. En ce qui concerne Corte, la révolte n'est pas assumée et le "bonheur" lui échappe.

Sisyphé accepte sa condition, mais la défie en la méprisant, car "il n'y a pas de destin qu'on ne surmonte par le mépris"<sup>234</sup>. Il est plus fort que son malheur, plus fort que son rocher, il l'accepte, à l'inverse de Corte, qui après la révélation finale de l'absurde, se trouvant au pied de "sa montagne", avoue tristement:

· "(...) jamais nous n'arriverons. C'est trop loin, la route maintenant est trop longue. Il y a cinq étages, cinq étages au-dessus de moi. Une *montagne*, maman, y penses-tu ? Ah! ils ont eu vite fait de me jeter dans ce *trou* (...) Mais pour remonter au sommet, il faudrait des années maintenant. Et d'ici là... (...). (*Souriant*) Non, c'est trop loin. Nous n'arriverons jamais !"<sup>235</sup>

Une réplique que Caligula utilisera en parlant de la mort, peut convenir ici à Corte: la conscience de la condition tragique de l'existence est "une vérité difficile à découvrir et lourde à porter"<sup>236</sup>.

A la fin de son livre, Camus place une étude sur Kafka, "L'espoir et l'absurde dans l'oeuvre de Franz Kafka", où il analyse *Le Procès* et *Le Château*. Tentons de considérer Corte à partir de ce que Camus pense des personnages de Kafka. Albert Camus fait le même reproche aux personnages de l'écrivain tchèque qu'il fait aux philosophes existentialistes. En effet, il critique ceux-ci parce qu'ils "proposent l'évasion" et que "par un raisonnement singulier (...) ils divinisent ce qui les écrase et trouvent une raison d'espérer dans ce qui les démunit"<sup>237</sup>. Cette "évasion" est pour Camus un "saut" qui permet à l'homme d'escamoter l'absurde au lieu de l'affronter. Malgré la difficulté de la tentative de l'arpenteur K., son

---

<sup>233</sup> *MS*, p. 126.

<sup>234</sup> *MS*, p. 166. Nous verrons un peu plus loin que Corte respecte beaucoup trop les médecins.

<sup>235</sup> *TRN*, p. 712. Soulignement personnel.

<sup>236</sup> *TRN*, p. 16.

<sup>237</sup> *MS*, pp. 52-53.

"grand espoir (...) c'est d'obtenir que le Château l'adopte"<sup>238</sup>. Aussi, K. parvient-il à déifier l'absurde au lieu de le défier et donc d'en faire une raison de révolte contre les forces qui le nient. Ce "saut" qui caractérise la pensée existentielle, fait perdre à l'absurde, selon Camus, cette tension, ce "noble défi" qui constituait la révolte de l'homme. Joseph K. du *Procès* n'essaie pas de se révolter contre l'absurde, il est littéralement "envoûté" par lui, comme Corte l'est par la voix de l'infirmière. L'attitude de l'arpenteur K. est celle des héros qui "embrassent le Dieu qui les dévore [et] c'est par humilité que l'espoir s'introduit"<sup>239</sup>. Il cherche l'espoir qui le "délivre de sa propre vie". Rappelons-le, la vraie révolte est sans espoir, l'espoir est "la marque d'une lucidité qui se renonce"<sup>240</sup>. Or, Corte semble véritablement vouer une "amitié" progressive pour ses "bourreaux"! Lorsque s'installe l'inévitable relation du malade avec ses médecins qui débute par le "ce sera comme vous voudrez"<sup>241</sup>, Corte ne fera que "s'humilier" progressivement. C'est pour faire plaisir à Claretta, "si cordial, si compréhensif, si sincère"<sup>242</sup>, que Corte acceptera de descendre au cinquième. Par la confiance aveugle qu'il lui accorde, Corte se fait, sans s'en rendre compte, son complice involontaire. Il semble rentrer dans le "jeu" des médecins presque volontairement; il agit comme ils l'entendent: "Ah! ils ont eu vite fait de me jeter dans ce trou, avec leurs petits jeux, leurs petits tours de cartes."<sup>243</sup> Dans ce jeu du chat et de la souris, Corte semble venir lui-même se réfugier entre les pattes du chat... Dans l'avant-dernier tableau, lorsque le jovial Claretta lui demande pourquoi il l'a fait appeler, Corte lui répond: "Oh! rien, *cher ami*, rien d'important. On veut me transporter en bas. Provisoirement, mais, moi, je suis trop fatigué. Et puis je suis bien ici,

---

<sup>238</sup> *MS*, p. 180.

<sup>239</sup> *MS*, p. 183.

<sup>240</sup> *MS*, pp. 184-185.

<sup>241</sup> *TRN*, p. 673. Ajout de Camus.

<sup>242</sup> *TRN*, p. 674.

<sup>243</sup> *TRN*, p. 712.

maintenant. J'y ai mes habitudes."<sup>244</sup> Lorsqu'il est mis sur le brancard, il lui dit "doucement", en "se laissant faire": "Je m'y oppose, *cher ami*, je m'y oppose!"<sup>245</sup>. De ceci, nous pouvons donc déduire (d'après ce que nous dit Camus), que par son extrême lucidité, son refus de l'absurde, sa révolte, un héros comme Sisyphe dénonce plus radicalement que les héros kafkaïens, la condition absurde de l'homme. Contre l'absurde il n'est qu'un refus et une lutte tenaces qui élèvent l'homme au-dessus de sa condition.

Pour terminer cette première sous-partie, résumons en disant que Camus récuse toutes les attitudes qui consistent à évincer l'absurde. Il propose comme seule conduite possible une lutte perpétuellement renouvelée, capable de donner à l'homme sa grandeur.

· "Je tire ainsi de l'absurde trois conséquences qui sont ma révolte, ma liberté et ma passion. Par le seul jeu de la conscience, je transforme en règle de vie ce qui était invitation à la mort - et je refuse le suicide."<sup>246</sup>

Corte est vaincu par le "rocher". Il représente l'homme qui capitule devant l'absurde, le mal, et refuse de vivre; c'est là pour Camus une véritable image tragique. Il est loin d'être proche de Sisyphe, condamné à rouler sans fin son rocher et qui, malgré tout, est heureux. Pour Camus le dépassement de l'absurde est en même temps un pas décisif vers le bonheur<sup>247</sup>. *Le Mythe de Sisyphe* (comme tout livre de Camus d'ailleurs) fait partie d'une littérature "engagée" telle que la définit Pierre-Henri Simon. Pierre-Henri Simon revendique le droit d'appeler littérature "engagée" toute littérature qui "met la conscience de l'homme

---

<sup>244</sup> TRN, pp. 707-708.

<sup>245</sup> TRN, p. 709. La partie soulignée est, rappelons-le, un ajout de Camus.

<sup>246</sup> MS, pp. 90-91.

<sup>247</sup> Camus s'est expliqué dans *L'Été* et plus particulièrement dans "L'Enigme" (*Noces* suivi de *L'Été*, Folio, 1993, pp. 141-151) sur les oppositions (apparentes) entre "désespoir et bonheur"; "amour de vivre" et "désespoir de vivre" (*L'envers et l'endroit*, *op.cit.*, p. 107).

face à face avec son destin, l'invitant à la *joie dure* de la clairvoyance et non à la paix lâche de l'illusion"<sup>248</sup>. Corte, lui, ne peut pas vivre avec la "conscience tragique" de l'existence; il n'a pas le courage du fameux personnage mythologique. Il est en ce sens un Sisyphe "raté", un "Sisyphe malheureux".

Comme dans *Noces*, où il découvre au sein même du bonheur de vivre, le malheur de devoir mourir, ou, comme dans *Le Mythe de Sisyphe*, où il décrit sa "sensibilité absurde"<sup>249</sup>, Camus exprime aussi dans son théâtre cette tension entre désir de vivre et nécessité de mourir. Pénétrons-y en compagnie de Corte.

## **2) *Un cas intéressant et les propres pièces de Camus***

"Tout son théâtre témoignera de cet effort de dépassement, de ce refus opposé à la facilité d'un désespoir amorphe"<sup>250</sup>, nous dit aussi Ilona Coombs. Tous ses grands personnages de théâtre ont leur côté sisyphien: ils font l'expérience absurde. Alors que dans *Un cas intéressant* cette expérience marque en même temps la fin de la pièce (... ainsi que celle de Corte), elle est le point de départ dans toutes les pièces de son propre cru, ainsi qu'elle l'a été dans *Le Mythe de Sisyphe*. Opposons donc ces pièces à l'adaptation et leurs personnages à Corte, et dégageons similitudes, antinomies et probables réminiscences.

### **a) Corte vs. Caligula**

Avant de confronter les deux pièces et surtout les deux personnages, résumons brièvement *Caligula*.

Caligula est un empereur modèle jusqu'au jour où sa soeur (qui est en même temps son amante) décède. Mis en face de cette horreur qu'est la mort, confronté

---

<sup>248</sup> Simon, Pierre-Henri, *Théâtre et destin*, A. Colin, 1959, p. 9.

<sup>249</sup> *MS*, avant-propos.

<sup>250</sup> Coombs, Ilona, *op. cit.*, p. 20.

au non-sens, il s'enfuit et erre, désespéré, pendant trois jours dans la campagne. Lorsqu'il revient au palais, il est carrément métamorphosé, "transformé de cette descente aux Enfers"<sup>251</sup>. Il a découvert que "les hommes meurent et ne sont pas heureux"<sup>252</sup> et tente de renverser les normes de la raison. Il veut faire de son règne celui de "l'impossible". Il choisit de faire vivre l'absurde jusqu'à l'excès et d'incarner le destin. Il voudra pousser l'absurdité et sa "logique" jusqu'au bout; il devient tyran. Ayant entre ses mains le pouvoir absolu, il obligera les hommes à confronter la vérité tragique de leur condition en les faisant vivre dans la terreur. Il multiplie les actes cruels et gratuits, décide d'une famine ou encore tue le fils d'un patricien et exige ensuite de celui-ci qu'il rie avec lui. Il cherche à provoquer la révolte de ses sujets et à les conduire à refuser la cruauté inhérente à la condition humaine. Il sera tué par des conspirateurs.

Faisons brièvement, avant de nous intéresser plus particulièrement au face à face entre Corte et Caligula, une remarque concernant le lieu de l'action. Le palais impérial, ainsi que la clinique du professeur Schroeder, sont organisés comme un microcosme (métaphore du macrocosme) clos et inquiétant, soumis à des règles précises dont la seule justification est l'arbitraire d'un personnage "tout-puissant". Caligula est "l'homme absurde", tel que l'a défini Camus dans le *Mythe de Sisyphe*. Lorsque meurt sa soeur, il prend conscience de la mort. Il devient désespérément lucide. Il se rend compte que la mort est la destinée de l'homme, il prend conscience de la terrible condition de l'homme, de cette "vérité toute simple et toute claire, un peu bête, mais difficile à découvrir et lourde à porter": "les hommes meurent et ils ne sont pas heureux"<sup>253</sup>. A l'inverse de Corte qui ne *sait pas*, ou mieux, ne veut pas savoir, Caligula *sait*:

. CALIGULA: (...) Les choses, telles qu'elles sont, ne me semblent pas satisfaisantes.

---

<sup>251</sup> Coombs, Ilona, *op. cit.*, p. 71.

<sup>252</sup> *TRN*, p. 16.

<sup>253</sup> *TRN*, p. 16.

- HELICON: C'est une opinion assez répandue.
- CALIGULA: Il est vrai. Mais je ne savais pas auparavant. Maintenant, je sais. (*Toujours naturel*) Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément (...)"<sup>254</sup>

Caligula refuse de se soumettre au destin en choisissant de se faire destin, afin de "surmonter l'universelle déraison par la déraison volontaire"<sup>255</sup>:

- "J'ai simplement compris qu'il n'y a qu'une façon de s'égaliser aux dieux: il suffit d'être aussi cruel qu'eux. (...) On ne comprend pas le destin et c'est pourquoi je me suis fait destin. J'ai pris le visage bête et incompréhensible des dieux."<sup>256</sup>

Corte, lui, s'en remet complètement aux "instruments du destin": "ce sera comme vous voudrez", dit-il à Claretta à son entrée en clinique. A la fin, il sera complètement "indifférent" et soumis. La prise de conscience de l'empereur est le point de départ de *Caligula*. A cette révélation va suivre sa révolte. Dans *Un cas intéressant*, la révélation arrive à la fin et elle est suivie de la résignation. De ce point de vue, Caligula est aux antipodes de Corte, qui ne se révolte pas: il subit. La révolte de Caligula consiste en une clairvoyance poussée jusqu'au bout: "J'ai décidé d'être logique"<sup>257</sup>, dit-il. Il est celui qui veut imposer la vérité tragique de l'existence à son peuple, celle-là même que Corte refuse. Alors que l'homme d'affaires semble bien s'accommoder des mensonges des médecins et des siens propres par lesquels il se "console", Caligula veut dénoncer les illusions par lesquelles les hommes s'efforcent de masquer leur condition. Son souci est désormais de vivre dans la vérité, dans la connaissance:

- HELICON: Allons, Caius, c'est une vérité dont on s'arrange très bien. Regarde autour de toi. Ce n'est pas cela qui les empêche de déjeuner.

---

<sup>254</sup> TRN, p. 15.

<sup>255</sup> Simon, Pierre-Henri, *Présence de Camus*, La Renaissance du Livre, 1961, p. 84.

<sup>256</sup> TRN, pp. 67, 69.

<sup>257</sup> TRN, p. 22.

- CALIGULA (*avec un éclat soudain*): Alors, c'est que tout, autour de moi, est mensonge, et moi, je veux qu'on vive dans la vérité! Et justement, j'ai les moyens de les faire vivre dans la vérité. Car je sais ce qui leur manque, Hélicon. Ils sont privés de la connaissance et il leur manque un professeur qui sache ce dont il parle.<sup>258</sup>

Caligula est celui à qui il ne sera plus jamais possible de se reposer<sup>259</sup>, alors que Corte, avant la prise de conscience de la fin, ne perd jamais de vue un "retour dans la chaîne", dans le "sommeil quotidien". Après sa "prise de conscience", Corte n'a pas ce courage sisyphien de "ne plus dormir tranquille"<sup>260</sup> et choisit l'échappatoire de l'abandon.

Caligula veut "forcer à penser". Chéréa, le chef du complot, le dit: "l'insécurité, voilà ce qui fait penser"<sup>261</sup>. Un peu plus tôt, à Caligula qui lui demandait les raisons pour lesquelles il voulait le tuer, Chéréa répond ceci:

- "Je te l'ai dit: je te juge nuisible. J'ai le goût et le besoin de la sécurité. La plupart des hommes sont comme moi. Ils sont incapables de vivre dans un univers où la pensée la plus bizarre peut en une seconde entrer dans la réalité - où, la plupart du temps, elle y entre, comme un couteau dans un coeur. Moi non plus, je ne veux pas vivre dans un tel univers.(...)"<sup>262</sup>

Cette sécurité ("l'inconscience"), n'est-elle pas la même qui vient à manquer à Corte dès qu'il entend la voix mystérieuse, n'est-elle pas celle qu'il sait définitivement perdue lors de sa "révélation" de l'absurde à la fin de la pièce?

Même si Caligula s'oppose à Corte par sa "conscience", son (extra)lucidité, nous pouvons également leur trouver des points communs. Tout d'abord, les deux hommes sont heureux<sup>263</sup>; ils ont une base commune, la passion de vivre. Mais il suffit de la mort ou de sa menace pour que tout bonheur s'effondre dans le

---

<sup>258</sup> TRN, p. 16.

<sup>259</sup> TRN, p. 17.

<sup>260</sup> TRN, p. 17.

<sup>261</sup> TRN, p. 87.

<sup>262</sup> TRN, p. 77.

<sup>263</sup> Nous verrons dans la quatrième partie que le bonheur est un attribut du héros tragique.

tragique. Leur malheur est celui de tout comprendre, de "se rendre compte".

La révélation de l'absurde va avoir finalement pour les deux la même conséquence: l'échec. Même si l'empereur a réussi à révolter ses sujets contre le destin (ils le tuent), il a échoué dans la mesure où il a nié l'homme. Dans sa préface à l'édition américaine, Camus fait le bilan du sort de Caligula:

· "si sa vérité est de se révolter contre le destin, son erreur est de nier les hommes"<sup>264</sup>.

Sa passion de vivre, opposée à l'expérience absurde, l'a mené à une révolte, qui a dérapé vers une attitude nihiliste; de la passion de vivre il est arrivé à une rage de destruction. La même opposition a mené Corte à une résignation totale.

En fait, ils se sont tous les deux trompés de liberté: "l'évasion hors du sommeil quotidien" figure une première "démarche[s] de la liberté absurde", nous dit Camus dans le *Mythe*<sup>265</sup>; "ce monde est sans importance et qui le reconnaît conquiert sa liberté (...) me voici libre"<sup>266</sup>, nous dit Caligula; mais "[s]a liberté n'est pas la bonne"<sup>267</sup>, avoue-t-il à la fin de la pièce. "On ne surmonte pas l'angoisse d'avoir découvert le non-sens du monde en prenant parti pour le désordre et l'injustice, en préférant aux efforts de la raison le vertige de la folie", dit justement Pierre-Henri Simon<sup>268</sup>. Caligula a poussé trop loin sa lucidité et Corte, lui, n'a pas osé réellement assumer le conflit entre la passion de vivre et sa "condamnation à mort". Après "s'être rendu compte", il tombe dans la résignation et l'abandon, il se "laisse mourir"; c'est là sans doute la seule façon pour lui de se libérer du boulet de la "conscience tragique" de sa condition d'homme. Sa résignation fait suite un abandon volontaire entre les mains des médecins, véritables instruments du destin. Le suicide est aussi présent dans *Caligula*.

---

<sup>264</sup> TRN, p. 1729.

<sup>265</sup> MS, p. 84.

<sup>266</sup> TRN, p. 25.

<sup>267</sup> TRN, p. 108.

<sup>268</sup> Simon, Pierre-Henri, *Théâtre et destin, op. cit.*, p. 199.

"*Caligula* est l'histoire d'un suicide supérieur"<sup>269</sup>, nous dit Camus dans sa préface à l'édition américaine. L'empereur sait pertinemment qu'il va mourir assassiné et il fait ce qu'il faut pour armer contre le destin (qu'il personnifie) son peuple et ses patriciens, afin d'éveiller en eux la révolte. Il refuse d'écouter Hélicon, ancien esclave et conjuré-traître, lorsque celui-ci dénonce le complot et il détruit une tablette qui était la preuve de la conjuration. Il reste ainsi maître de sa propre mort. "Caligula est le type même du héros absurde, qui poussant jusqu'à la démesure, fait de l'absurde une passion qui le cerne, l'emprisonne et le tue"<sup>270</sup>, nous dit André Alter. Seul aura compté pour lui le fait d'avoir "fait face".

Il y a peut-être encore un dernier point commun entre les deux personnages: ils sont pathétiques. André Alter, toujours lui, nous dit dans le même article que "Caligula (...) n'est pas un dément, loin s'en faut, mais un esprit hanté d'absolu"<sup>271</sup>. Pour Camus, la pièce est l' "histoire de la plus humaine et de la plus tragique des erreurs"<sup>272</sup>. Ne peut-on pas appliquer cette assertion à *Un cas intéressant* ?

Nous avons vu que, même si Corte s'oppose à Caligula parce qu'il n'est pas "un homme absurde", la confrontation des deux personnages permet tout de même de mettre en parallèle des aspects communs (passion de vivre, [in]conscience, conséquence de la révélation, échec).

Considérons maintenant l'adaptation par rapport à une autre pièce faisant partie du "cycle de l'absurde"<sup>273</sup>, *Le Malentendu*.

---

<sup>269</sup> TRN, p. 1730.

<sup>270</sup> Alter, André, *Revue d'histoire du théâtre*, jan.-mars 1960, "De Caligula aux Justes: de l'absurde à la Justice", éd. Michel Briant, Paris, p. 328.

<sup>271</sup> *idem*, p. 323.

<sup>272</sup> TRN, p. 1730.

<sup>273</sup> Ce cycle, le premier de Camus, comporte un triptyque: *Le Mythe de Sisyphe* (essai); *L'Etranger* (roman); *Le Malentendu*, *Caligula* (théâtre). Le deuxième, placé sous le signe de Prométhée, se compose de: *L'Homme révolté* (essai); *La Peste* (roman); *L'Etat de siège* et *Les Justes* (théâtre).

## b) "Le malentendu est la loi du monde"

Alors que dans *Caligula*, c'était un homme qui incarnait l'absurde, dans *Le Malentendu*, c'est la situation qui porte l'absurde au plus haut degré. Cette pièce, représentée le 24 juin 1944 au Théâtre des Mathurins<sup>274</sup>, est - dans la production théâtrale de Camus - la plus précise et la plus parfaite illustration dramatique de l'absurde. Résumons brièvement la pièce - que Camus qualifie lui-même de "sombre"<sup>275</sup> - afin de rendre plus faciles les renvois au texte.

Jan est jeune quand il quitte son village de Bohème. Il y revient vingt ans plus tard à la nouvelle de la mort de son père. Ayant fait fortune à l'étranger, il se sent la responsabilité d'aider sa mère et sa soeur Martha, qui tiennent une auberge. Il veut leur faire une surprise et décide de prendre une chambre tout en cachant son identité jusqu'au lendemain. Or, les deux femmes ont depuis quelques années d'étranges "occupations": elles tuent de riches touristes solitaires qu'elles endorment avec un soporifique, avant de les voler et de finalement les jeter à la rivière. Jan ne sera pas l'exception, même s'il était à deux doigts d'être reconnu. Ce n'est qu'au matin que les deux femmes apprennent la tragédie en découvrant le passeport, ainsi que par la bouche de la femme de Jan (elle pressentait, par ailleurs, un désastre), qui avait attendu son mari, comme convenu, au village. La mère se jettera dans la rivière et sa fille se pendra.

*Le Malentendu* comme *Un cas intéressant* résultent d'un fait divers<sup>276</sup>. Le sujet de la pièce de Camus a été annoncé dans *l'Etranger* où l'on pouvait voir Meursault dans sa cellule, lisant un article dans un vieux morceau de journal qu'il avait découvert sur sa paille<sup>277</sup>.

Si une pièce a pu guider le choix de Camus d'accepter d'adapter *Un caso clinico*,

---

<sup>274</sup> *Caligula* fut jouée pour la première fois l'année d'après, en 1945, au Théâtre Hébertot.

<sup>275</sup> *TRN*, préface, p. 1793.

<sup>276</sup> Voir II, 1, pour *UCI*.

<sup>277</sup> L'histoire est identique à certains détails près, qu'il n'importe pas de détailler ici.

c'est bien *Le Malentendu*. Cette pièce "que d'aucuns ont jugée profondément désespérante"<sup>278</sup>, ainsi que nous le fait savoir Roger Quilliot dans sa présentation, est proche de la pièce "du genre sinistre"<sup>279</sup> que Camus a adaptée.

Tout d'abord, dans les deux pièces nous retrouvons la même atmosphère de pesante fatalité. "On y respire mal", nous dit Camus de sa pièce<sup>280</sup>. Il parle même de sentiment de claustrophobie, sentiment dont il parle aussi dans ses *Carnets* et qui s'est certainement rappelé à son esprit lors de la lecture de la pièce que lui confia Vitaly:

· "Ancien tuberculeux, je souffre en effet d'une sclérose pulmonaire qui m'a rendu *claustrophobe*. Ceux qui m'entourent pourront vous confirmer mon *horreur des gouffres, des grottes et de tous les lieux clos* qui tient à cette petite infirmité bien personnelle."<sup>281</sup>

"L'horreur des gouffres, des grottes" ne rappelle-t-elle pas la "descente aux enfers" de Corte?<sup>282</sup>

Les deux pièces sont l'histoire d'une manipulation. Elles illustrent bien la victoire du destin sur la liberté, ou plutôt sur l'illusion de liberté, qu'entretient Jan aussi bien que Corte: "(...) vous êtes le maître (...) c'est à vous de conclure, en toute liberté (...)", lui dit l'ironique Claretta, "réjoui". L'homme est prisonnier du destin, le hasard du "malentendu" étant une forme de la fatalité ou du destin. Comme l'adaptation, la pièce de Camus se passe en un lieu clos. La clinique du professeur Schroeder n'est pas moins "infernale" que l'auberge de Camus (ou que le salon sartrien). Corte et Jan doivent tous les deux signer un registre d'entrée: "Il faut que je vous inscrive sur notre livre"<sup>283</sup>. Comme dans le palais de Caligula, il règne dans cette auberge une "règle du jeu" très stricte, dont la finalité est identique: il

---

<sup>278</sup> TRN, p. 1789.

<sup>279</sup> Rappelons-le, c'est ainsi que Camus parle de *Un caso clinico* dans une lettre à un de ses amis. Lettre citée par Roger Grenier, *op. cit.*, p. 291.

<sup>280</sup> TRN, "Préface à l'édition américaine", p. 1730.

<sup>281</sup> Lettre à un anonyme, 20 juillet 1956, *CIII*, p. 240. Soulignement personnel.

<sup>282</sup> Voir dans cette partie point 3 sur *La Chute* et *UCI*.

<sup>283</sup> TRN, pp. 129/648.

s'agit de rappeler que l'homme n'a aucune prise sur son destin.

Rappelons que Gloria compare la clinique à un hôtel lorsqu'elle rend visite à son patron au sixième étage. Les chambres d'hôtel ont toujours été pour Camus un sujet de méditation. Dans *L'envers et l'endroit* ("La mort dans l'âme"), il relate un séjour qu'il a fait en Tchécoslovaquie en 1936. C'est pendant une nuit dans un hôtel de Prague, qu'il ressentit une tristesse étouffante, qu'il "découvrit le sentiment profond de l'exil et, si l'on peut dire, la nausée de l'existence"<sup>284</sup>. Cette angoisse, Jan la ressent aussi: "Et voici maintenant ma vieille angoisse, là au creux de mon corps, comme une mauvaise blessure que chaque mouvement irrite"<sup>285</sup>. C'est toujours elle qui accompagne Corte d'étage en étage et qui le fait se plaindre à Claretta ou aux infirmières..

Il y a entre le *Malentendu* et *Un cas intéressant* un autre point commun qui peut paraître étonnant, c'est l'humour noir: les phrases à double entente que Martha adresse à sa mère et que Jan interprète à la lettre, les propres réflexions de la future victime font écho aux propres remarques de Corte et aux propos ambigus que les médecins lui tiennent. Tout ceci permet au spectateur ou au lecteur, d'une part, d' "être dans le coup" et de saisir la portée sinistre des dialogues et, d'autre part, de se rendre compte de la condition tragique et dérisoire de l'homme. Voici quelques exemples pour illustrer notre propos<sup>286</sup>:

- MARTHA: Quelle est votre destination?
  
- JAN: Je ne sais pas. Cela dépendra de beaucoup de choses. (p. 131)
  
- MARTHA: (...) Vous aurez ce que nous réservons toujours à nos rares voyageurs, et ce que nous leurs réservons n'a rien à voir avec les passions du coeur. (p. 140)

---

<sup>284</sup> Quilliot, Roger, *TRN*, p. 1789, présentation du *Malentendu*.

<sup>285</sup> *TRN*, p. 152.

<sup>286</sup> Les pages qui suivent renvoient bien entendu à *TRN*.

- JAN: (...) C'est dans cette chambre que tout sera réglé. (p. 145)
- SCHROEDER: Ne dites rien, je vous en prie, nous savons déjà tout ce qu'il faut savoir. (...) On n'a pas tous les jours l'occasion de recevoir, croyez-moi, un, comment dirais-je, une personnalité (*il rit*) aussi intéressante. (p. 658)
- CORTE (*riant*): Eh! quoi, Gloria, nous ne sommes pas éternels, non! (p. 670)
- CLARETTA: (...) puisque sous peu vous nous quittez. Dans huit jours, heureux mortel, vous nous laissez en plan, avec nos ennuis quotidiens. (p. 673)

Et puis, il y a le thème du "malentendu". Corte est persuadé qu'il se trouve par erreur dans les étages inférieurs de la clinique: "Oh! c'est une méprise, une simple erreur de bureau. Schroeder vient demain. Je retournerai là-haut"<sup>287</sup>. Toute mort est un malentendu. Nous pouvons même dire avec Pierre-Henri Simon que "le malentendu est la loi du monde"<sup>288</sup>. La catastrophe où sont projetés les personnages du *Malentendu* et Corte n'est pas tant un accident que l'application d'une loi. Voici ce que Martha dit à Maria, la femme de son frère:

- "Si vous voulez le savoir, il y a eu malentendu. Et pour peu que vous connaissez le monde, vous ne vous en étonnerez pas."<sup>289</sup>

Claretta fait savoir à Corte qu'il ne sert à rien de contester "l'ordre des choses": "Que vais-je faire? Il y a là un ordre de Schroeder, avec sa signature"<sup>290</sup>.

Nous avons jusqu'à présent rapproché Corte et Jan. Tentons de comparer maintenant Corte et la "femme absurde" du *Malentendu*, Martha. La soeur de Jan est une personne malheureuse. Excédée par son pays âpre et sans lumière, elle désire vivement "trouver ce pays où le soleil tue les questions"<sup>291</sup>. Son amertume

---

<sup>287</sup> TRN, p. 711.

<sup>288</sup> Simon, Pierre-Henri, *Théâtre et destin, op. cit.*, p. 201.

<sup>289</sup> TRN, p. 175.

<sup>290</sup> TRN, p. 708.

<sup>291</sup> TRN, p. 120.

à l'égard de la cruauté irrémédiable du monde, la mène à la révolte, comme ce fut le cas pour Caligula. Elle tue parce que (dit-elle à sa mère) de toute manière "la vie est plus cruelle que nous"; elle tue pour l'argent qui lui ouvrira les portes du bonheur et de l'amour, et le jour où elle sera devant la mer dont elle rêve tant, sa mère la verra enfin sourire:

- MARTHA: (...) Tout ce que vous pouvez espérer, c'est d'obtenir, en travaillant ce soir, le droit de vous endormir ensuite.
- LA MERE: C'était cela que j'appelais être sauvée: dormir<sup>292</sup>.

Fuir la "conscience", le "souci" et atteindre la mer, vivre sous le soleil de "l'insouciance", tel est son but désespéré.

Martha est "absurde". Comme Caligula, elle se révolte contre la mort, mais elle commet aussi la même erreur que lui: elle nie l'homme (et donc la vie), elle sombre dans le nihilisme absolu. Comme pour Caligula ou Corte, l'expérience absurde se solde par un échec, les deux pôles opposés du nihilisme et de la résignation menant à une même finalité.

Au-delà de leur échec, ce qui réunit également Corte et Martha, c'est l'appel au bonheur et à la justice. Tous les deux ont le sentiment de ne pas mériter ce qui leur arrive. Écoutons Martha à la fin de la pièce:

- "Là-bas, où l'on peut fuir, se délivrer, presser son corps contre un autre, rouler dans la vague, dans ce pays défendu par la mer (...) Mais ici, où le regard s'arrête de tous côtés, toute la terre est dessinée pour que le visage se lève et que le regard supplie. Oh! je hais ce monde où nous en sommes réduits à Dieu. Mais moi, qui souffre d'injustice, on ne m'a pas fait droit, je ne m'agenouillerai pas. (...) Je quitterai ce monde sans être réconciliée."<sup>293</sup>

*Le Malentendu* traite également du thème de la fatalité de l'absurde dans un

---

<sup>292</sup> Dans le texte de 1947 (le texte définitif date de 1958) Camus avait écrit: "C'était cela que j'appelais être sauvée: *garder l'espérance du sommeil*".

<sup>293</sup> TRN, p. 171.

monde où Dieu (ou une certaine notion de dieu) se tait<sup>294</sup>. Roger Quilliot pose la question suivante dans la présentation de la pièce: "la tragédie n'est-elle pas toujours malentendu au sens propre du terme, stupeur et, pour tout dire, surdité?"<sup>295</sup> Il nous rappelle aussi que dans ses carnets, Camus avait noté entre parenthèses après "Budejovice"<sup>296</sup>: "ou Dieu ne répond pas". Le vieux domestique dans *Le Malentendu*, ainsi que Schroeder dans *Un cas intéressant* représentent, symbolisent "l'être tout-puissant"<sup>297</sup> d'après une expression de Jean Grenier, "l'Ordonnateur"<sup>298</sup> selon Morvan Lebesque, ou encore "la transcendance hostile", pour emprunter une notion à Paul Ricoeur<sup>299</sup>. Le silence de la divinité ou d'une certaine notion de divinité se retrouve dans la personne du domestique qui apparaît à diverses reprises dans la pièce, souvent à des moments où Jan est tout près d'être reconnu (moment de la remise du passeport; en apparaissant, le domestique fait diversion et Martha rend le passeport à Jan sans l'avoir lu). Le seul mot que prononce la personnification du Destin est en même temps le dernier du *Malentendu*: il répond "non" à Maria qui lui demande de l'aide. Schroeder, lui, n'écoute pas vraiment Corte, il n'y a pas véritablement de dialogue entre eux: Corte n'a pas le choix et tout ce qu'il dit est sans importance, tout est déjà prévu. A la fin, lorsque Corte est sur le point d'être transféré au premier, Schroeder est "absent".

*Le Malentendu*, comme *Caligula*, est "encore le drame du non-sens fondamental et de la révolte stérile", ainsi que nous le dit Pierre-Henri Simon dans *Théâtre et*

---

<sup>294</sup> Ce thème se retrouve, nous l'avons vu, dans *La Peste*, cf. II, 8, (f).

<sup>295</sup> *TRN*, p. 1790.

<sup>296</sup> Un titre provisoire pour la pièce et qui est le nom de la ville où s'est passé le fait divers. Cf. *TRN*, p. 1789.

<sup>297</sup> Grenier, Jean, *TRN*, préface, p. XII.

<sup>298</sup> Lebesque, Morvan, *Camus*, Seuil, *Ecrivains de toujours*, 1963, p. 79.

<sup>299</sup> Ricoeur, Paul, *Finitude et culpabilité*, II. *La symbolique du mal*, Aubier-Montaigne, 1960; cité par Fernande Bartfeld: *L'effet tragique*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1988. Nous retrouverons cette notion lorsque nous parlerons du tragique.

*destin*<sup>300</sup>. Martha et Caligula ont, par rapport à Corte, le mérite de s'être révolté contre leur destin, de ce point de vue, ils sont "absurdes". Mais ces personnages se rejoignent dans ce qu'il faut appeler un échec: dans un extrême comme dans l'autre l'absurde finit par les engloutir. Corte refuse la "lutte" et opte pour l'inertie, la résignation, et les deux autres personnages, dans leur folle révolte, sont incapables de dépasser le nihilisme:

· "Au plus noir de [mon] nihilisme, j'ai cherché seulement des raisons de dépasser ce nihilisme."<sup>301</sup>

Chéréa avait déjà mis en garde son empereur: "(...) j'ai envie de vivre et d'être heureux. Je crois qu'on ne peut être ni l'un ni l'autre en poussant l'absurde dans toutes ses conséquences"<sup>302</sup>.

A ne considérer que ces deux pièces, Camus pourrait apparaître comme un maître du désespoir. Cependant, il faut remarquer que ces pièces correspondent à une première phase négative de sa pensée, à laquelle va suivre un deuxième cycle "positif" qui comprendra également deux pièces: *L'Etat de siège* et *les Justes*.

### c) "Vive la mort", *L'Etat de siège* et *Un cas intéressant*

Il n'y a pas de liberté pour l'homme tant qu'il n'a pas surmonté sa crainte de la mort. Mais non par le suicide. Pour surmonter il ne faut pas s'abandonner. Pouvoir mourir en face, sans amertume.

Albert Camus, *Carnets II*.

*L'Etat de siège* (1948), que Camus qualifie de "spectacle allégorique"<sup>303</sup> fait partie du cycle de la révolte. La révolte est même le principal thème de la pièce.

---

<sup>300</sup> Simon, Pierre-Henri, *op. cit.*, p. 203.

<sup>301</sup> *L'Eté*, *op. cit.*, "L'énigme", p. 149. Soulignement personnel.

<sup>302</sup> *TRN*, p. 78.

<sup>303</sup> *TRN*, p. 1732.

Comme *Un cas intéressant*, elle peut se lire sur deux plans: elle peut être appréhendée comme une satire sociale du fonctionnement des régimes totalitaires ou appréciée pour une lecture métaphysique.

L'action se passe à Cadix. Une comète passe dans le ciel, présage de malheur. Malgré la peur et les superstitions, rien ne change dans la ville, la joie de vivre reprend ses droits et on refuse l'inquiétude. C'est le triomphe de la lâcheté des pouvoirs publics, du juge et du gouverneur, l'inertie du clergé, l'indifférence des amoureux, Victoria et Diego (le personnage principal). Nada, personnage au nom significatif, est la négation pure. Nihiliste, il ne croit en rien et n'a peur de rien. Il est cependant le seul à réaliser la menace de mort qui plane sur Cadix. Mais très vite apparaît un personnage allégorique qui incarne la Peste. Il s'agit d'un homme présentant les traits d'un dictateur. Il est suivi par sa secrétaire, la Mort. La Peste va se substituer au gouverneur et, avec sa secrétaire qui ne quitte pas un petit carnet sur lequel sont recensés tous les habitants, ils vont rayer quelques noms de la liste. La Peste établit un véritable mécanisme d'une société totalitaire. Il fait fermer les portes de la ville et déclare l'état de siège. Cadix devient une ville en proie au malheur. Au milieu d'une foule de personnages effondrés (pêcheurs, mendiants, comédiens, astrologue, juge, gouverneur, alcades...), Diego soigne les malades atteints de la peste. Dans la deuxième partie de la pièce, La Peste règne, les habitants, peureux, font preuve de bassesse: tous sont menacés de mort. Même Diego est terrassé par la terreur et donc frappé par la maladie. Mais, lorsqu'il assiste à la mort absurde d'un homme qui sera "rayé" au hasard, il finit par se révolter contre la Mort. Par la même occasion, La Peste perd tout pouvoir sur lui. Libre et guéri, il appelle la ville à le suivre dans son combat. Dans la troisième partie, a lieu une lutte entre les forces de La Peste et celles de la ville. La Peste est vaincue mais garde en otage la bien-aimée de Diego, qui en échange de sa vie offre la sienne. La mort de Diego sera le signe de la délivrance de la

ville; il sera la victime expiatoire. La Peste va se retirer sans pour autant disparaître de ce monde où pèse toujours sa menace. Nada, qui incarne la négation, prévoit un rétablissement dans la lâcheté et les compromis lorsqu'il assiste à la décoration de personnes méritantes. Le chœur nous apprend tout de même que la lucidité règne enfin, que la ville a été mise en garde contre les dangers que représentent la raideur mortelle du règlement de La Peste et le désordre nihiliste de Nada. Celui-ci se jette à la mer et le vent, symbolisant révolte et liberté, vient purifier la ville dont les portes sont à nouveau ouvertes.

Dans *L'Etat de siège*, la peste ne se limite pas à sa forme politique et sociale (fonctionnement des régimes totalitaires), mais elle peut aussi être pensée comme un mal dans sa forme métaphysique, comme dans le roman *La Peste*<sup>304</sup>. La dictature incarne le Mal.

Comme la clinique de Schroeder, Cadix, la citadelle assiégée, est un lieu clos avec son ordonnance rigoureuse ("On va fermer les portes", p. 224). Les personnages allégoriques de La Peste et de la Mort, rappellent respectivement l'énigmatique et tout-puissant Schroeder, le "demi-dieu", ainsi que la femme "inconnue" du premier et du dernier tableau, qui baisse les volets de la chambre de Corte au premier étage. Dans un lieu comme dans l'autre règne une logique implacable: "Je vous assure que l'organisation est très bonne et que personne n'est oublié"<sup>305</sup>, dit la secrétaire de La Peste à Diego.

Diego est peut-être le personnage du théâtre camusien qui s'oppose le mieux à Corte. Dans un premier temps, il est même proche de Corte; lui aussi est habité par la peur, la terreur et l'angoisse. Nous pouvons noter chez Corte ainsi que chez la majorité de la population de Cadix, une véritable volonté de se voiler la face, à commencer par le gouverneur, qui s'imagine qu'il suffit de déclarer que le mal

---

<sup>304</sup> La pièce n'est en aucun cas la transcription du roman. La seule analogie est le cadre d'une ville en proie au malheur. Camus le dit dans son "Avertissement" à la pièce, *TRN*, p. 187.

<sup>305</sup> *TRN*, p. 269.

n'existe pas pour le supprimer. Voici ce qu'il fait dire à son héraut:

- "Ordre du gouvernement. Que chacun se retire et reprenne ses tâches. Les bons gouvernements sont les gouvernements où rien ne se passe. Or telle est la volonté du gouverneur qu'il ne se passe rien en son gouvernement, afin qu'il demeure aussi bon qu'il l'a toujours été."<sup>306</sup>

Diego aussi ne veut pas croire à la calamité qu'annonce Nada: "Je dois m'occuper d'être heureux"<sup>307</sup>, dit-il. "La mort [lui] fait horreur"<sup>308</sup>, mais il va se dépasser, se révolter et c'est à ce moment qu'il se démarque de Corte. Olivier Todd le remarque justement: "[l]a morale implicite" de la pièce "dit que pour vaincre la peste (...) il faut perdre sa peur"<sup>309</sup>. Nous l'avons déjà dit, la révolte est *le* thème de la pièce:

- "(...) moi vivant, je continuerai à déranger votre bel ordre par le hasard des cris. Je vous refuse, je vous refuse de tout mon être!",

lance Diego à la face de la Mort<sup>310</sup>. Le jour où il refuse d'obéir et d'avoir peur de La Peste et de la Mort, il délivre Cadix de la menace. La Mort se doit même d'avouer: "du plus loin que je me souviens, il a toujours suffi qu'un homme surmonte sa peur et se révolte pour que [la] machine commence à grincer. Je ne dis pas qu'elle s'arrête, il s'en faut. Mais enfin, elle grince et, quelquefois, elle finit vraiment par se gripper"<sup>311</sup>. Et Diego de s'écrier:

- "Ô sainte révolte, refus vivant, honneur du peuple, donne à ces baïllonnés la force de ton cri!"<sup>312</sup>

"(...) les vérités écrasantes périssent d'être reconnues"<sup>313</sup>, nous disait Sisyphe.

Diego, contrairement à Corte, ose regarder la mort "en face", ainsi que le formule

---

<sup>306</sup> TRN, p. 194.

<sup>307</sup> TRN, p. 196.

<sup>308</sup> TRN, p. 213.

<sup>309</sup> Todd, Olivier, *op. cit.*, p. 474.

<sup>310</sup> TRN, p. 271.

<sup>311</sup> TRN, p. 273.

<sup>312</sup> TRN, p. 275.

<sup>313</sup> MS, p. 166.

Camus dans ses carnets<sup>314</sup>. Il s'est "mis en règle avec la mort"<sup>315</sup> et se mettre en règle avec la mort signifie "l'accepter"<sup>316</sup>. "Vive la mort, elle ne nous fait pas peur!", lance-t-il, transformant "en règle de vie ce qui était invitation à la mort"<sup>317</sup>. Comme Rieux dans *La Peste*, Diego dénonce l'injustice de la maladie et de la mort: "Qu'ai-je donc à vaincre en ce monde, sinon l'injustice qui nous est faite"<sup>318</sup>. *Le Mythe de Sisyphe* nous l'avait déjà dit, l'homme ne peut s'affirmer qu'en vivant; il lui faut pour cela jeter un "non" catégorique à la face de la destinée et non pas se laisser bernier:

- "Qu'est-ce qu'un homme révolté? Un homme qui dit non"<sup>319</sup>.

Le motif de la peste intéressait depuis toujours Camus ainsi que Jean-Louis Barrault, qui est à l'origine de *L'Etat de siège*<sup>320</sup> et qui se chargea de la mise-en-scène. Ilona Coombs nous rappelle qu'ils étaient tous deux de grands admirateurs d'Antonin Artaud et appréciaient particulièrement *Le Théâtre et son double* (1938). L'essai qui a pour titre "Le Théâtre et la peste" les intéressait tout spécialement: le théâtre et la peste ont une même action "bienfaisante car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait *tomber le masque*" et révèle "à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à *prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure* qu'elles n'auraient jamais eue sans cela"<sup>321</sup>.

Nous pouvons dire de Diego qu'il se situe entre Caligula et Corte. Loin de se

---

<sup>314</sup> Diégo est proche du personnage Foletti dans *Petite Promenade*, un autre pièce de Buzzati dont nous avons déjà parlé: cf. partie III, 1.

<sup>315</sup> *TRN*, p. 297.

<sup>316</sup> *CIII*, p. 220.

<sup>317</sup> *MS*, pp. 90-91.

<sup>318</sup> *TRN*, p. 263.

<sup>319</sup> Camus, Albert, *L'homme révolté*, Folio essais, 1997, p. 27.

<sup>320</sup> Barrault avait toujours eu envie de jouer une pièce sur la peste. Quand Camus publie son roman, Barrault lui demande une pièce. Camus l'écrivit mais en oubliant complètement son roman.

<sup>321</sup> A. Artaud, cité par Ilona Coombs, *op. cit.*, p. 94-95. Soulignement personnel.

résigner, sa révolte n'est pas pour autant aveugle comme celle de l'empereur. La révolte de Diego est mesurée, il a su éviter l'écueil du nihilisme. Il est vrai qu'il meurt dans la lutte, mais la lucidité règne dans la ville qui connaît maintenant les extrêmes à éviter, ainsi que nous l'annonce le chœur:

· "Non, il n'y a pas de justice, mais il y a des limites. Et ceux-là qui prétendent ne rien régler, comme les autres qui entendaient donner une règle à tout, dépassent également les limites. Ouvrez les portes, que le vent et le sel viennent récurer cette ville."<sup>322</sup>

Nous pouvons déjà entrevoir ici "la pensée de midi" de *L'Homme révolté*<sup>323</sup>, ou l'image de la déesse de la mesure, Némésis<sup>324</sup>, qui devait être à la tête d'un troisième cycle. Cette "pensée de midi" est, comme le dit Pierre-Henri Simon, "une forme de sagesse", "le sens grec du possible et de la mesure"<sup>325</sup>.

De ce point de vue, Corte, le résigné, se rapprocherait du nihiliste Nada, qui incarne la lucidité négative et destructrice. Les derniers mots que Nada prononce avant de se jeter à la mer auraient pu être prononcés par le "patient" du professeur Schroeder: "(...) on ne peut pas bien vivre en sachant que l'homme n'est rien et que la face de Dieu est affreuse"<sup>326</sup>.

#### d) Un cas intéressant et *Les Justes*

Cette pièce de Camus est, à l'intérieur de la série sur la révolte, l'oeuvre la plus proche de l'essai politico-philosophique *L'homme révolté*, qui a pour thème principal le meurtre. *Les Justes* (1949) traite du dilemme de l'action révolutionnaire. Nous sommes apparemment loin de notre adaptation. Tentons cependant de dégager quelques motifs communs et surtout de comparer Corte à

---

<sup>322</sup> TRN, pp. 299-300.

<sup>323</sup> Ainsi s'intitule le dernier chapitre du livre.

<sup>324</sup> *L'homme révolté*, *op. cit.*, p. 370.

<sup>325</sup> Simon, Pierre-Henri, *Théâtre et destin*, *op. cit.*, p. 205.

<sup>326</sup> TRN, p. 300.

Kaliayev et à quelques-uns de ses camarades.

En 1905, un groupe de révolutionnaires russes prépare un attentat contre le tout-puissant grand-duc. Mais au moment venu, Kaliayev, le personnage principal, refuse de lancer la bombe parce que deux enfants se trouvent dans la calèche aux côtés du grand-duc et de sa femme. Au retour, il doit affronter Stepan, militant intransigeant qui est prêt à ne reculer devant rien pour l'avènement d'une société plus juste. Un vrai débat s'engage alors entre les révolutionnaires sur la légitimité du meurtre d'innocents au nom de la révolution. Kaliayev finira par tuer le grand-duc, seul dans la calèche. Fait prisonnier et condamné à mort, il refusera pourtant la grâce de la grande-duchesse parce qu'il ne croit pas au Christ et mourra dignement, assumant la responsabilité de son acte.

De façon générale, nous pouvons dire que la pièce et l'adaptation ont un même ressort dramatique, l'attente: le lecteur se demande si Kaliayev lancera la bombe, ou si Corte va enfin prendre conscience de l'absurde et se révolter. Mais il est plus intéressant de confronter les personnages.

Corte est, encore une fois, l'antithèse du personnage principal, ici en l'occurrence Kaliayev, un des "révoltés" les plus fameux de Camus. En s'opposant au grand-duc, il s'attaque à celui qui incarne l'oppression, le despotisme, l'arbitraire: "Je hais le despotisme (...) Ce n'est pas lui [le grand-duc tyran] que je tue. Je tue le despotisme"<sup>327</sup>, dit-il à Dora, la femme qu'il aime et dont il est aimé. Kaliayev tuera certes un homme, mais il restera fidèle à la révolte qui n'admet pas le meurtre, car "la conséquence de la révolte (...) est de refuser sa légitimation au meurtre puisque, dans son principe, elle est protestation contre la mort"<sup>328</sup>. Camus s'est expliqué sur le genre de dilemme qui touche Kaliayev dans *L'Homme révolté*:

· "Il est la limite qu'on ne peut atteindre qu'une fois et après laquelle il

---

<sup>327</sup> TRN, pp. 322, 326.

<sup>328</sup> *L'homme révolté*, op. cit., p. 356.

faut mourir. Le révolté n'a qu'une manière de se réconcilier avec son acte meurtrier s'il s'y est laissé porter: accepter sa propre mort et le sacrifice"<sup>329</sup>.

S'il avait agi autrement, il n'aurait fait que se substituer à l'arbitraire tout-puissant. Mais Kaliayev "refuse la divinité puisqu'il rejette le pouvoir illimité de donner la mort", mettant en avant une règle fondamentale: "apprendre à vivre et à mourir, et, pour être homme, refuser d'être dieu"<sup>330</sup>. Voici ce que dit Stepan lorsqu'il fait le compte-rendu de l'exécution de Kaliayev:

· STEPAN: Le père Florenski est venu lui présenter le crucifix. Il a refusé de l'embrasser. Et il a déclaré: "Ja vous ai déjà dit que j'en ai fini avec la vie et que je suis en règle avec la mort".<sup>331</sup>

Kaliayev s'oppose à Stepan, l'activiste infatigable et intransigeant. Celui-ci est, comme Caligula ou Martha, excessif. Comme l'empereur fou et la meurtrière calculatrice, il est prêt à agir par désespoir aveugle, étant même prêt à tuer des enfants. Son nihilisme correspond à ce que Camus nous dit, toujours dans *L'Homme révolté*:

· "Le nihilisme confond dans la même rage créateur et créatures (...) il rejette toute limite et, dans l'aveuglement d'une indignation qui n'aperçoit même plus ses raisons, finit par juger qu'il est indifférent de tuer ce qui, déjà, est voué à la mort"<sup>332</sup>.

Révolte ne signifie pas négation.

Il est pourtant un personnage qui ressemble quelque peu à Corte, Voinov. Lui aussi a peur du face à face avec ce qui l'opprime: "j'ai peur et j'ai honte d'avoir peur", avoue-t-il à Annenkov, le chef des révolutionnaires, avant de quitter le groupe.

---

<sup>329</sup> *idem*, p. 352.

<sup>330</sup> *idem*, p. 381.

<sup>331</sup> *TRN*, p. 390.

<sup>332</sup> *L'homme révolté, op. cit.*, p. 353.

Au terme des confrontations de *Un cas intéressant* avec les propres pièces de Camus, résumons avec Germaine Brée:

- "They [Camus' own plays] all deal with forms of revolt: a revolt against death and the arbitrary, irrational nature of man's fate in *Caligula* and *Le Malentendu*; revolt against tyranny and injustice in *Etat de siège* and *Les Justes*"<sup>333</sup>,

une révolte que Corte n'a visiblement pas le courage d'assumer. Même en s'opposant radicalement, et parfois diamétralement (à Diego), aux héros "absurdes" et "révoltés" camusiens, il n'a pas été sans éveiller l'intérêt de Camus. Ce dernier a pu être sensible, dans la pièce de Buzzati, à des motifs (lieux-clos, par exemple) et à des thèmes (désespoir, malentendu, peur d'admettre l'évidence) qu'il avait lui-même déjà traités dans ses propres pièces.

Ajoutons encore que, de façon globale, le thème du meurtre est un des dénominateurs communs des pièces de Camus. Il est d'ailleurs (avec le thème de la révolte) un thème majeur du deuxième cycle et en particulier de *L'Homme révolté*<sup>334</sup>. Il n'est pas étonnant que ses adaptations traitent également de ce thème. La mort de Corte ne symbolise-t-elle pas le crime universel par lequel le Destin absurde et aveugle dispose de l'homme? Raymond Gay-Crosier parlera même de "*l'assassinat progressif*" de Corte<sup>335</sup>.

Si nous considérons les autres adaptations de Camus, le thème du meurtre est aussi clairement présent. Mais nous en trouvons d'autres également proches ou identiques à ceux que nous avons pu évoquer jusqu'à présent. Nous nous contenterons ici d'en relever brièvement quelques-uns: *La Dévotion à la croix* (Calderón), qui date de 1953, offre, entre autres, le thème camusien de "l'homme-

---

<sup>333</sup> Brée, Germaine, *Camus*, Rutgers University Press, 1959, p. 146.

<sup>334</sup> "Le refus du meurtre et de la complicité au meurtre s'affirme de plus en plus comme le thème dominant de cette seconde période." (Emmanuel Mounier, *Esprit*, "A. Camus ou l'appel des humiliés", 1, jan. 1950, p. 57; cité par Ilona Coombs, *op. cit.*, p. 110.)

<sup>335</sup> Gay-Crosier, Raymond, *op. cit.*, p. 226.

jouet", qui est une marionnette entre les mains d'une destinée cruelle, insensible et aveugle; en ce qui concerne *Le Chevalier d'Olmedo* (1957) de Lope de Vega, nous citerons Robert Dengler-Gassin, qui, en quelques lignes résume ce qui a pu retenir l'attention de Camus dans la pièce espagnole:

· "(...) on ne peut s'empêcher d'être frappé par ce destin absurde auquel se heurte Don Alonso. Sa recherche du bonheur (...) se voit cernée par une série de signes, de rêves prophétiques qui le conduisent inéluctablement à la mort."

Il cite un peu plus loin Emmanuel Roblès, admiratif devant le personnage principal et son "ardeur à conquérir le bonheur contre tous les obstacles et contre la mort elle-même"<sup>336</sup>. Pour ce qui est des autres adaptations, *Requiem pour une nonne* et *Les Possédés*, le meurtre y occupe aussi une place centrale, mais elles sont particulièrement intéressantes du point de vue du tragique. Nous aurons l'occasion de les évoquer la prochaine partie.

### **3) Clamence et Jonas, une ressemblance avec Corte ?**

Eloignons-nous quelques instants du théâtre auquel nous avons voulu nous limiter, pour nous consacrer à deux récits: *La Chute* et *L'Exil et le Royaume*. Ouvrons une parenthèse et disons aussi qu'en ce qui concerne le premier récit, nous ne sommes pas si éloignés du théâtre; le soliloque fait de Clamence un personnage théâtral et le ton du récit est souvent celui d'une pièce. Il n'y a d'ailleurs, pour s'en convaincre, qu'à écouter l'enregistrement de la lecture que

---

<sup>336</sup> Dengler-Gassin, Robert, "A. Camus, adaptateur de Lope de Vega: *Le Chevalier d'Olmedo*", in *Albert Camus et le théâtre* (ouvrage collectif), actes du colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988, Imec Editions, Paris, 1992, pp. 222-223.

Camus lui-même en a faite<sup>337</sup>.

Avant de débiter notre dernière sous-partie, rappelons ce que nous dit Roger Quilliot de la période 1953 à 1958 de la vie de Camus:

· "(...) pendant plusieurs années, au lendemain de *L'Homme révolté*, Camus a vécu une crise physique et morale, confinant parfois à la dépression, qui lui interdit de travailler comme il le faisait d'ordinaire: c'est au creux de son activité qu'il imagina d'écrire des nouvelles, qui ont donné *L'Exil et le Royaume*, mais aussi *La Chute*, qu'il renoua quelques temps avec le journalisme et qu'il s'attacha à traduire les oeuvres d'auteurs étrangers ou anciens."<sup>338</sup>

Au même moment où Camus adapte la pièce de Buzzati, il travaille au manuscrit de *La Chute* et peaufine les nouvelles qui constituent *L'Exil et le Royaume*. Le rapprochement des dates invite à comparer *Un cas intéressant* avec *La Chute*, et avec une nouvelle de *L'Exil et le Royaume*, "Jonas".

*La Chute* devait faire partie du recueil *L'Exil et le Royaume*, mais son sujet entraîna Camus plus loin qu'il ne croyait; *La Chute* devint un livre à part entière, publié en 1956, un an avant le recueil de nouvelles.

Un livre à part entière, mais aussi un livre à part. Roger Grenier parle de "rupture"; les lecteurs qui avaient suivi son parcours de l'absurde à la révolte, "qui avaient trouvé chez lui une nourriture réconfortante, des raisons d'accepter la vie", ne comprenaient plus: ils se trouvaient devant une oeuvre grave et pessimiste. Dans ce livre, Camus se montre sarcastique et ironique comme il ne l'a jamais été. Roger Grenier voit dans *La Chute* le "fruit amer"<sup>339</sup> de la période consécutive à *L'Homme révolté* et à l'exaspération des conflits avec les intellectuels de gauche, période qui fut pour Camus synonyme de retraite et de solitude.

---

<sup>337</sup> *Albert Camus parle*, 3, "L'écrivain et le théâtre", Lucien Adès, en collaboration avec ORTF et madame Albert Camus.

<sup>338</sup> *TRN*, p. 1854.

<sup>339</sup> Grenier, Roger, *op. cit.*, p. 295.

Citons le court et précis résumé de Camus lui-même<sup>340</sup>:

· "L'homme qui parle dans *La chute* se livre à une confession calculée. Réfugié à Amsterdam dans une ville de canaux et de lumière froide, où il joue à l'ermite et au prophète, cet ancien avocat attend dans un bar douteux des auditeurs complaisants. §Il a le coeur moderne, c'est-à-dire qu'il ne peut supporter d'être jugé. Il se dépêche donc de faire son propre procès mais c'est pour mieux juger les autres. Le miroir dans lequel il se regarde, il finit par le tendre aux autres. §Où commence la confession, où l'accusation? Celui qui parle dans ce livre fait-il son procès, ou celui de son temps? Est-il un cas particulier, ou l'homme du jour? Une seule vérité en tous cas, dans ce jeu de glaces étudié: la douleur, et ce qu'elle promet."

Le narrateur de ce récit, Jean-Baptiste Clamence, "le personnage le plus grinçant" de l'oeuvre de Camus, selon Roger Quilliot, s'adresse à un interlocuteur anonyme. Dans un bar d'Amsterdam, il lui raconte comment, trois ans auparavant, par lâcheté, il a refusé de porter secours à une jeune femme qui se suicidait en se jetant dans la Seine. Cet épisode s'est rappelé à lui un soir, sur un pont d'Amsterdam où il crut entendre un rire derrière lui. Cet instant inaugure chez lui une prise de conscience ou plutôt de "mauvaise conscience", mais il découvre aussi sa duplicité et l'amour propre qui guide ses actions. Obsédé par le jugement des autres, le cynique et accusateur Clamence exprime aussi son déchirement intérieur et un sentiment de culpabilité.

De par leur rapprochement dans le temps *La Chute* et *Un cas intéressant*, et surtout leurs personnages principaux, méritent d'être comparés. Notre honnêteté intellectuelle nous fait dire qu'Albert Chesneau, de la Vanderbilt University, s'est déjà posé la question de savoir si Cortes avait été un modèle possible pour Clamence dans un article consacré à Camus<sup>341</sup>. Nous nous appuyerons ici sur ce bref (sept pages) mais néanmoins intéressant article dont nous citerons quelques

---

<sup>340</sup> *La Chute*, "Prière d'insérer", *TRN*, p. 2015.

<sup>341</sup> *The French Review*, XL, 4, feb. 1966, pp. 463-469.

idées intéressantes tout en y ajoutant des observations personnelles.

Ainsi que le note Albert Chesnau, il y a un parallélisme assez net entre la destinée de Corte et celle de Clamence. Les deux hommes (tous deux d'âge mûr) connaissent une réussite qui est, malheureusement pour eux, suivie d'une déchéance. Corte est un homme très actif, intelligent, ayant le sens des affaires. Il est à l'apogée de sa carrière professionnelle. Rappelons-nous la réplique ajoutée par Camus: "la vie est belle". Pour Clamence aussi la vie s'est montrée jusque-là généreuse; il a "réussi sa vie"<sup>342</sup>. Il a connu tous les honneurs et "étai[t] vraiment irréprochable dans [s]a vie professionnelle"<sup>343</sup>, se permettant même le luxe de refuser deux ou trois fois la Légion d'honneur. Rien ne laissait présager un revirement total, jusqu'au jour où les deux hommes firent une expérience qui devait changer leur vie: des hallucinations de nature auditive. Corte entend parfois une voix de femme qui l'appelle; Clamence un rire moqueur dans son dos, sur un pont en Hollande, mais quand il se retourne, il ne voit personne... "Non, vraiment, je ne désirais pas que quelque chose arrivât"<sup>344</sup>, dit-il à son interlocuteur, propos que Corte aurait pu tout aussi bien prendre à son compte. Les conséquences de l'hallucination respective des personnages va être différente: pour Corte, elle est le premier pas vers la mort, pour Clamence elle déclenche une prise de conscience qui lui dévoile sa duplicité<sup>345</sup> et l'intuition d'une culpabilité universelle: toutes les conduites sont mensongères et sont guidées par un narcissisme ou un désir de bonne conscience, c'est là, en quelques mots, le contenu de sa "confession". "Corte découvre que tous les hommes sont mortels, et Clamence qu'ils sont tous coupables"<sup>346</sup>, nous dit Albert Chesnau.

Nous retrouvons aussi dans les deux textes ce que Chesnau appelle "le conflit des

---

<sup>342</sup> *TRN*, p. 1489.

<sup>343</sup> *TRN*, p. 1485.

<sup>344</sup> *TRN*, p. 1494.

<sup>345</sup> L'édition Folio montre en couverture une illustration de Janus (de Pietro Bestetti).

<sup>346</sup> *The French Review*, XL, 4, feb. 1966, p. 464.

volontés individuelles", ce qui est en fait un concept qui regroupe les notions de "bourreau" et de "victime". Toujours selon ce critique, tout être humain assume une des ces fonctions: "Les diverses professions répartissent officiellement les rôles, qu'une société bien ordonnée ne peut laisser au hasard. Le malade est la victime naturelle du médecin, et l'accusé celle du juge"<sup>347</sup>. Cortes est considéré "malade" par Claretta, nous pourrions presque dire "coupable". Clamence, lui, n'est ni victime ni bourreau, mais les deux en même temps, et il invente l'étrange "métier" de juge-pénitent qui consiste à se juger soi-même pour mieux juger les autres (cf. ci-dessus la "Prière d'insérer") et qui nécessite une bonne dose de mauvaise foi<sup>348</sup>.

Il convient de signaler aussi un même symbolisme des hauteurs dans les deux textes. Les lieux élevés signifient la vie, alors que les régions basses suggèrent la mort. Les étages supérieurs de la clinique Schroeder sont illuminés et offrent une vue semblable à celle d'un bel hôtel; ceux du bas sont plongés dans l'obscurité et le silence. Voici comment Clamence décrit son horreur des régions inférieures:

· "Les soutes, les cales, les souterrains, les grottes, les gouffres me faisaient horreur. J'avais même voué une haine spéciale aux spéléologues (...) S'efforcer de parvenir à la cote moins huit cents, au risque de se trouver la tête coincée dans un goulet rocheux (un siphon, comme disent ces inconscients!) me paraissait l'exploit de caractères pervers ou traumatisés."<sup>349</sup>

Nous ajouterons encore que la construction circulaire d'Amsterdam, semblable à des cercles concentriques, rappelle l'image de "l'entonnoir" dans l'adaptation (que nous avons déjà évoquée). Amsterdam, comme la clinique de Schroeder, devient le lieu par excellence de l'enfermement et de l'absence d'issue. Les nombreuses

---

<sup>347</sup> *The French Review*, XL, 4, feb. 1966, p. 465.

<sup>348</sup> Nous pouvons mesurer ici à quel point ce livre est le fruit d'un malaise que Camus ressent à cette époque. *La chute* est un véritable pamphlet contre les existentialistes; dans ses carnets Camus fait la remarque suivante: "Existentialisme. Quand ils s'accusent, on peut être sûr que c'est toujours pour accabler les autres. Des juges-pénitents" (*CIII*, p. 147). Mais ne nous éloignons pas trop de notre sujet.

<sup>349</sup> *TRN*, p. 1487-1488.

allusions à Dante, dans le récit, assimilent sans équivoque la ville à l'enfer; la première est la plus explicite, même si Dante n'est pas alors expressément nommé: "Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer?"<sup>350</sup> A la fin de l'adaptation, Corte se qualifie lui-même de "mouton qui a froid"<sup>351</sup>, suggérant, pour le lecteur, un rapprochement implicite avec l'enfer glacé de Dante.

Relevons, pour finir, encore une coïncidence. Les carnets de Camus (surtout le dernier) sont très riches en notes qui seront reprises dans *La Chute*, soit directement, soit plus ou moins transformées. Il s'agit de scènes vues, de paroles entendues, de notes de lecture, de réactions ou de réflexions de l'auteur. Dans les *Carnets III*, Camus note un fragment qui sera repris dans *La Chute*. Or, le personnage dont il est question peut très bien rappeler Giovanni Corte. Voici l'extrait des carnets, qui date environ de 1952:

- "A Buchenwald, un petit Français, à l'arrivée, demande à parler à part au fonctionnaire, lui-même prisonnier, qui l'accueille: "C'est que, voyez-vous, mon cas est exceptionnel, je suis innocent"."<sup>352</sup>

Camus reprend cette scène dans *La Chute*:

- "L'idée la plus naturelle à l'homme, celle qui lui vient naïvement, comme du fond de sa nature, est l'idée de son innocence. De ce point de vue nous sommes tous comme ce petit Français qui, à Buchenwald, s'obstinait à vouloir déposer une réclamation auprès du scribe, lui-même prisonnier, et qui enregistrerait son arrivée. Une réclamation? Le scribe et ses camarades riaient: "Inutile, mon vieux. On ne réclame pas, ici." "C'est que, voyez-vous, monsieur, disait le petit Français, mon cas est exceptionnel. Je suis innocent!". "<sup>353</sup>

Corte, quand il pénètre dans la clinique dans laquelle il doit passer en "touriste", ainsi que lorsqu'il se plaint aux infirmières et au docteur Claretta des multiples

---

<sup>350</sup> *TRN*, p. 1483.

<sup>351</sup> *TRN*, p. 713.

<sup>352</sup> *CIII*, p. 53.

<sup>353</sup> *TRN*, p. 1516-1517.

transferts, n'était sûrement pas sans rappeler à Camus le "petit Français" dérouter<sup>354</sup>.

Ainsi, nous pouvons dire que pendant la rédaction de *La Chute*, le souvenir d'*Un cas intéressant* était encore vivace dans l'esprit de Camus. Ceci nous prouve que l'expérience de cette adaptation, malgré qu'elle ait été de très courte durée pour Camus (il écrit l'adaptation en deux semaines), possède une importance qui va au-delà d'une simple volonté de rendre service à un ami metteur en scène, en l'occurrence Georges Vitaly, mais aussi au-delà d'un simple travail de "routine". L'histoire de Corte ne pouvait que fasciner Camus.

Au moment où il adapte Buzzati, Camus écrit aussi les nouvelles qui feront *L'Exil et le Royaume*. Il en est une particulièrement intéressante en ce qui nous concerne, "Jonas". Ce personnage présente quelques caractéristiques communes avec Corte.

Roger Quilliot veut voir comme origine de ces nouvelles l'impasse intellectuelle et morale de Camus. Selon lui, le doute, la hantise de la stérilité, de la "page blanche", qui traversaient Camus, ainsi que l'incapacité qu'il se sentait d'entreprendre son troisième cycle, amenèrent l'auteur de *La Peste* à combler ce vide par des nouvelles et des adaptations afin de maintenir une cadence de travail:

· "(...) l'atmosphère de solitude (...), [la] solitude de l'écrivain, devenu trop célèbre et du même coup accablé de corvées, jaloué, souvent; sentiment douloureux d'être prisonnier de ses oeuvres, de son vocabulaire, d'une certaine image inexacte que la critique et le public ont composée de lui (...)"<sup>355</sup>.

Artiste traversant une crise au moment même où sa santé chancelait, Camus se

---

<sup>354</sup> Ainsi, Corte pourrait-il représenter, comme Meursault dans *L'Etranger*, "le mythe l'homme fondamentalement innocent", qui, sans réellement en comprendre la raison, se voit accablé par un destin inexplicable.

<sup>355</sup> Quilliot, Roger, *TRN*, présentation de *L'Exil et le Royaume*, p. 2038.

découvrit également incompris par ceux qui jadis l'admiraient. Ces années sont synonyme de détresse profonde, de désespoir et même de "tentation du suicide"<sup>356</sup>! "Etrange, cette espèce de ravage monotone qui m'éprouve depuis des mois (...). Et cette *stérilité*, cette insensibilité subite m'affectent beaucoup", écrit-il à son ami René Char<sup>357</sup>.

En créant le personnage pathétique de Jonas, Camus symbolise en quelque sorte sa situation.

Jonas est un peintre de grande renommée. Il reçoit volontiers la visite d'amis et d'admirateurs jusqu'au jour où ceux-ci le sollicitent beaucoup trop; ils l'empêchent de vivre, de créer. Trop pressants, ils finissent par lui ravir progressivement sa personnalité, le faisant plonger peu à peu vers le néant. L'artiste dépérit, devient misérable; on l'oublie. Jonas finit par se construire une soupenne dans son habitation, endroit où il peut enfin s'isoler. Un jour, on l'y découvre accroupi et malade devant une toile blanche où l'on ne saurait distinguer s'il y a griffonné le mot *solitaire* ou *solidaire*.

Le point commun de Jonas avec Corte est la dépersonnalisation progressive qui est imposée à un individu. Dans les deux textes, nous sommes en présence d'une situation dans laquelle le héros, harcelé et traqué, est voué à une véritable destruction que suscite la "bienveillance" acharnée de son entourage. Tout comme les admirateurs zélés "étouffent" Jonas, Corte est peu à peu vidé de sa personnalité, rendu vulnérable par le corps médical.<sup>358</sup>

Ainsi, Camus a pu reconnaître dans la mésaventure de Corte des thèmes qu'il avait déjà commencé à développer dès 1952, date où il prévoit le recueil de nouvelles.

---

<sup>356</sup> Grenier, Roger, *op. cit.*, pp. 264-265.

<sup>357</sup> Lettre du 03.03.1957, déjà citée.

<sup>358</sup> Nous reparlerons de la désintégration dans la partie consacrée au tragique et au mythique.

Quel bilan tirer de ces confrontations de Corte avec les héros camusiens ? Il peut paraître étonnant que l'auteur du *Mythe de Sisyphe* ait été séduit par un personnage vaincu et désemparé par le malheur et qui pour finir capitule devant l'absurde. Le drame de Corte est celui du refus de l'évidence. Sa destinée est celle de l'homme avant l'expérience absurde et avant la révolte (il ne se "rend compte" que dans les dernières pages de la pièce). Son tort est de ne pas braver sa condition, comme Sisyphe a osé berner la mort. Il ne s'est pas révolté contre les instruments d'une destinée qui l'entraîne vers la mort, à savoir les médecins, qui le poussent "vers le bas", d'étage en étage. Il ne lance pas un *non* radical à la face du destin (comme Diego de *L'Etat de siège*) et n'adresse pas un *oui* à son "rocher".

Comment un auteur qui exigeait que l'homme cessât de se mentir à lui-même et de se consoler, a-t-il pu être tenté par "adopter" le personnage de Corte? Corte est tout sauf "absurde" ou "révolté", il est l'anti-Sisyphe par excellence<sup>359</sup>. Ses réflexions sont assez éloignées des prises de conscience métaphysiques propres aux grands héros de Camus. Cependant, en étant confronté aux "héros absurdes", Corte nous permet de dégager de l'adaptation des thèmes chers à Camus, comme le désespoir, la peur, le courage, la conscience et l'expérience de l'absurde, la valeur tragique du destin. Dans un certain sens, Corte est, par rapport au parangon de "l'homme absurde", un Sisyphe en "creux". En ce qui concerne les grands thèmes de la pensée camusienne, nous pouvons dire que Camus a été séduit par Corte pour ce qu'il n'est pas.

Nous avons vu également que d'autres thèmes, touchant Camus plus personnellement, comme la solitude et la maladie, ont pu l'amener à s'intéresser de près à la pièce de Dino Buzzati. En dehors des thèmes et des motifs littéraires, nous avons vu avec *La Chute* et "Jonas", que Camus a pu voir dans l'histoire de

---

<sup>359</sup> De ce point de vue, il peut représenter en quelque sorte un "mythe de l'inconscience" et s'opposer à Sisyphe, qui peut être considéré, lui, comme un "mythe de la conscience".

Corte sa propre situation injuste, celle d'un être tourmenté et traqué.

S'il est vrai que *Un cas intéressant* offrait à Camus un ensemble thématique familier auquel il était sensible, cette pièce a certainement retenu son attention par son caractère tragique. En effet, le tragique a été pour Camus une préoccupation constante, de ses débuts au théâtre en Algérie jusqu'à sa mort. A ses yeux "l'univers entier (...) [était] un vaste théâtre, la vie une tragédie"<sup>360</sup>, nous confie Roger Quilliot.

---

<sup>360</sup> *TRN*, p. 1689.

## QUATRIEME PARTIE

# Un cas intéressant et la question du tragique et du mythique chez Camus

Il est impossible de parler du théâtre et des adaptations de Camus sans évoquer le tragique. En plus d'avoir été une grande préoccupation du dramaturge, nous verrons dans cette partie que le tragique, et plus particulièrement le langage tragique, a été le but suprême de Camus au théâtre. Mais malheureusement, dans ce secteur de son activité, Camus a dû affronter un "malentendu" qui s'est installé entre lui et ses lecteurs et spectateurs. C'est de cette incompréhension que nous allons parler dans cette partie, ainsi que de la place que peut occuper *Un cas intéressant* au coeur de ce débat.

### **1) L'ambition de Camus: la tragédie moderne**

Nous avons vu plus haut que Camus vouait une véritable passion pour le théâtre. C'est par lui qu'il fait son entrée en littérature alors qu'il vivait en Algérie. Nous ne reviendrons pas sur le Théâtre du Travail ou le Théâtre de l'Equipe. Jusqu'à la fin de sa vie Camus n'a cessé de réfléchir sur cette forme d'expression,

sans toutefois avoir fait de la critique en spécialiste. Il n'est l'auteur d'aucune théorie dramatique. Il tire sa théorie de sa pratique d'homme de théâtre et y ajoute des réflexions personnelles. Ces réflexions se retrouvent un peu partout dans son oeuvre: dans des préfaces, des "prière d'insérer" ou même dans *Le Mythe de Sisyphe*, où il consacre une partie de chapitre à l'acteur<sup>361</sup>. Voici ce qu'il écrit par exemple dans la prière d'insérer des *Justes*:

· "Il n'est pas de vrai théâtre sans langage et sans style, ni d'oeuvre dramatique qui, à l'exemple de notre théâtre classique et des tragiques grecs, ne mette en jeu le destin humain tout entier dans ce qu'il a de simple et de grand."<sup>362</sup>

Camus s'est aussi exprimé sur le tragique dans des interviews, comme celle du "Gros plan télévisé: Pourquoi je fais du théâtre", que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner et que nous ne tarderons pas à citer à nouveau. Cependant, un des documents les plus importants pour une vue d'ensemble de sa conception du théâtre est la conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie au mois de mai 1955, donc un mois après la représentation d'*Un cas intéressant*. Cette conférence est le seul texte de Camus consacré proprement à la tragédie<sup>363</sup>.

Albert Camus avait le sentiment de vivre à une époque tragique et il était convaincu que cette période de l'histoire de l'humanité se prêtait à "l'expression tragique". "Notre époque est tout à fait intéressante, c'est-à-dire qu'elle est tragique"<sup>364</sup>, dit-il au tout début de son discours. Les questions fondamentales qu'il y posait étaient de savoir si "le déchirement intérieur" pouvait trouver "une expression tragique"<sup>365</sup> et si son époque était propice à une restauration, à une "renaissance" de la tragédie. A ses yeux, le drame qu'était en train de vivre la

---

<sup>361</sup> *MS*, p. 108 et suivantes.

<sup>362</sup> *TRN*, p. 1835.

<sup>363</sup> *TRN*, "Conférence sur l'avenir de la tragédie" (mai 1955), pp. 1701-1711.

<sup>364</sup> *TRN*, p. 1701.

<sup>365</sup> *TRN*, p. 1703.

civilisation pouvait, comme autrefois aux grandes époques tragiques<sup>366</sup>, favoriser l'expression tragique: "les grandes périodes de l'art tragique se placent, dans l'histoire, à des siècles charnières, à des moments où la vie des peuples est lourde à la fois de gloire et de menaces, où l'avenir est incertain et le présent dramatique"<sup>367</sup>.

Toute l'oeuvre théâtrale de Camus a été reçue comme tragique, et il a lui-même insisté sur la dimension tragique de ses pièces lorsqu'il les a commentées ou présentées. Dans sa "Préface à l'édition américaine", qui date de 1957, Camus indique que *Caligula* est "une tragédie de l'intelligence" ou encore que *Le Malentendu* est "une tentative pour créer une tragédie moderne"<sup>368</sup>, dans la mesure où il a tenté de "reprenre dans une affabulation contemporaine les thèmes anciens de la fatalité"<sup>369</sup>. D'ailleurs, toutes ses pièces auront été des tentatives de tragédie moderne. Il l'avoue dans une interview donnée à *Paris-Théâtre*:

· P.T.: Qu'est-ce qui vous a décidé à écrire pour le théâtre? Que vouliez-vous exprimer particulièrement en tant qu'auteur dramatique?

· A.C.: Je (...) voulais (...) créer des personnages, et l'émotion, et le tragique. Plus tard, j'ai beaucoup réfléchi au problème de la tragédie moderne. *Le Malentendu*, *L'Etat de siège*, *Les Justes* sont des tentatives, dans des voies chaque fois différentes et de styles dissemblables, pour approcher de cette tragédie moderne.<sup>370</sup>

Le projet de cette "re-naiissance" de la tragédie passe, selon Camus, par une véritable recherche d'un langage tragique. Nous pouvons dire que la langage tragique est le *leitmotiv* de la conférence d'Athènes et qu'il fut pour Camus une

---

<sup>366</sup> Période grecque qui va d'Eschyle à Euripide et période qui regroupe le théâtre élisabéthain, le théâtre espagnol du siècle d'or et la tragédie française du XVIIe siècle (TRN, pp. 1701-1702).

<sup>367</sup> TRN, p. 1701.

<sup>368</sup> TRN, pp. 1729-1734 .

<sup>369</sup> TRN, préface à la pièce, p. 1793.

<sup>370</sup> TRN, interview de 1958, p. 1715.

des caractéristiques marquantes de son théâtre, un vrai souci permanent: "tout l'effort de Camus se portait à résoudre le problème du langage tragique de notre siècle"<sup>371</sup>, précise Morvan Lebesque. Voici ce que dit Camus à la conférence:

- "Nos auteurs dramatiques sont à la recherche d'un langage tragique parce qu'il n'est pas de tragédie sans langage (...)."

D'après lui, ce langage doit "refléter les contradictions de la situation tragique", "il doit être à la fois hiératique et familier, barbare et savant, mystérieux et clair, hautain et pitoyable"<sup>372</sup>. Ce langage, il a essayé de le donner au *Malentendu*, comme il l'écrit dans la préface à l'édition américaine: "faire parler le langage de la tragédie à des personnages contemporains, c'était (...) mon propos". L'entreprise n'était pas facile, car il fallait trouver un langage "assez insolite pour rejoindre le ton tragique" et "assez naturel pour être parlé par des contemporains". Camus ne cessera de le rappeler, surtout lorsqu'il s'occupera d'adaptations: le problème du langage est "le grand problème de la tragédie moderne", écrit-il par exemple dans la prière d'insérer de *Requiem pour une nonne*, avant d'ajouter que des personnages en veston ne peuvent parler comme Oedipe ou Titus; leur langage devant être en même temps "assez simple pour être le nôtre et assez grand pour atteindre au tragique"<sup>373</sup>.

Mais malgré une grande compréhension de la scène, Camus ne parvint pas, selon les critiques et les spécialistes du tragique, à appliquer ses "théories" à la "pratique".

---

<sup>371</sup> Lebesque, Morvan, "La passion pour la scène", *op. cit.*, p. 175.

<sup>372</sup> *TRN*, p. 1709.

<sup>373</sup> *TRN*, p. 1866.

## 2) "L'effet tragique"

Si le succès des oeuvres romanesques de Camus est indéniable, son théâtre a souvent fait l'objet de critiques très sévères, ce dont nous avons déjà brièvement parlé plus haut<sup>374</sup>. Pierre de Boisdeffre, par exemple, trouve contradictoire et regrettable qu'un "Camus, poussé dès l'adolescence par le goût le plus vif et le plus exigeant du théâtre" ne parvienne pas "à forger un instrument digne de sa pensée"<sup>375</sup>. Raymond Gay-Crosier trouve "quelque chose d'émouvant" dans l'obstination patiente de Camus dans un art "où il échoue", avant d'ajouter que "les quatre pièces ne peuvent être considérées comme des réussites. Camus n'a pas eu le temps de résoudre le problème le plus ardu qui se pose à l'auteur dramatique contemporain, celui du langage"<sup>376</sup>.

Le critique à avoir le mieux analysé ce problème du théâtre d'Albert Camus est, à notre avis, Fernande Bartfeld. Il est impossible de ne pas évoquer ses travaux, que ce soient ceux rédigés pour le colloque d'Amiens<sup>377</sup>, ou l'ouvrage: *L'effet tragique*, le seul à envisager l'ensemble des oeuvres romanesques et théâtrales de Camus sous l'éclairage du tragique. Ce dernier ouvrage est d'autant plus incontournable pour nous, qu'il est, à notre connaissance, le seul à consacrer une étude acceptable à *Un cas intéressant* (seize pages sur 283). Les travaux très instructifs de Fernande Bartfeld auront été, en partie, utiles pour l'élaboration de cette sous-partie. Bien entendu, nous ne manquerons pas d'ajouter des observations et même des objections.

L'étude de Fernande Bartfeld nous a paru tout à fait intéressante par son originalité. En effet, afin de mesurer le tragique des oeuvres de Camus, le critique se place du point de vue du spectateur ou du lecteur. Dans cet ouvrage,

---

<sup>374</sup> Cf. partie II, point 2.

<sup>375</sup> Boisdeffre, Pierre de, "Camus et son destin", in *Camus*, Hachette, Paris, 1964, p. 276.

<sup>376</sup> Gay-Crosier, Raymond, *op. cit.*, pp. 258 et 261.

<sup>377</sup> Actes du colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988; déjà cité.

elle considère le tragique en tant que "catégorie mentale"<sup>378</sup>, et non comme domaine réservé à la tragédie en tant que genre. Son hypothèse de départ consiste à envisager l'oeuvre tragique sous un double plan, celui du "ludique" et du "métaphysique". C'est à partir de là qu'elle va dégager les raisons qui font que le théâtre de Camus est si contesté:

- "Le plan ludique recouvrirait un ensemble de procédés d'écriture (...). La fable y occupe une place centrale. Elle se présente le plus souvent sous la forme d'une énigme policière (...)." <sup>379</sup>

Le critique ajoute fort justement que Camus lui-même a écrit dans la prière d'insérer de *Requiem* qu'il y avait "du roman policier dans toute tragédie"<sup>380</sup>. Le lecteur se trouverait ainsi face à un secret qui lui serait révélé progressivement. Le plan "métaphysique" est, selon Fernande Bartfeld, "le texte voilé"<sup>381</sup>, un texte à déchiffrer, qui se trouve sous le texte apparent (ludique). L'efficacité tragique d'une oeuvre se mesurerait à l'équilibre obtenu entre ces deux niveaux de lecture. Fernande Bartfeld analyse ensuite longuement les oeuvres romanesques et théâtrales de Camus. Sans entrer dans les détails, nous nous bornerons au théâtre, dont nous indiquerons les grands traits, afin de mieux mettre en évidence ensuite "l'effet tragique" de *Un cas intéressant*.

Dans *Caligula*, le plan métaphysique domine le plan ludique. Le spectateur ou le lecteur n'arrive pas à s'identifier avec le héros, mais est pris de pitié pour les victimes de l'empereur. Caligula n'a contre lui aucune figure égale en excès, ce qui est un autre point sur lequel Camus insistait dans sa conférence:

- "Les forces qui s'affrontent dans la tragédie sont également légitimes, également armées en raison. (...) Chaque force est en même temps bonne et mauvaise. (...) Antigone a raison, mais Créon n'a pas tort. De même Prométhée est à la fois juste et injuste et Zeus qui l'opprime

---

<sup>378</sup> Bartfeld, Fernande, *op. cit.*, p. 2.

<sup>379</sup> Bartfeld, Fernande, *op. cit.*, p. 21.

<sup>380</sup> *TRN*, p. 1865.

<sup>381</sup> Bartfeld, Fernande, *op. cit.*, p. 22.

sans pitié est aussi dans son droit."<sup>382</sup>

Caligula n'est pas opposé à un antagoniste, et donc, il ne peut pas y avoir de conflit tragique à proprement parler. L'empereur n'est pas non plus le "criminel-innocent", comme le veut le principe aristotélicien et dont l'exemple le plus connu est Oedipe (qui, est-il besoin de le rappeler, finit sans le savoir par épouser sa mère et tuer son père). D'autre part, l'extra-lucidité de Camus est présente tout au long de la pièce. Caligula connaît très exactement le chemin sur lequel il s'est engagé. Il est lui-même l'artisan de sa propre mort, atteignant en quelque sorte son but: il amènera ses sujets à se révolter contre ce qui les opprime, l'absurde, dont il se fait la personnification. Il ne doute pas, sa conscience est extrême.

Ce déséquilibre entre le plan ludique et le plan métaphysique a valu à la pièce le reproche d'être trop intellectuelle<sup>383</sup>; les phrases de Camus supposant, aux yeux de Fernande Bartfeld, "des connaissances préalables des concepts camusiens", notamment ainsi qu'il les avait développés dans *Le Mythe de Sisyphe*, préciserons-nous. Citons par exemple la scène X de l'acte premier: "Ce monde est sans importance et celui qui le reconnaît conquiert sa liberté. (...) Dans tout l'Empire romain, me voici seul libre. Réjouissez-vous, il vous est enfin venu un empereur pour vous enseigner la liberté"<sup>384</sup>. Ces mots, prononcés par Caligula, peuvent rappeler le "il faut imaginer Sisyphe heureux" que nous avons déjà eu l'occasion de citer. L'insuffisance de "l'effet tragique" est donc liée au désir de rendre l'absurde manifeste.

En ce qui concerne *Le Malentendu*, Camus cherche encore à mettre en pratique l'absurde<sup>385</sup>. Bien que la pièce soit la plus classique, parce qu'elle respecte la règle des trois unités, il n'y a pas de convergence entre le plan métaphysique et le plan ludique.

---

<sup>382</sup> TRN, p. 1705.

<sup>383</sup> Nous reviendrons bientôt sur ce point, pour le compléter.

<sup>384</sup> TRN, p. 25.

<sup>385</sup> Nous avons déjà brièvement résumé les pièces dans la partie III.

Le plan métaphysique, que le lecteur doit rechercher sous le texte "apparent", est illustré par le problème du langage. Les personnages ne se comprennent pas réellement, "ils parlent à côté" et il se crée un véritable dialogue de sourds<sup>386</sup> qui accentue le sentiment de solitude; l'homme restera toujours seul face à son destin. En plus, l'homme vit dans un monde où il n'est pas écouté ou entendu: lorsque la survivante de la pièce, Maria, la femme de Jan, en appelle à Dieu, le vieux domestique froid et distant, pouvant - nous l'avons vu plus haut - personnifier le Destin, lui répond "non". Ainsi que le dit Roger Quilliot dans l'édition de la Pléiade, "l'homme est en exil et Dieu ne répond pas"<sup>387</sup>.

Le plan ludique est également respecté. On peut dégager une "énigme", et des questions tiennent en haleine le spectateur: Jan va-t-il être reconnu? va-t-il se décider à dévoiler son identité? L'imminence de la reconnaissance est tenue en suspens: au moment où Jan tend son passeport vers sa soeur, apparaît le domestique, qui fait ainsi diversion et empêche Martha de lire la pièce d'identité. Mais Jan n'est pas un "criminel-innocent" et ne commet pas de faute tragique; il est, tout au plus, imprudent et cette "faute" provient d'un choix délibéré: Jan est en quelque sorte responsable de son sort. L'extrême lucidité de Martha dispense le lecteur de découvrir lui-même la signification de la pièce; nous l'avons vu dans la partie précédente, elle est un personnage "absurde", un personnage conscient de l'absurdité de l'existence. La leçon que l'on pourrait tirer de la pièce n'a rien de grandement édifiant: il faut dire qui l'on est. Et finalement, le rôle excessif du hasard (scène du passeport, celle du thé empoisonné que Jan finit par boire bien qu'il ne l'ait pas demandé<sup>388</sup>) finit par faire en sorte que l'intérêt du spectateur est retenu par cette situation "absurde" et se détache du plan métaphysique. L'absence de convergence entre les deux plans diminue l'effet tragique de la

---

<sup>386</sup> Nous avons déjà relevé ceci en II, 2, b), où nous avons parlé de l'humour noir et des phrases à double entente que nous retrouvons dans *Le Malentendu* et *UCI*.

<sup>387</sup> *TRN*, p. 1789.

<sup>388</sup> *TRN*, p. 153.

pièce.

Dans *L'Etat de siège*, le plan ludique dépasse considérablement le plan métaphysique. Dans cette pièce - nous le verrons un peu plus loin lorsqu'il sera question du mythique - tout est appuyé; rappelons-nous le "Je suis la Peste"<sup>389</sup> du tyran qui assiège la ville. La mal prend un visage précis et s'adonne ouvertement, avec sa secrétaire, à des exterminations, figeant ainsi, selon Fernande Bartfeld, l'intérêt du spectateur ou du lecteur; une quelconque "énigme" est absente. Ce "spectacle allégorique", comme le qualifie Camus dans la préface à l'édition américaine, exclut tout "effet tragique" par "l'absence d'arrière-texte métaphysique". Le défaut du personnage principal, Diego, est son "souci de faire entendre à trop haute voix les raisons de la révolte"<sup>390</sup>.

Autant *L'Etat de siège* était spectaculaire, autant *Les Justes* firent preuve d'une grande sobriété. La pièce peut être considérée comme un long débat sur la légitimité du meurtre perpétré au nom de la révolution<sup>391</sup>. L'accueil de cette pièce fut mitigé et la critique porta en partie sur le goût de l'abstraction de l'auteur. Sur le plan ludique, une véritable "énigme" est absente; Kaliayev discute et justifie longuement son acte avant de lancer la bombe. Il ne commet pas vraiment de "faute"; il connaît exactement la portée de son acte et, contrairement à Fernande Bartfeld, il nous semble qu'il n'est pas surpris devant l'acte à accomplir; il ne doute pas. Il n'y a pas ici de héros égaux en force et en raison, condition que Camus lui-même disait indispensable pour la tragédie. Kaliayev, on le sait, s'oppose à la tyrannie que représente le grand-duc<sup>392</sup>, mais il n'y a pas de conflit tragique à proprement parler; le grand-duc n'apparaît jamais sur scène. Dans le cycle de la révolte, qui comprend les deux dernières pièces traitées, *L'Etat de siège* et *Les Justes*, "la difficulté semble venir (...) de la place faite au mal et de

---

<sup>389</sup> *TRN*, p. 217.

<sup>390</sup> Bartfeld, Fernande, *op. cit.*, pp. 96-97.

<sup>391</sup> Cf. plus haut, le court résumé (II, 2).

<sup>392</sup> *TRN*, p. 366.

son expression scénique. Camus oscille entre surinscription [*L'Etat de siège*] et sousinscription [*Les Justes*]<sup>393</sup> de cet élément. Enfin, le plan métaphysique est difficile à situer: que déchiffre le lecteur sous le "texte apparent", une pièce de la solidarité (Kaliayev agit pour que la Russie soit "belle"<sup>394</sup> à l'avenir), de l'oppression politique, du sacrifice (de Kaliayev)...?

Fernande Bartfeld, après avoir résumé *Un cas intéressant*, appréhende aussi l'adaptation à partir de ce double plan du "ludique" et du "métaphysique".

Avant de considérer l'adaptation à partir de ce double plan, indiquons qu'elle avait été pour les spectateurs de l'époque une véritable épreuve pour les nerfs. Buzzati avoue dans ses entretiens avec Yves Panafieu que l'atmosphère de la pièce est étouffante, cette oeuvre "dérange"<sup>395</sup>. Ce malaise vient des questions que soulève la pièce sans y apporter de réponses. Jusqu'à la fin y règne une équivoque: le lecteur ou le spectateur ne sait à aucun moment si Corte est vraiment malade, il hésite toujours entre une explication naturelle ou surnaturelle (la voix qu'il entend serait celle de la mort qui l'appelle ou une voix réelle?). Fernande Bartfeld nous dit que "l'énigme", la dimension policière<sup>396</sup> est tout à fait présente: Corte est attiré dans un piège, il est littéralement mis à mort, "assassiné" comme le dit Raymond Gay-Crosier<sup>397</sup>. L'ambivalence de la descente est constante: elle peut être symbolique, mais elle pourrait aussi s'expliquer d'un point de vue rationnel et la répartition des malades en fonction de leur état correspondrait à une commodité du fonctionnement de la clinique. Cette double possibilité d'interprétation, nous la retrouvons sur le plan métaphysique. Ce plan est présenté par la maladie de Corte. Ajoutons à ce que dit Fernande Bartfeld que la maladie mystérieuse n'est pas nommée par Camus, contrairement à la pièce

---

<sup>393</sup> Bartfeld, Fernande, *op. cit.*, p. 117.

<sup>394</sup> *TRN*, p. 354.

<sup>395</sup> *Mes déserts*, *op. cit.*, p. 273.

<sup>396</sup> "Il y a du roman policier dans toute tragédie" (Camus), *TRN*, p. 1865.

<sup>397</sup> Gay-Crosier, Raymond, *op. cit.*, p. 226.

originale<sup>398</sup>. La maladie, qui n'est pas précisée, peut aussi figurer le mal au sens large, comme la peste dans le roman éponyme de Camus. Le médecin Claretta et les infirmières, en plus de leur rôle de soignants, peuvent aussi - nous avons eu l'occasion de le voir plus haut - représenter "des agents d'exécution d'une force mauvaise (...) et dont le nom pourrait être la transcendance hostile"<sup>399</sup> (nous avons utilisé la notion "instruments du destin").

Ainsi que l'indique le critique, il est impossible de séparer les deux plans. L'efficacité de la pièce provient du fait que la dimension métaphysique est "placée sous le même signe ambigu que la dimension ludique"<sup>400</sup>. En d'autres termes, il y a convergence entre ces deux plans.

D'autre part, Fernande Bartfeld insiste sur des points concernant le personnage de Corte, avec lesquels nous ne sommes pas toujours d'accord. Si nous convenons avec elle que Corte, d'une part, n'est pas le criminel-innocent correspondant au concept aristotélicien, et que d'autre part, sa faute est celle de l'aveuglement volontaire (comme le peuple de Cadix dans *L'Etat de siège* ou les Oranais dans *La Peste*), nous ne sommes pas d'avis que la mort de ce personnage n'est pas l'occasion d'un effet de catharsis<sup>401</sup>. Même si Corte n'est pas le "criminel-innocent" d'Aristote, à la lecture de la pièce, il nous semble que l'effet cathartique est bien présent. Le lecteur, tout comme le spectateur, se sent concerné par l'histoire de Corte: comme lui, il peut entendre les voix étranges et mystérieuses. De ce point de vue, nous pouvons dire que le lecteur est associé à la conscience de Corte. L'ambiguïté pour le lecteur (fondamentale et essentielle pour "l'effet tragique", ainsi que nous l'avons vu précédemment) est la même que celle qu'éprouve Corte. Nous éprouvons "pitié et crainte" en considérant le malheur où

---

<sup>398</sup> Dans la scène fantastique et hallucinatoire, celle "des ombres" (que Camus supprime) Buzzati nomme la maladie: c'est une "melanomiasterionecroma" (*Dino Buzzati, Un caso clinico e altre commedie in un atto, op. cit.*, p. 103).

<sup>399</sup> Bartfeld, Fernande, *op. cit.*, p. 210.

<sup>400</sup> Bartfeld, Fernande, *op. cit.*, p. 212.

<sup>401</sup> Bartfeld, Fernande, *op. cit.*, p. 213.

nous voyons tomber le pauvre homme. Cette histoire nous émeut et nous terrifie, elle "dérange" le confort moral du lecteur ou du spectateur, elle invite à la méditation sur la condition humaine: elle donne à réfléchir. C'est un spectacle à partir duquel nous pouvons "tirer des enseignements", pour citer Jacques Lemarchand, qui, dans son article, s'étonne qu'une partie du public ait trouvé la pièce "malsaine" et "morbide", avant de dénoncer la "délicatesse des sentiments" de ceux qui n' "os[ai]ent regarder la mort en face"<sup>402</sup>. Quelles conclusions le lecteur ou le spectateur pourraient-ils tirer de la pièce? Mais, les mêmes que tire Sisyphé après son "expérience absurde" et que nous avons vues dans la troisième partie: ne pas se nourrir d'illusions et assumer sa condition de mortel. En quelque sorte, il s'agit d'appriivoiser la mort.

Ajoutons encore un point qui contribue, à nos yeux, à renforcer "l'effet tragique" ressenti par le lecteur: Cortè est un homme heureux. Ilona Coombs, en parlant de Caligula, fait la même remarque; l'empereur aussi est heureux avant la prise de conscience de la mort. Le bonheur est un des attributs du héros tragique. "Son bonheur même fait de lui un homme menacé"<sup>403</sup>, nous dit-elle en se référant à Charles Péguy, qui dans *Les Suppliants parallèles*<sup>404</sup>, développe l'idée que pour les Grecs, l'homme heureux était, par excellence, l'homme à plaindre, puisqu'il était synonyme d'un être marqué par la fatalité. A ceci nous ajouterons une phrase du *Mythe de Sisyphé*: "l'oeuvre tragique pourrait être celle (...) qui décrit la vie d'un homme heureux. Plus la vie est exaltante et plus absurde est l'idée de la perdre"<sup>405</sup>.

Camus réussirait donc mieux à atteindre un "effet tragique" dans des textes étrangers comme *Un cas intéressant* que dans ses propres pièces. Quelles sont les

---

<sup>402</sup> Lemarchand, Jacques, "Un cas intéressant de Dino Buzzati (adaptation d'Albert Camus) au Théâtre La Bruyère", *Le Figaro Littéraire*, 26 mars 1955.

<sup>403</sup> Coombs, Ilona, *op. cit.*, p. 85.

<sup>404</sup> dans *Morceaux choisis: prose*, Paris, Gallimard, 1926.

<sup>405</sup> *MS*, pp. 185-186.

raisons profondes de ce paradoxe chez un auteur qui ambitionnait de renouveler la tragédie moderne et qui avait suggéré lui-même, dans sa conférence d'Athènes, des conditions pour qu'elle puisse éclore à nouveau à son époque?

### **3) Les pièces de Camus, une entreprise vouée à l'échec?**

Nous l'avons déjà évoqué plus haut, la tragédie moderne n'est pas possible sans langage tragique, véritable *leitmotiv* de la conférence tenue à Athènes. Or, c'est précisément dans le langage, dans l'écriture de Camus, que se situe tout le problème.

D'après Camus, le langage tragique détient une vocation d'ambiguïté:

- "Faire parler le langage de la tragédie à des personnages contemporains, c'était (...) mon propos. Rien de plus difficile à vrai dire puisqu'il faut trouver un langage assez *naturel* pour être parlé par des contemporains, et assez *insolite* pour rejoindre le ton tragique. Pour approcher de cet idéal, j'ai essayé d'introduire de l'éloignement dans les caractères et de *l'ambiguïté dans les dialogues*"<sup>406</sup>,

écrit-il à propos du *Malentendu* avant d'ajouter un doute: "mais je ne suis pas sûr d'avoir réussi le bon dosage".

Nous l'avons déjà évoqué dans la sous-partie précédente, Camus avait à coeur, dans ses propres pièces, de communiquer un dire philosophique, comme s'il cherchait à prêter à ses personnages ses propres réflexions, sa propre lucidité. La critique n'a d'ailleurs pas manqué de lui reprocher cet excès de "cérébralité", le classant parmi les auteurs de théâtre d'idées, abstrait et moralisant. Pierre-Henri Simon trouve que *Caligula* est une pièce "dense, brillante (...)", mais "tout de même affaiblie par son caractère (...) exagérément intellectuel, par ce jeu de personnages symboles (...) [ainsi que par] des formules frappées comme des

---

<sup>406</sup> TRN, "Préface à l'édition américaine", p. 1731.

maximes"<sup>407</sup>. Raymond Gay-Crosier y voit une "cérébralité outrée"<sup>408</sup>. Morvan Lebesque déplore que *L'Etat de siège* soit "une pièce à thèse" et que dans *Le Malentendu* "l'auteur parle à la place des personnages"<sup>409</sup>. Pierre de Boisdeffre, très sévère, fait savoir qu'il "aurai[t] tendance à jeter par dessus bord à peu près tout le théâtre" de Camus. Pour lui, *Le Malentendu* est un "simple syllogisme de l'absurde", "un conflit abstrait", *L'Etat de siège*, un "indigne et prétentieux travestissement des grands thèmes de *La Peste*, ou encore *Caligula* une pièce "limite"<sup>410</sup>.

Mais cet excès de cérébralité n'était pas le seul obstacle lié au mode d'expression propre à Camus. Fernande Bartfeld, cette fois dans une étude pour le colloque qui s'est tenu à Amiens<sup>411</sup>, pense qu'une réponse au problème de l'écriture de Camus au théâtre est à chercher du côté de ses rapports avec le mythique. Ici encore, nous nous appuyerons sur les points principaux de cette étude pour apporter ensuite des réflexions personnelles complémentaires et des objections.

Nous avons déjà dit au début de cette partie que Camus insérait des réflexions sur l'art du théâtre un peu partout dans ses préfaces, ses "prières d'insérer", ses interviews et même dans *Le Mythe de Sisyphe*, où, par ailleurs, il réfléchit sur l'art et la création en général<sup>412</sup>. Voici ce qu'il dit du théâtre:

- "La loi de cet art veut que tout soit *grossi* et se traduise en chair. (...) Les silences ici doivent se faire entendre (...). Elles [les passions] parlent dans tous les gestes, elles ne vivent que par *cris*"<sup>413</sup>.

Un peu plus loin, il écrit, en pensant au roman, que "la véritable oeuvre d'art est

---

<sup>407</sup> Simon, Pierre-Henri, *Présence de Camus, op. cit.*, p. 84.

<sup>408</sup> Gay-Crosier, Raymond, *op. cit.*, p. 55.

<sup>409</sup> Lebesque, Morvan, "La passion pour la scène", in *Camus*, Hachette, Paris, 1964, pp. 168 et 171.

<sup>410</sup> Boisdeffre, Pierre de, "Camus et son destin", in *Camus*, Hachette, Paris, 1964, p. 275.

<sup>411</sup> Bartfeld, Fernande, "Le théâtre de Camus, lieu d'une écriture contrariée", in *Albert Camus et le théâtre* (ouvrage collectif), actes du colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988, Imec Editions, Paris, 1992.

<sup>412</sup> *MS*, p. 127 et suivantes.

<sup>413</sup> *MS*, pp. 111-112.

toujours à la mesure humaine. Elle est essentiellement celle qui dit "moins" <sup>414</sup>. Au théâtre, prévalerait donc le mode "crié", appuyé, et, dans le genre romanesque, le mode discret, sous-entendu, la litote. Or, le secret est un élément nécessaire pour le mythe.

Fernande Bartfeld qualifie l'écriture mythique chez Camus d' "écriture naturelle"<sup>415</sup>. Elle rappelle ce qu'il écrit sur un auteur qu'il admire depuis toujours et qui l'a influencé dans sa technique romanesque, l'auteur de *Moby Dick*, Herman Melville<sup>416</sup>:

· "Ses livres admirables sont de ceux, exceptionnels, qu'on peut lire de façons différentes, à la fois *évidents* et *mystérieux*, *obscurs* comme le plein soleil et pourtant *limpides* comme une eau profonde."<sup>417</sup>

Ces caractéristiques, ne sont-elles pas celles de *La Peste*, simple "chronique" d'événements qui "se sont produits en 194., à Oran"<sup>418</sup>, mais aussi évocation symbolique de la condition humaine? Dans *Le Mythe de Sisyphe*, où Camus utilise explicitement le mythe, il écrit: "les mythes sont faits pour que l'imagination les anime"<sup>419</sup>.

Ainsi que le dit Fernande Bartfeld, "l'écriture mythique, si naturelle à Camus, et qui parvient si aisément à s'exprimer dans l'oeuvre romanesque est comme inhibée au théâtre". L'exemple de *L'Etat de siège* est frappant: le thème du mal est le même que dans *La Peste*, mais, alors que le roman entretenait tout un mystère, toute une indécision autour de cette "maladie" (maladie, 'mal' au sens large, occupation nazie, etc.)<sup>420</sup>, dans la pièce, tout est appuyé, grossi, comme le

---

<sup>414</sup> *MS*, p. 134.

<sup>415</sup> Bartfeld, Fernande, "Le théâtre de Camus, lieu d'une écriture contrariée", *Albert Camus et le théâtre*, collectif (colloque d'Amiens), *op. cit.*, p. 180.

<sup>416</sup> Ce nom figure dans les carnets à partir d'avril 1938: *CI*, p. 108. Voir aussi page 250.

<sup>417</sup> *TRN*, "Récits, nouvelles. Albert Camus et le roman.", p. 1907.

<sup>418</sup> Première phrase du livre.

<sup>419</sup> *MS*, p. 164.

<sup>420</sup> Sans que Camus ne le dise clairement, la peste est comme un "être" démoniaque qui dévore ses victimes.

veulent les principes de Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*. Contrairement au procédé d'écriture dans son oeuvre romanesque, Camus cherche à être clair au théâtre, il insiste sur l'évidence au détriment du "mystérieux". "Je suis la Peste"<sup>421</sup>, crie le tyran dans *L'Etat de siège*.

Fernande Bartfeld, dans la même étude, qu'elle reprendra d'ailleurs dans son ouvrage sur "l'effet tragique", énumère aussi quelques mythes chers à Camus. Elle ne relève pas les mythes explicites, comme par exemple Sisyphe ou Prométhée, mais ce qu'elle appelle des "structures mythiques"<sup>422</sup>, qui sont, elles, implicites. Parmi ces mythes, nous avons premièrement "la hantise de la dévoration", que nous avons déjà noté lorsque nous avons parlé de la nouvelle "Jonas" et des admirateurs qui littéralement "étouffent" et annihilent la personnalité du pauvre artiste (partie III, 3)<sup>423</sup>. Ce mythe est aussi celui de *La Peste*, où les habitants d'Oran sont la proie d'une maladie qui se propage toujours plus rapidement: "les flammes de la peste dévoraient leur tribut chaque soir"<sup>424</sup>.

Or, nous ajouterons à ce que dit Fernande Bartfeld que cette "structure mythique" se trouve précisément dans l'adaptation théâtrale qui nous intéresse. La maladie de Corte produit une "*destruction* des cellules"<sup>425</sup>. Cet élément de la pièce italienne a certainement dû retenir l'attention du Français, qui, souvenons-nous, souffrait lui-même d'une tuberculose pulmonaire. De plus, Corte paraît être dévoré, broyé par la clinique<sup>426</sup>. Renée Saurel, dans son article intitulé "L'érosion d'un être", parle justement de "désagrégation"<sup>427</sup>. Jacques Carat utilise des

---

<sup>421</sup> TRN, p. 217.

<sup>422</sup> Bartfeld, Fernande, *L'effet tragique*, op. cit., p. 221.

<sup>423</sup> Cette hantise a certainement un rapport avec la maladie de Camus, la tuberculose pulmonaire.

<sup>424</sup> TRN, p. 1364.

<sup>425</sup> TRN, p. 682.

<sup>426</sup> Dans la scène dite "des ombres", supprimée par Camus, Malvezzi, l'ami de Corte, mettait celui-ci en garde contre "ce genre de clinique pareille à une grande machine à engrenages" (*Un caso clinico e altre commedie in un atto*, op. cit., p. 99, traduction personnelle).

<sup>427</sup> Saurel, Renée, "L'érosion d'un être. *Un cas intéressant* de D. Buzzati au Théâtre La

expressions comme "effacement progressif" ou "destruction intérieure"<sup>428</sup>. Est-il encore besoin de rappeler l'image de l'entonnoir qu'offre la clinique dont l'espace semble se rétrécir à mesure que l'on descend d'étage?

Une autre "structure mythique", que Fernande Bartfeld met en évidence sans toutefois l'appliquer à *Un cas intéressant*, est celle de la "cécité symbolique". Oedipe comprend trop tard et est ensuite puni de son aveuglement, les Oranais refusent d'appeler la maladie par son nom et quand ils "voient clair", il est trop tard. Mais Corte aussi se voile la face et refuse la vérité aveuglante de sa condition mortelle et tend plutôt vers un "sommeil quotidien"<sup>429</sup>. De ce point de vue, il est intéressant de noter que Georges Vitaly a eu recours, pour la mise en scène de l'adaptation, à des "éclairages au néon", à une "lumière blanche, crue", afin de donner "un coup de pouce à la férocité dépouillée du sujet"<sup>430</sup>. Camus a-t-il lui-même insisté auprès de son metteur en scène sur ce détail d'éclairage, afin de souligner le motif de la vérité aveuglante? L'éventualité n'est pas à rejeter.

Nous avons vu que le problème des propres pièces de Camus venait du fait qu'il mettait un accent excessif sur l'évidence. Ses créations théâtrales sont marquées par l'excès, que ce soit dans le lyrisme ou dans la réflexion lucide. "(...) tu ne seras jamais assez simple"<sup>431</sup>, répond Buzzati à Yves Panafieu qui lui demandait ce qu'il répondrait à un jeune écrivain venu lui demander des conseils d'écriture. Si Camus applique ce genre de précepte à ses oeuvres romanesques, il semble l'"oublier" dans son théâtre<sup>432</sup>.

Cependant, il ne nous paraît pas juste de remarquer, comme le fait Fernande Bartfeld, que la raison profonde et réelle des malentendus "échappa, de façon

---

Bruyère", *Lettres Françaises*, 24 mars 1955.

<sup>428</sup> Carat, Jacques, "Un cas intéressant", *Preuves*, 51, mai 1955.

<sup>429</sup> *MS*, p. 84.

<sup>430</sup> Vitaly, Georges, *op. cit.*, p. 147.

<sup>431</sup> *Mes déserts*, *op. cit.*, p. 239.

<sup>432</sup> On pourrait objecter que le théâtre, en général, n'a pas nécessairement partie liée avec le mythe. Mais dans le cas de Camus, ce lien est nécessaire et semble s'imposer.

paradoxe, au regard par ailleurs si lucide de l'auteur"<sup>433</sup>. Très tôt, Camus est conscient de cette tendance à l'excès:

· "Il me faudrait apprendre à dompter ma sensibilité, trop prompte à déborder. (...) Elle est trop vive, trop prodigue, importune, inopportune. (...) Il faudrait qu'elle parle, non qu'elle crie."<sup>434</sup>

De plus, lorsqu'il adapte *Un caso clinico*, il est conscient qu'une surcharge symbolique peut nuire à l'efficacité de la pièce. Il semble qu'il ait tiré une leçon de *L'Etat de siège*<sup>435</sup>. En effet, il supprime, rappelons-le, la scène à caractère hallucinatoire, celle des "ombres", où Corte, dans une espèce de délire voit se presser autour de son lit les ombres des personnages qui le touchent de plus près (sa famille, les médecins, sa secrétaire, son ami Malvezzi). A la fin de la scène intervenait le professeur Schroeder qui, d'une manière obscure et effrayante, formule un diagnostic horrible. Camus condense aussi le nombre des tableaux par rapport à la pièce de Buzzati, qui en comprenait treize, le treizième étant celui de la mort de Corte. A-t-il voulu supprimer ce chiffre symbolique ou bien ce resserrement est-il dû au souci d'une plus grande densité dramatique? La première hypothèse est bien probable. Avec plus de certitude, Camus atténue le symbolisme de la mort, qui trouve sa personnification dans la femme inconnue qui vient voir Corte dès le premier tableau, alors que celui-ci est absent. L'auteur français supprime presque toujours les indications d'une apparition à caractère fantomatique. Ainsi, par exemple, dans la version italienne, après la sortie de la femme inconnue, Gobbi dit: "Entrata, uscita... Come un fantasma [Entrée, sortie... comme un fantôme]"; dans son adaptation, Camus supprime "comme un fantôme"<sup>436</sup>. Au début de la pièce, dans le troisième tableau, lors de la scène où la

---

<sup>433</sup> Bartfeld, Fernande, (colloque d'Amiens), *op. cit.*, p. 184.

<sup>434</sup> *Cahiers Albert Camus 2*, "Ecrits de jeunesse. Notes de lecture, avril 1933.", Gallimard, 1973, p. 201.

<sup>435</sup> Dans la "Préface à l'édition américaine" (1957) Camus fait savoir qu'il est inutile d'accuser ses personnages d'être symboliques. Il "plaide coupable". (*TRN*, p. 1732).

<sup>436</sup> *Un caso clinico et altre comedie in un atto*, *op. cit.*, p. 80 et *TRN*, p. 610.

mère de Corte dit à Claretta que dans le vestiaire se trouve une femme, Camus supprime la didascalie qui indique la présence d'une femme qui semble coudre frénétiquement et qui pourrait rappeler une des Parques, divinités latines du Destin<sup>437</sup>. La correspondance entre la femme inconnue et la mort est dite à la fin de la pièce: chez Camus, les volets ne se ferment pas mystérieusement, mais "la femme inconnue apparaît à la fenêtre, pousse les volets qui se ferment lentement et l'obscurité envahit peu à peu la chambre"<sup>438</sup>. Albert Camus et Georges Vitaly ont, par rapport à Buzzati, cherché à accentuer davantage le côté réaliste de la pièce, sans doute afin d'éviter un symbolisme trop "téléphoné". Gabriel Marcel l'a bien remarqué dans son article du 24 mars 1955:

- "Il est hors de doute (...) que ce qui compte pour lui [Buzzati] dans tout ceci, c'est la signification symbolique que la mise en scène du *Piccolo teatro* de Milan faisait ressortir, au lieu que celle du Théâtre La Bruyère est beaucoup plus réaliste."<sup>439</sup>

#### **4) En adaptant Buzzati, Camus fait ses "gammes"**

Camus sentait bien qu'il n'avait pas atteint, dans ses propres pièces, le langage tragique qu'il recherchait. Ce langage le fuyait véritablement. C'est pourquoi, les adaptations qu'il signe dans les années 1950 peuvent être considérées, ainsi que le dit Roger Quilliot, comme "autant de gammes où il se fait la main"<sup>440</sup>. "D'une certaine façon, il consacra une bonne part de ses sept dernières années à favoriser, par ses adaptations et ses traductions la renaissance

---

<sup>437</sup> *id.*, pp. 96 / 638. C'est tout à fait à la fin de l'adaptation que Camus indique, dans une didascalie, qu'une femme tricote. Elle disparaît aussitôt.

<sup>438</sup> TRN, pp. 713-714.

<sup>439</sup> Marcel, Gabriel, "Un cas intéressant", *Les Nouvelles Littéraires*, 24 mars 1955.

<sup>440</sup> TRN, p. 1855.

de la tragédie"<sup>441</sup>, dit-il encore dans les "Textes complémentaires" de la Pléiade. Germaine Brée insiste également sur l'importance des adaptations et leur donne une fonction bien précise:

· "The search for the language of modern tragedy is one of Camus' main preoccupations as dramatist, and that is another reason why his adaptations have a place in the pattern of his work as a playwright, they are *experiments in style*."<sup>442</sup>

Les adaptations étaient sans doute pour Camus des expériences stylistiques par lesquelles il se préparait pour de nouvelles créations personnelles.

"(...) quand j'adapte, je ne suis *pas responsable*, je me sens *libéré*"<sup>443</sup>, nous dit Camus en faisant certainement référence aux attaques dont il fut la cible et qui concernaient ses propres créations au théâtre. Nous serions tentés d'ajouter que dans ses adaptations il était également libéré de lui-même et de sa propension à l'excès d'expressivité, qui contrastait avec son écriture romanesque, suggestive, "mythique", "naturelle", d'après Fernande Bartfeld. Le malentendu avec la critique proviendrait donc initialement d'un malentendu avec lui-même. Dans une adaptation comme *Un cas intéressant*, il n'avait pas le droit, par respect pour l'auteur qu'il adaptait, de "crier": "j'ai suivi votre texte d'aussi près que possible", avoue-t-il à Buzzati dans une lettre du 8 février 1955 (déjà citée).

*Un cas intéressant* est pour Camus le moyen d'approcher cet idéal de langage tragique, lié, dans son cas (ainsi que nous l'avons vu), au mythique. Il y trouve précisément la vocation d'ambiguïté qu'il assignait au langage tragique dans sa conférence d'Athènes et qui, contradictoirement, fait défaut dans ses propres créations: de Buzzati, il admire la "simplicité à la fois tragique et familière", qu'il a, en tant qu'adaptateur, "essayé de servir"<sup>444</sup>. Nous l'avons vu avec Fernande

---

<sup>441</sup> TRN, p. 1695.

<sup>442</sup> Brée, Germaine, *op. cit.*, pp. 145-146.

<sup>443</sup> *Le Figaro Littéraire*, 21 décembre 1957, souligné par nous.

<sup>444</sup> TRN, préface à UCI, p. 601.

Bartfeld, l'adaptation est "claire" et "secrète", "évidente" et "mystérieuse". Ce langage, qui a tellement posé de problèmes à Camus, Faulkner est, selon lui, un des rares à l'avoir trouvé: "le style haletant de Faulkner, que je me suis efforcé de pasticher, est le style même de la souffrance"<sup>445</sup>, dit-il dans une interview. Thierry Maulnier, dans un article qu'il écrit pour *Combat*, commente de la façon suivante le langage de Camus dans *Requiem*: "un langage *dépouillé de tout ornement* tel qu'il apparaît naturel dans la bouche des personnages vivant à notre époque, habillés comme vous et moi"<sup>446</sup>. Ces remarques ne pourraient-elles pas s'appliquer à l'adaptation qui nous intéresse? N'y reconnaît-on pas ce qui fut un des soucis de Georges Vitaly au moment où il reçut la pièce: il s'agissait de trouver "une langue quotidienne, sans tomber dans la pauvreté d'un vocabulaire 'clair' "<sup>447</sup>. Les éloges portant sur l'écriture de Camus dans *Un cas intéressant* n'ont pas été rares, ils ont même essentiellement porté sur les dialogues. Renée Saurel précise que Camus "n'a pas voulu broder sur le canevas d'un autre. Son dialogue est net, efficace, rapide, il est vraiment un dialogue dramatique. Jacques Carat ajoute que les dialogues de Camus ont "l'aisance et la netteté d'une création originale"<sup>448</sup>, Marcelle Capron, dans *Combat*, évoque "l'impression d'une écriture directe"<sup>449</sup>. Ces remarques nous font d'autant plus regretter que Camus ne se soit pas attiré les mêmes louanges pour ses propres pièces.

Si les pièces de son cru auront été des tentatives d'approcher la tragédie moderne, c'est dans ses adaptations, ainsi que le dit Pierre de Boisdeffre en

---

<sup>445</sup> TRN, p. 1880, interview accordée au *Monde* (31.08.1956). Ajoutons que dans la lettre du 8.2.1955 que Camus adresse à Buzzati, il écrit qu'il apprécie la pièce parce qu'elle est "forte" et "douloureuse".

<sup>446</sup> Cité par Bernard, Julien, *Albert Camus et l'adaptation théâtrale (Requiem pour une nonne)*, 1973, Lyon 2, thèse de doctorat.

<sup>447</sup> Vitaly, Georges, *op. cit.*, p. 142.

<sup>448</sup> Carat, Jacques, "Un cas intéressant", *Preuves*, 51, mai 1955, pp. 73-74.

<sup>449</sup> "Un Cas Intéressant et la critique", *L'Avant-scène*, n° 105, mars 1955, p. 25.

parlant de *Requiem pour une nonne* et des *Possédés*, "qu'il s'est trouvé le plus près de ce que lui-même avait rêvé de faire"<sup>450</sup>. Nous pourrions ajouter *Un cas intéressant* à cette liste.

Une question reste cependant encore ouverte: *Un cas intéressant* est-elle une tragédie moderne? En considérant strictement ce que nous dit Camus dans sa conférence d'Athènes, nous sommes obligé de répondre par la négative: "Il y a tragédie lorsque l'homme, par orgueil (...) entre en contestation avec l'ordre divin, personnifié dans un dieu ou incarné dans la société (...). Le héros se révolte et nie l'ordre qui l'opprime (...). Il faut une révolte et un ordre, l'un s'arc-boutant à l'autre et chacun renforçant l'autre de sa propre force"<sup>451</sup>. Or *Corte*, nous l'avons déjà montré, ne nie pas ce qui l'opprime, il ne conteste pas vigoureusement sa situation: il la déplore. L'adaptation est cependant tragique dans la mesure où elle est l'histoire sans issue d'un homme accablé, écrasé par le destin, et parce qu'elle génère auprès du lecteur ou du spectateur un "effet tragique" des plus troublants<sup>452</sup>.

Mais le noeud du problème n'est pas de savoir si elle correspond à la tragédie moderne que Camus nous définit dans sa "Conférence sur l'avenir de la tragédie". Ce qui importe le plus, c'est qu'elle est le lieu d'une expérimentation du langage tragique contemporain que Camus considérait comme l'élément *sine qua non* si l'on voulait jamais que se produise une renaissance de la tragédie.<sup>453</sup>

---

<sup>450</sup> Boisdéffre, Pierre de, "Camus et son destin", in *Camus*, Hachette, Paris, 1964, p. 276.

<sup>451</sup> *TRN*, pp. 1706-1707.

<sup>452</sup> Dans les entretiens de 1971, Yves Panafieu et Buzzati emploient le terme de "tragédie" lorsqu'ils parlent d'*UCI* (p. 271).

<sup>453</sup> Ajoutons une parenthèse, et disons, avec Jeanyves Guérin ("Le tragique, la tragédie et l'histoire chez Camus", *A. Camus et le théâtre*, colloque d'Amiens, déjà cité), qu'il n'était pas permis à Camus de voir que la vision tragique et la vision grotesque pouvaient être complémentaires et posaient en fait les mêmes questions. "Ionesco, au même moment, le devine, qui fait des *Chaises* une 'farce tragique' ", écrit Guérin, avant d'ajouter que "la restauration de la tragédie passait par sa métamorphose en fatragédie". Camus, pour être resté trop "classique", n'aurait pas été prêt à opérer les ruptures radicales (thématique et scripturale) qu'une telle métamorphose exigeait.

Le langage tragique au théâtre a inspiré beaucoup de doutes à Camus:

· "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. *Mais peut-être ne suis-je pas bon juge de moi-même...*",

écrit-il à un correspondant italien en juin 1959<sup>454</sup>.

Mais celui qui a dit un jour: "Moi qui ai écrit pour le théâtre, je pense avoir mieux réussi comme romancier"<sup>455</sup>, prévoyait aussi, depuis environ 1941/1942, un essai sur la tragédie<sup>456</sup>. Celui pour qui le théâtre était le plus "universel" des genres littéraires<sup>457</sup> n'avait pas encore fini, au moment où il a disparu, de s'exprimer *sur* et *dans* un genre où il est abusif de prétendre qu'il "échoue"<sup>458</sup>, et plus raisonnable de dire qu'il y réussit moins bien par rapport à son oeuvre romanesque et à ses adaptations. Les pièces de Camus n'en possèdent pas moins un charme et un ton particuliers qui marquent le lecteur.

---

<sup>454</sup> TRN, p. 1689. Soulignement personnel.

<sup>455</sup> Jaubert, J.-C., "Albert Camus: 'Faulkner ramène au théâtre la fatalité antique' " (interview), *Le Parisien libéré*, 14 septembre 1956, cité par Fernande Bartfeld, *L'effet tragique*, *op. cit.*, p. 235.

<sup>456</sup> CI, p. 245.

<sup>457</sup> TRN, p. 1726.

<sup>458</sup> Gay-Crosier, Raymond, *op. cit.*, p. 258.

# Conclusion

Si *Un cas intéressant* est le fruit de circonstances, "quasiment un accident", comme le dit Roger Quilliot<sup>459</sup>, il faut ajouter que le hasard a "bien fait les choses"; ce fut un "heureux" accident. Dino Buzzati et Albert Camus étaient faits pour se rencontrer. Ils partageaient un même "souci" lié à la condition humaine, au destin. Michel Suffran, en parlant des deux hommes, utilise la belle expression de "fraternité morale"<sup>460</sup>. C'est par amour de la vie qu'ils ont cherché à faire de la mort le thème central de leurs oeuvres. C'est là, à leurs yeux, rendre le plus bel hommage à la vie:

- "Une littérature désespérée est une contradiction dans les termes",

nous dit Camus<sup>461</sup>.

Nous avons vu qu'à partir de 1951, Camus est un écrivain qui souffre moralement et physiquement. Attaqué, "mal entendu" par les intellectuels, dont Jean-Paul Sartre, pour son essai *L'Homme révolté* (1951), la longue querelle philosophique et surtout politique qui suivit eut pour conséquence une rupture qui ne laissa Camus certainement pas indemne. A cela s'ajoutent, nous l'avons vu, les illusions déçues d'un rétablissement au calme en Algérie, une importante aggravation de sa santé, des périodes de hantise de la "feuille blanche", des doutes sur l'oeuvre à venir.

C'est presque "naturellement" qu'il se "réfugie" au théâtre pour retrouver de la

---

<sup>459</sup> TRN, p. 1854.

<sup>460</sup> *Magazine Littéraire*, octobre 1995 (contient un "dossier Buzzati"), p. 60.

<sup>461</sup> *L'Eté*, "L'Enigme" (1950), *op. cit.*, p. 148.

chaleur humaine, "la chaleur d'une collectivité"<sup>462</sup>, qu'il avait connue en Algérie avec Le Théâtre du Travail et ensuite Le Théâtre de l'Equipe: il effectue un véritable retour aux sources. Il signe des adaptations d'auteurs étrangers, certainement afin d'être moins "concerné", afin d'éviter l'acharnement des critiques. Mais il serait faux de penser qu'il adapte des oeuvres qui ne sont pas proches de la sienne. On ne peut séparer l'auteur et l'adaptateur; c'est le même homme qui crée et qui adapte. En ce qui concerne *Un caso clinico*, malgré que la pièce n'ait pas de lien direct avec son oeuvre, elle n'en présente pas moins des consonances. Au fond, en adaptant la pièce de Buzzati, Camus montre un intérêt pour une oeuvre qui, d'une certaine manière, reflète certains aspects de sa propre création. Bien entendu, par son adaptation, Camus exprime en quelque sorte son admiration pour l'auteur italien, mais il y a davantage à dire. L'intérêt qu'il porte à Buzzati et à sa pièce rejoint sa passion pour le théâtre, ainsi que des sujets et des interrogations d'ordre plus personnels.

*Un cas intéressant* rend compte des préoccupations qui semblent avoir habité l'homme Camus en 1955. La situation de Corte a pu lui rappeler la sienne propre: la solitude, l'incompréhension, le sentiment d'être traqué, oppressé et "étouffé" étaient pour Camus des expériences qu'il était en train de vivre réellement (ces sentiments, il les a transcrits dans la nouvelle "Jonas" qui est, ainsi que nous l'avons indiqué en troisième partie, une nouvelle pratiquement contemporaine à l'adaptation). Nous avons pu voir, avec Roger Grenier, que Camus, angoissé et dépressif, subissait, dans les années 1950, l'attraction du néant<sup>463</sup>. A la même époque, les *Carnets* témoignent d'une crise profonde: "crises d'étouffement", "panique claustrophobique", "déséquilibre", "interminables angoisses", "anxiété redoublée", "Pensées de mort", note-t-il entre août 1954 et juillet 1958<sup>464</sup>. Camus

---

<sup>462</sup> TRN, "Pourquoi je fais du théâtre?", p. 1723.

<sup>463</sup> Grenier, Roger, *op. cit.*, pp 264-265.

<sup>464</sup> CIII, pp. 206, 215; voir aussi, par exemple, pages 142 à 146.

pouvait comprendre Corte. De ce point de vue, l'acceptation de Camus d'adapter une pièce où son personnage central s'oppose en tous points à "l'homme absurde", peut être considérée comme une réponse à ceux qui lui reprochaient une certaine élévation d'esprit, une certaine condescendance<sup>465</sup>. Il montre ainsi qu'il est conscient que l'homme n'est pas simple et que la réaction de Corte est humaine, très humaine. Il montre aussi qu'il n'éprouve aucun mépris pour des hommes plus "vulnérables". Contrairement au personnage de son adaptation, Camus trouvera cependant toujours en lui "l'obstination", la force pour lutter contre le "renoncement", "dressant la tête de toutes [s]es forces"<sup>466</sup>.

D'un point de vue littéraire et "philosophique", *Un caso clinico* était fait pour séduire le penseur et l'homme de théâtre. Les thèmes et motifs principaux qu'offrait la pièce italienne étaient identiques à ceux de l'oeuvre de Camus en général, de son théâtre en particulier; l'histoire de Corte tire son pathétique des plus simples, des plus éternelles des vérités: celle du drame de l'homme devant la mort, et celle d'un destin implacable qui écrase une volonté qui voulait une autre destinée.

On a souvent reproché à Camus le discours moralisant, "cérébral" de ses propres pièces de théâtre, de "trop en dire" et d'aller en quelque sorte à contre-courant de ce qui était son mode d'écriture dans le récit: la retenue, la suggestion, "l'écriture mythique" (son mode d' "expression naturelle" selon Fernande Bartfeld). Or, *Un cas intéressant*, si elle avait été une oeuvre originale de Camus, aurait été l'occasion de dire le "moins". Nous l'avons vu en troisième partie, les grands concepts camusiens de "l'homme absurde", de "l'homme révolté", les thèmes de la conscience, de l'illusion ou de la conduite absurde se trouvent dans l'adaptation, mais *en creux*: Corte est un anti-Sisyphé (l'homme "absurde" par excellence), un anti-Prométhée (l'archétype de l'homme "révolté"). De plus,

---

<sup>465</sup> cf. note 12.

<sup>466</sup> *CII*, p. 154.

l'affleurement mythique, absent de ses pièces qui négligent l' "évident" mêlé au "mystérieux", se retrouve dans la pièce ambiguë qu'est *Un cas intéressant*, et, qui plus est, les "structures mythiques"<sup>467</sup> que nous y rencontrons sont les mêmes auxquelles Camus recourt dans ses oeuvres romanesques (mythe de l'aveuglement et de la dévoration). Dès lors, nous pouvons conclure qu'*Un cas intéressant* n'est pas uniquement une pièce que Camus aurait pu créer, mais aussi une pièce qu'il aurait sans doute dû créer, afin de ne pas s'attirer les foudres d'une critique impitoyable qui, d'une part, lui reprochait de vouloir être un guide, et d'autre part, de ne pas avoir été fidèle à lui-même dans l'écriture dramatique de ses pièces. Cette adaptation est en quelque sorte la preuve que les idées de Camus pouvaient être représentées, mises en action, sans que la pièce soit trop cérébrale ou trop "criée".

Un point important dans ce travail d'adaptation, a été l'expression tragique que Camus recherchait dans le cadre du renouvellement de la tragédie dont il avait parlé à Athènes. C'est à travers des textes étrangers comme *Un caso clinico*, que Camus réussit peut-être mieux à atteindre ce langage "insolite" et "familier" qui paraît tant lui résister dans son oeuvre théâtrale. A travers l'adaptation, Camus cherchait à trouver une voie tragique au théâtre. Ainsi, *Un cas intéressant* est plus qu'un simple "accident"<sup>468</sup>, le travail "routinier" d'un écrivain fatigué<sup>469</sup>, ou un écrit périgraphique de moindre importance, comme le sous-entend John Philip Couch<sup>470</sup>, mais elle est bien le prolongement de l'oeuvre théâtrale et s'inscrit dans un moment important des recherches de Camus sur la tragédie moderne et le langage tragique.

L'adaptation que Camus fait de la pièce de Buzzati, en plus d'être le lieu d'une

---

<sup>467</sup> Expression de Fernande Bartfeld, cf. IV, 3.

<sup>468</sup> Quilliot, Roger, *TRN*, p. 1854.

<sup>469</sup> Gay-Crosier, Raymond, *op. cit.*, p. 221.

<sup>470</sup> Couch, John Philip, *The French Review*, "Camus' dramatic adaptations and translations", XXXIII, 1, 1959, p. 34.

recherche de langage tragique, n'était, pas moins que ses oeuvres personnelles, l'expression d'une recherche sur l'homme et de son attitude lorsque se manifeste la perspective de la mort. Mais, alors que dans ses propres pièces Camus ne pouvait s'empêcher d'avoir recours à des personnages-médiateurs pour exprimer ouvertement ses réflexions<sup>471</sup>, *Corte* et son histoire sont la preuve que sans prendre un ton "maître-à-penser", il lui aurait été possible d'exposer ses opinions sur la condition humaine. On pourrait objecter qu'il était aussi tenu de respecter le texte d'origine, que tout épanchement intempestif aurait été tenu pour irrespectueux à l'encontre de l'auteur adapté. Cependant, nous avons vu dans la deuxième partie (II, 7, "Quelques changements et originalités"), que Camus a marqué l'adaptation de son propre sceau: de petites phrases, parfois des syntagmes ou de simples mots ajoutés, qui, au lieu de longs dialogues sur "l'absurde", la "révolte" ou la "conscience", suggèrent, instillent ces mêmes thèmes. C'est la voix même de Camus que nous reconnaissons parfois. En écrivant une pièce comme *Un cas intéressant*, il aurait paru moins moralisateur et davantage moraliste.

Camus n'a jamais voulu écrire des livres de morale. Son oeuvre se veut avant tout un témoignage ("il me faut témoigner"<sup>472</sup>), il ne cherche pas à dispenser son lecteur de penser:

· "Je marche du même pas que tous dans les rues du temps. Je me pose les mêmes questions que se posent les hommes de ma génération... Il est bien naturel qu'ils les trouvent dans mes livres. Mais un miroir renseigne, il n'enseigne pas"<sup>473</sup>.

La page liminaire du *Mythe de Sisyphe* le dit clairement: "Les pages qui suivent

---

<sup>471</sup> Rappelons qu'en parlant du *Malentendu*, Morvan Lebesque regrette que ce soit "l'auteur [qui] parle à la place des personnages" (Lebesque, Morvan, "La passion pour la scène", in *Camus*, Hachette, Paris, 1964, pp. 168 et 171).

<sup>472</sup> *CI*, p. 25.

<sup>473</sup> Ginestier, P., *La pensée de Camus*, "La dernière interview"; cité par Kamel, Sonia, *La condition humaine dans le théâtre d'Albert Camus*, Thèse, Grenoble, 1993.

traitent d'une sensibilité absurde qu'on peut trouver éparses dans notre siècle - et non d'une philosophie absurde (...)".

Et même si Camus reconnaissait un rôle didactique à l'art, qui devait "montrer d'un doigt précis la voie sans issue où tous sont engagés"<sup>474</sup>, même s'il avait à coeur de le "crier" dans ses pièces, il n'agissait pas avec dédain ou présomption, mais parce qu'il était épris de vérité et de sincérité; il s'exprimait ainsi par *solidarité* humaine: il espérait que l'homme cessât de se mentir à lui-même, qu'il devienne plus conscient, qu'il ait le courage d'ouvrir les yeux devant la mort, honorant de cette manière la vie, à laquelle l'homme se devait, selon lui, d'être fidèle jusqu'au bout: "saluer la vie jusque dans la souffrance", écrit-il dans *L'Été*<sup>475</sup>. Ce rôle didactique, se devine dans la pièce italienne, et il a sans doute été déterminant dans la décision de Camus d'adapter. Nous pouvons, en effet, la situer parmi les oeuvres "qui invitent l'homme à devenir plus conscient et plus fort devant son destin", selon une expression de Pierre-Henri Simon, qui voit dans cette caractéristique "la fin la plus haute de toute oeuvre d'art"<sup>476</sup>. Albert Camus a le mérite de vouloir garder une lucidité complète devant les problèmes de la condition humaine. Pour ne pas se tromper soi-même, l'homme ne devrait pas refuser de considérer la mort; Camus refusait la fuite, la "tricherie"<sup>477</sup>. Refuser - comme Sisyphé - le mensonge, l'illusion, être sincère envers soi-même, admettre la vérité que rien ne dure peut être une leçon du bonheur.

La mort prématurée d'Albert Camus nous empêchera à jamais de savoir s'il aurait su remédier au malentendu qui concernait son théâtre et comment ce secteur de son activité aurait pu évoluer. Contentons-nous d'indiquer qu'au moment où il adapte Buzzati, il avait en chantier un cycle<sup>478</sup> autour de la figure de Némésis,

---

<sup>474</sup> *MS*, p. 132.

<sup>475</sup> *L'Été*, "L'Enigme" (1950), *op. cit.*, p. 149.

<sup>476</sup> Simon, Pierre-Henri, *Théâtre et destin*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>477</sup> *L'envers et l'endroit*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>478</sup> Comprenant le triptyque traditionnel: essai, roman, pièce.

déesse de la mesure selon lui, qui châtie ceux qui veulent échapper au destin. Il avait également l'intention d'écrire un essai sur le destin<sup>479</sup> et il prévoyait une nouvelle grande création théâtrale, une pièce qui aurait mêlé en un personnage le mythe de Faust et celui de Don Juan et qui aurait dû s'appeler "Don Faust"<sup>480</sup>. Au moment où il disparut, il était près de réaliser un rêve: il était en négociations avec Malraux, alors ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles, pour prendre le théâtre Récamier et il menait en même temps des pourparlers avec Michel Gallimard pour monter sa propre compagnie.

Consacrons maintenant, avant de finir, quelques lignes à l'accueil de la critique.

*Un caso clinico* n'a connu qu'un faible succès au Piccolo Teatro de Milan. Comme nous le dit Buzzati dans ses entretiens, la pièce fut jouée vers la fin de la saison 1953 et, par conséquent, il ne put y avoir qu'une quinzaine de représentations, nombre trop faible pour se prononcer valablement sur un succès ou un échec<sup>481</sup>. Pour ce qui est de l'adaptation de Camus, à en croire Georges Vitaly<sup>482</sup>, l'accueil fut mitigé. Malgré les louanges que s'attirèrent l'adaptation de Camus et l'interprétation des acteurs, la vérité, la dureté et la violence du sujet ont conduit à un rejet total de la pièce par une partie du public, scindant les critiques en détracteurs agacés ou en admirateurs enthousiastes. De par l'audace du sujet (satire sociale, drame de la destinée), Camus avait pressenti des difficultés<sup>483</sup>. Dans la lettre du 8 février 1955, l'auteur pour qui "le théâtre est un lieu de vérité"<sup>484</sup>, confie à Buzzati:

· "Ne croyez pas que mon nom sera décisif pour le succès. Hélas! non. J'aime votre pièce parce qu'elle est forte, sans une [...] <sup>485</sup>, et douloureuse. Mais, selon moi, elle a peu de chances pour un succès public ici. Sa

---

<sup>479</sup> *CII*, pp. 198, 201, 328, 342. Voir aussi *CIII*, p. 78.

<sup>480</sup> *CIII*, pp. 110, 151, 186, 187, 198, 212.

<sup>481</sup> *Mes déserts*, *op. cit.*, pp. 272-273.

<sup>482</sup> Vitaly, Georges, *op. cit.*, pp. 146-147.

<sup>483</sup> *TRN*, Préface, p. 601.

<sup>484</sup> *TRN*, Textes complémentaires, "Pourquoi je fais du théâtre?", p. 1725.

<sup>485</sup> mot illisible

vision paraîtra insupportable à *notre très frivole Paris*. Simplement, c'est un honneur pour moi de vous accompagner dans ce difficile combat et de vous aider, comme je le pourrai."

Dino Buzzati est d'avis qu'il n'y eut aucun succès à Paris. Selon lui, il ne pouvait pas y en avoir, "car c'est une chose qui touche le spectateur et le dérange. (...) c'est une histoire humaine, très humaine (...) à laquelle participe le corps du spectateur (...)"<sup>486</sup>. Selon Yves Panafieu dans *Les miroirs éclatés*<sup>487</sup>, le noeud du problème provient de ce "prurit mental" auquel un écrivain comme Buzzati condamne le spectateur, "cette sorte d'agression par le dérangement".

Jacques Lemarchand, dans un bel article<sup>488</sup>, est admiratif devant cette pièce "terrifiante", qui nous émeut et nous épouvante parce que "c'est la nôtre". Pour Jacques Carat<sup>489</sup>, l'adaptation est une des pièces les plus "originales" des "dernières années", mais aussi une des plus "déprimantes". La réaction de Jean-Jacques Gautier, dans *Le Figaro*, est des plus violentes. Il dit ne jamais avoir vu une oeuvre "aussi horrible, aussi cruellement sadique, aussi oppressante, aussi épouvantable, aussi abominable, aussi intolérable". Georges Lerminier prétend que Buzzati ne pouvait trouver meilleur adaptateur. Morvan Lebesque fait l'éloge de "la meilleure distribution de l'année" dans *Carrefour*.<sup>490</sup>

Pour avoir provoqué de pareils commentaires, il faut bien que la pièce ait été "intéressante". En bref, nous pouvons dire qu'elle ne laissait pas indifférent: on l'aimait ou on la détestait, l'essentiel est de constater qu'elle passionnait. En tous cas, elle a tenu et tient - c'est ce que nous nous sommes entre autres efforcé de montrer par notre travail - toutes les promesses de son titre.

---

<sup>486</sup> *Mes déserts*, *op. cit.*, p. 273.

<sup>487</sup> Panafieu, Yves, "Thanatopraxis" in *Les miroirs éclatés*, *op. cit.*, p. 280.

<sup>488</sup> Lemarchand, Jacques, "Un cas intéressant de Dino Buzzati (adaptation d'Albert Camus) au Théâtre La Bruyère", *Le Figaro Littéraire*, 26 mars 1955.

<sup>489</sup> Carat, Jacques, "Un cas intéressant", *Preuves*, 51, mai 1955, pp. 73-74.

<sup>490</sup> *L'Avant-scène*, "Un cas intéressant et la critique", n° 105, mars 1955, p. 25.

Terminons par une (triste) anecdote que relate Georges Vitaly, pour montrer à quel point le destin peut paraître "absurde": le metteur en scène raconte que Philippine de Rothschild, actrice qui jouait le rôle de l'infirmière dans *Un cas intéressant* sous le pseudonyme de Pascale André, déposait, le soir, après les répétitions, ses camarades en voiture. Elle a eu l'occasion de raccompagner Camus, qui suivait de près la mise en scène de Vitaly: "assis à côté de Philippine, il l'adjurait de ne pas aller trop vite (...). Il ajoutait: *Je déteste la vitesse et je n'aime pas l'automobile.* (...) Cinq ans plus tard, Camus sera victime d'un terrible et mortel accident sur la route de Sens. La plus belle et intelligente clairvoyance semble aveugle face au Destin"<sup>491</sup>.

Cruelle ironie du sort, serions-nous tenté de dire. On ne comprend pas le destin.

\*

---

<sup>491</sup> Vitaly, Georges, *op. cit.*, p. 147.

# *Bibliographie*

## I) Bibliographie primaire:

### A) Oeuvres de Dino Buzzati:

BUZZATI, Dino, *Un caso clinico e altre commedie in un atto*, Milan, Arnoldo Mondadori, 1980.

- *Fin dramatique d'un musicien célèbre* (et autres pièces), textes français de Karin Wackers, Paris, Actes Sud - Papiers, 1992.
- *Oeuvres*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1995.
- *Mes déserts* (entretiens avec Yves Panafieu), Paris, Laffont, 1977.
- *Lettres à Brambilla*, Paris, Grasset, 1988.
- *En ce moment précis* (carnets), Paris, collection 10/18, 1990.
- *Cronache terrestre*, Mondadori, 1971.

### B) Oeuvres d'Albert Camus:

CAMUS, Albert, *Théâtre, Récits, Nouvelles* (édition établie et annotée par Roger Quilliot), Paris, Gallimard, La Pléiade, 1962.

- *Le Mythe de Sisyphe* [1ère éd. 1942], Paris, Gallimard, Folio essais, 1992.
- *L'Homme révolté* [1ère éd. 1951], Paris, Gallimard, Folio essais, 1997.

- *Noces* suivi de *L'Été* [1ère éd. 1938, 2ème éd. 1959], Paris, Gallimard, Folio, 1993.
- *L'envers et l'endroit* [1ère éd. 1937, 2ème éd. 1958], Paris, Gallimard, Folio, 1992.
- *Carnets I* (mai 1935 - février 1942), Paris, Gallimard, 1962.
- *Carnets II* (janvier 1942 - mars 1951), Paris, Gallimard, 1964.
- *Carnets III* (mars 1951 - décembre 1959), Paris, Gallimard, 1989, (contient un index général).
- *Ecrits de jeunesse d'Albert Camus* in *Cahiers Albert Camus 2* (Paul Viallaneix), Paris, Gallimard, 1973, pp. 127-287.

## II) Bibliographie secondaire:

### A) En ce qui concerne Buzzati:

#### - Ouvrages:

(collectif), *Cahiers Buzzati I, II, III*, Paris, Laffont, 1977, 1978, 1979.

BOULAY, Charles, *Revue des études italiennes*, "Situation de l'homme dans l'oeuvre de Dino Buzzati", VI, 4, (oct. - déc. 1959), 1959, pp. 294-324.

CROTTI, Ilaria, *Dino Buzzati*, La Nuova Italia, 1977.

ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'Absurde*, Paris, Buchet-Chastel, 1963, pp. 199-200.

GIANFRANCESCHI, Fausto, *Dino Buzzati*, "Scrittori del secolo", n°32, Turin, Borla Editore, 1967.

PANAFIEU, Yves, *Les Miroirs éclatés*, Lille-Thèses (ISSN: 0294-1767), Y. Panafieu éditions, 1988.

SUFFRAN, Michel; PANAFIEU, Yves, *Dino Buzzati, qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1988.

- Articles:

*Magazine Littéraire*, oct. 1995, contenant un "dossier Buzzati", pp. 17-60.

B) En ce qui concerne Camus:

- Ouvrages:

ALBERES, R.-M., *L'aventure intellectuelle du XXe siècle*, Albin Michel, 1959, (chapitres XVII et *passim*).

BARTFELD, Fernande, *L'effet tragique*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988.

BOISDEFFRE, Pierre de, *Camus*, "Camus et son destin", Paris, Hachette, 1964, pp. 265-278.

BREE, Germaine, *Camus*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1959.

COOMBS, Ilona, *Albert Camus, homme de théâtre*, Paris, Nizet, 1968.

GAY-CROSIER, Raymond, *Les envers d'un échec, étude sur le théâtre d'Albert Camus*, Minard, 1967.

GRENIER, Roger, *Albert Camus, soleil et ombre*, Paris, Gallimard, Folio, 1992.

- *Album Camus*, iconographie choisie et commentée par Roger Grenier, Gallimard, 1982, pp. 232-233 (lettre du 8 février 1955).

LEBESQUE, Morvan, *Camus*, Paris, Seuil, Ecrivains de toujours, 1963.

- *Camus*, "La passion pour la scène", Paris, Hachette, 1964, pp. 157-182.

SIMON, Pierre-Henri, *Théâtre et Destin*, Paris, Armand Colin, 1959.

- *Présence de Camus*, La Renaissance du livre, 1961.

TODD, Olivier, *Albert Camus, une vie*, Gallimard, 1996.

- Etudes et articles:

(collectif), *Albert Camus & le théâtre*, actes du colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988, Paris, Imec éd., 1992.

(collectif), *Revue des Lettres Modernes*, 'Albert Camus 14, le texte et ses langages', 1991.

(collectif), *Revue d'Histoire du Théâtre*, (jan.-mars 1960), Paris, Michel Brient, 1960.

(collectif), *L'Avant-scène*, " 'Un cas intéressant' et la critique", n°105, 1955.

CARAT, Jacques, *Preuves*, "Un cas intéressant", n° 51, mai 1955.

CHESNAU, Albert, *The French Review*, "Un modèle possible pour *La Chute*", XL, n°4, février 1966, pp. 463-470.

COUCH, John Philip, *The French Review*, "Camus' dramatic adaptations and translations", XXXIII, 1, 1959, pp. 27-36.

FAURE, Jean-Paul, *Paris-Presse l'Intransigeant*, " 'Un cas intéressant' au Théâtre La Bruyère", 12 mars 1955.

GABRIEL, Marcel, *Les Nouvelles Littéraires*, "Un cas intéressant", 24 mars 1955.

GARAMBE, B. de, *Rivarol*, " 'Un cas intéressant' qui devrait passionner", 24 mars 1955.

JULIEN, Bernard, *Albert Camus et l'adaptation théâtrale (Requiem pour une nonne)*, Lyon, Thèse, 1973.

KAMEL, Sonia, *La condition humaine dans le théâtre d'Albert Camus*, Grenoble, 1993.

LEMARCHAND, Jacques, *Le Figaro Littéraire*, " 'Un cas intéressant' de Dino Buzzati. Adaptation d'A. Camus au Théâtre La Bruyère", 26 mars 1955.

SAUREL, Renée, *Lettres françaises*, "L'érosion d'un être. 'Un cas intéressant' de D. Buzzati au Théâtre La Bruyère", 24 mars 1955.

VITALY, Georges, *En toute Vitaly(té), 50 ans de théâtre*, Paris, Nizet, 1955, pp. 139-148.

\*

# Annexes

## Annexe 1:

Voici le début d'une lettre que Camus écrit à Buzzati le 8 février 1955:

Cher Dino Buzzati,

Ne croyez pas que mon nom sera décisif pour le succès. Hélas! non. J'aime votre pièce parce qu'elle est forte, sans une [mot illisible], et douloureuse. Mais, selon moi, elle a peu de chances pour un succès public ici. Sa vision paraîtra insupportable à notre très frivole Paris. Simplement, c'est un honneur pour moi de vous accompagner dans ce difficile combat et de vous aider, comme je le pourrai. J'aime dans votre pièce ce que j'admire tant, par exemple, dans *La Mort d'Ivan Illitch*, de Tolstoï: l'éternelle simplicité. Et je vous promets d'essayer de la préserver à la fois dans mon adaptation et dans la mise en scène, que je surveillerai comme s'il s'agissait d'une de mes pièces.

Pour l'adaptation, j'ai suivi votre texte d'aussi près que possible et j'ai seulement essayé de trouver, en français, une équivalence de votre ton, de votre naturel. (...) <sup>492</sup>

---

<sup>492</sup> *Album Camus*, iconographie choisie et commentée par Roger Grenier, NRF Gallimard, 1982, pp. 232-233.

## Annexe 2:

Dans *Chroniques terrestres*, Dino Buzzati relate son unique rencontre avec Camus:

Dès que je suis arrivé à Paris - c'était pour moi la première fois - j'ai foncé d'une traite en direction du Théâtre La Bruyère, où l'on s'appêtait à mettre en scène une de mes pièces. Au théâtre, tout près des fauteuils d'orchestre, j'étais attendu en cette heure déserte par Camus, qui avait fait l'adaptation, par le metteur en scène Georges Vitaly et par quelqu'un de la radio. On me présenta un micro devant la bouche et, en un français catastrophique, j'ai réussi à dire deux ou trois idioties, je me demande encore comment. Je me sentais une larve: le provincial classique qui débarque dans la ville lumière, et auquel est présenté un de ses plus grands esprits. Camus n'avait pas encore reçu le prix Nobel, mais il était déjà célèbre dans le monde entier.

Son visage, cependant, plus encore que ses propos, me donna un peu de courage. Grâce au ciel, ce n'était pas le visage d'un intellectuel pourri; c'était plutôt celui d'un sportif: ouvert, un visage d'homme du peuple, solide, exprimant semblait-il une ironie débonnaire; un "visage de garagiste", l'ai-je entendu définir par quelqu'un - c'était une assez bonne trouvaille... Et lorsqu'il se mit à parler, je me rendis compte, à mon grand soulagement, que l'intérieur était identique à l'extérieur.

Mon Dieu! Que se serait-il passé s'il n'en avait pas été ainsi? Car devant un écrivain aussi important, aussi célèbre que lui - mise à part la difficulté d'une langue que je pratiquais si rarement - j'étais complètement bloqué par mon complexe d'infériorité. Pour être à sa hauteur, me disais-je, qui sait quel genre de propos ardu il faut tenir sur la philosophie et la littérature? Autrement, on ne peut que se couvrir de ridicule... Je bredouillais lamentablement une chose, puis une autre; je devais avoir l'air d'un parfait idiot.

C'est de Camus que vint mon salut. Même s'il n'avait pas immédiatement compris mon embarras et mon état d'esprit - en fait il avait compris -, sa personnalité même m'aurait mis à l'aise. Comme on était loin de la philosophie, de l'existentialisme et de la révolte de l'homme! Lorsque cet homme infernal qu'avait envoyé la radio eut disparu, Camus m'invita à déjeuner avec Vitaly dans un petit restaurant proche du théâtre. On aurait dit qu'il me connaissait depuis des années, comme s'il trouvait ma maladresse très naturelle. Bien qu'il fût plus jeune que moi, il avait, tout bonnement, l'attitude d'un frère aîné préoccupé, désireux que tout me paraisse simple et familier. A vrai dire, la cuisine que

faisait ce restaurant était infâme; mais à la fin du repas, grâce à l'intelligence de Camus, j'avais moins l'impression d'être une larve.

Il ne s'étonna même pas que je ne me fusse jamais rendu à Paris. "Demain je viendrai vous chercher et je vous ferai faire un tour de la ville, me dit-il. Dans quel hôtel êtes-vous? A deux heures et demie? cela vous convient?"

Il vint me chercher à l'hôtel. Ce jour-là il faisait un froid de canard et il y avait un vent glacial. Mais lui, il était sans chapeau, et son pardessus n'était même pas boutonné. Pour lui, cela devait représenter une situation vaguement comique que de servir de guide au petit nouveau, dans sa découverte de Paris. Où me conduisit-il? Que me montra-t-il?... Il y avait une telle confusion, une telle excitation dans ma tête! Nous prenions un taxi, nous faisons un long trajet, puis nous descendions et nous marchions pendant un moment; nous prenions ensuite un autre taxi, nous allions ailleurs, nous marchions encore... Je n'en pouvais plus, tellement j'avais froid; je devais avoir l'air hébété. Je me souviens vaguement de la Place des Vosges, de l'Île Saint-Louis, de Montmartre, du Sacré-Coeur, avec la descente des fameux escaliers... Des choses que j'avais vues sur les cartes postales, sur des photos, dans des films. Mais cette fois elles étaient vraies. Et, à mon côté, il y avait Albert Camus.

Malheureusement, je ne me rappelle pas les choses que je lui ai dites, les commentaires que j'ai faits; ce devait être un échantillonnage d'idioties ahurissantes. J'étais convaincu qu'il se disait: "Mais se peut-il que j'aie traduit une pièce d'un pareil crétin?"

Du haut de Montmartre il me montra les quartier industriels, dont les fumées, dans le brouillard, étaient impressionnantes. C'était le coucher du soleil, l'air était devenu d'une intense transparence, violacée, triomphale. Il ne m'avait jamais été donné de voir cela. Je regardais autour de moi, comme un nigaud, cherchant désespérément à dire quelque phrases intelligentes. Mais trouvez-les, vous, la première fois que Paris se révèle à vous, et qui plus est, en compagnie d'Albert Camus!

Il fut d'une bonté, d'une compréhension, d'une délicatesse qui valait bien un de ses livres. C'était un garçon simple, ce n'était pas l'un des cerveaux les plus importants de l'intelligentsia mondiale. Il eut à mon endroit la compassion d'un grand seigneur. Lorsque je risquais - je ne me souviens plus à propos de quoi - une allusion à son livre, *L'Étranger*, il coupa court avec une extrême élégance en me montrant une maison où avait vécu un homme célèbre dont le nom m'échappe.

Ce furent pour moi trois heures d'émotions et de supplice, et de supplice, probablement aussi, pour lui. "Et moi, j'ai traduit une pièce de cet imbécile?"... voilà ce qu'inévitablement il devait penser. "Mais est-ce bien lui, l'auteur? N'y aurait-il pas substitution de personne?"

Le soir de la "première" fut aussi émouvant, tant il se montra humain et courtois. Il me

traitait comme un collègue, et nullement comme un arriéré mental. Je lui en serai éternellement reconnaissant.

La dernière image de lui dont je me souviens?... Chez Ludmila Vlasto, la propriétaire du théâtre, qui nous reçut chez elle après le spectacle. A une certaine heure, après que les "personnalités" et les critiques nous eurent salués, seuls restèrent les acteurs, quelques jeunes gens et quelques jeunes filles très mignonnes. On fit entendre des disques de musique dansante.

Camus ne resta pas en place une seconde. Il enchaîna les danses l'une après l'autre, avec l'allégresse d'un jeune de vingt ans. La philosophie? Les grands problèmes de l'homme? Le drame des communautés modernes? Notre éternelle condamnation à la solitude? Ce soir-là, au moins, Camus fut heureux d'être au monde. Il était habillé de bleu.

Dino Buzzati. Janvier 1960.<sup>493</sup>

---

<sup>493</sup> Buzzati, Dino, *Cronache terrestre*, Mondadori, 1971, pp. 414 et suivantes.  
Traduction d'Yves Panafieu.

# Table des matières

(Abréviations)

Introduction	page 4
I - Camus, Buzzati ... un air de famille ?	page 10
1) "L'envers et l'endroit"	p. 10
2) L'expérience du journalisme	p. 17
3) Une ressemblance littéraire ?	p. 18
4) Le théâtre	p. 23
II - "Une histoire ... intéressante"	page 31
1) De la nouvelle italienne à l'adaptation française	p. 31
2) Les années 50 pour Camus	p. 36
3) Le travail de Camus	p. 41
4) Résumé d' <i>Un cas intéressant</i>	p. 43
5) Les personnages	p. 47
6) La structure	p. 50
7) Quelques changements et originalités	p. 51
8) Quelques thèmes majeurs	p. 57
III - Lecture d' <i>Un cas intéressant</i> à la lumière de quelques oeuvres et concepts camusiens	page 69
1) Corte, un Sisyphe "raté" ?	p. 70
2) <i>Un cas intéressant</i> et les propres pièces de Camus	p. 87
a) Corte vs. Caligula	p. 87
b) "Le malentendu est la loi du monde"	p. 91
c) "Vive la mort", <i>L'Etat de siège</i> et <i>Un cas intéressant</i>	p. 99
d) <i>Un cas intéressant</i> et <i>Les Justes</i>	p. 104
3) Clamence et Jonas, une ressemblance avec Corte ?	p. 108

IV - <i>Un cas intéressant</i> et la question du tragique et du mythique chez Camus	page 118
1) L'ambition de Camus: la tragédie moderne	p. 118
2) "L'effet tragique"	p. 122
3) Les pièces de Camus, une entreprise vouée à l'échec ?	p. 130
4) En adaptant Buzzati, Camus fait ses "gammes"	p. 136
Conclusion	page 141
Bibliographie	page 150
Annexes	page 155
Table des matières	page 159