

Université de Montréal

Folie, théâtre et politique dans *Caligula* d'Albert Camus

par
Sophie Bastien

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de doctorat (Ph.D)
en études françaises

Avril 2002

© Sophie Bastien, 2002



PQ
35
U54
2002
v.017

U

1000
1000
1000

U

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée:
Folie, théâtre et politique dans *Caligula* d'Albert Camus

présentée par:
Sophie Bastien

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Gilbert David
président-rapporteur

Antoine Soare
directeur de recherche

Lise Gauvin
codirectrice

Laurent Mailhot
membre du jury

Jeanyves Guérin
examineur externe

Silvestra Mariniello
représentante du doyen de la FES

RESUME

Caligula, la plus puissante des œuvres dramatiques d'Albert Camus, présente l'un des personnages les plus démentiels de l'histoire du théâtre. Notre thèse postule que le secret de sa force d'impact réside dans l'amalgame de trois éléments, qui forment un tout organique: folie, théâtralité, politique. La folie de Caligula est lucide, voire choisie, comme l'envers d'une hyperintelligence; elle résulte d'une «conversion» à l'absurde mais aussi, elle se double d'une quête insatiable. Théâtrale, elle se donne en spectacle, tout en ayant l'air simulée. Caligula est un personnage-acteur par excellence et de plus, un grand metteur en scène. Sa théâtralité intrinsèque témoigne sans cesse d'une vision du monde qui rejoint l'idée ancienne du *theatrum mundi*, en la modernisant: il n'y a plus de Spectateur transcendant qui donne un sens au théâtre du monde. Quant à l'aspect politique de la pièce, il est inhérent au statut impérial du protagoniste, à sa tyrannie et à l'opposition qu'elle s'attire. Il prend cependant toute sa valeur en débouchant sur une dimension métapolitique: il met au jour, par la subversion, l'absurde social et moral.

Notre thèse comporte quatre chapitres. Le premier se penche sur le personnage historique qui a inspiré Camus, l'empereur romain Caligula, pour relever les caractéristiques qui forment son potentiel camusien. En écartant toutes les difficultés d'ordre politique, économique ou social, son statut ne laisse plus de place qu'à la revendication métaphysique; juché sur le faite, Caligula embrasse d'un seul regard toute la vanité de l'univers humain qui s'étale à ses pieds. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre les actes de ce tyran fou féru de théâtralité. Il apparaît comme un prototype: il aura des avatars notamment avec Néron et Elagabal, qui inspireront à leur tour des personnages littéraires. Le deuxième chapitre étudie les ancêtres littéraires du Caligula camusien, en commençant par les nombreux Caligula créés dans la littérature dramatique, principalement dans la période romantique. Il répertorie aussi les ancêtres du

mélange folie/théâtre/politique en constituant une typologie: le héros de Camus poursuit la tradition prométhéenne de la quête de l'absolu (qui comprend le Prométhée d'Eschyle, Lorenzaccio, le capitaine Ahab de Melville), la tradition de la tyrannie (avec quelques personnages de Shakespeare, le Néron de Racine et Ubu), et la tradition de la folie comme acte métathéâtral (avec Hamlet de Shakespeare et Henri IV de Pirandello). Précédé de peu par l'Héliogabale d'Artaud, Caligula représente le point de fusion et d'aboutissement de ces filiations. Il cristallise leur grand dénominateur commun: une révolte contre la condition humaine.

Le troisième chapitre donne une analyse structurelle de *Caligula*: la pièce recèle sur ce plan une richesse méconnue, avec une dimension métathéâtrale profonde et soutenue. Il offre aussi une étude thématique de la folie et du politique, dans une perspective métaphysique: c'est en philosophe que Caligula est fou, théâtral et despotique. Le dernier chapitre embrasse toute l'œuvre camusienne pour montrer que *Caligula* en concentre les thèmes directeurs: la philosophie de l'absurde, le sentiment de la théâtralité du monde, l'amour déchiré de la vie, la révolte, la critique du totalitarisme.

Mots-clés: XX^e siècle - Lucidité - Absurde - Révolte - Dérision - Tyrannie - Histoire - Filiations littéraires - Métathéâtre - *Theatrum mundi*

SUMMARY

Caligula, Albert Camus' most powerful dramatic work, presents one of the most insane characters in the history of theatre: Caligula. This thesis argues that the secret of his strength of impact lies in the amalgam of three elements, which form an organic whole: madness, theatricality and politics. Caligula's madness is lucid, indeed chosen, like the reverse of hyperintelligence; it results from a «conversion» to the absurd, but it also doubles as an insatiable quest. It is theatrical, seemingly *acted*, simulated. Caligula is a character-actor par excellence and, furthermore, a great producer. His intrinsic theatricality constantly reveals a world vision linked to the ancient idea of *theatrum mundi*, while modernising it: the transcendent Spectator which gives it meaning no longer exists. The political aspect of the play is inherent to the protagonist's imperial status, his tyranny and the opposition which ensues. Nevertheless, it gains all of its value by emerging onto a metapolitical dimension, by bringing to light the social and moral absurd.

This thesis consists of four chapters. The first deals with the historical character which inspired Camus, Roman Emperor Caligula, to reveal the traits which form his Camusian potential. His exceptional social position, by guaranteeing political and material abundance, allows no other claim than a metaphysical one; and on the top of humanity, he sees all the vanity of the world. It is in this optics that we understand the actions of this mad tyrant with a keen interest in theatricality. We consider him as a prototype: he will have avatars, namely Nero and Elagabalus. The second chapter analyses the literary ancestors of Camus' Caligula, by beginning with the numerous Caligula created in the dramatic literature, mainly in the romantic period. It also constitutes a typology of the ancestors of the mix madness/theatricality/politics: Caligula follows the Promethean tradition of the quest for the absolute (this includes Aeschylus' Prometheus, Musset's Lorenzaccio, Melville's Captain Ahab), the tradition of

tyranny (with several Shakespeare's characters, Racine's Nero and Jarry's Ubu), and the tradition of madness as a metatheatrical action (with Shakespeare's Hamlet and Pirandello's Henry IV). Narrowly preceded by Artaud's Heliogabalus, Caligula represents the point of fusion and success of these literary filiations. He crystallizes their greatest common denominator: a revolt against the human condition.

The third chapter gives a structural analysis of *Caligula*, to show the very rich and deep metatheatrical dimension of the play, and a thematic analysis of madness and politics, from a metaphysical perspective: it is as a philosopher that Caligula is mad, theatrical and despotic. The last chapter deals with all of Camus' works to demonstrate that *Caligula* merges their main themes: the philosophy of the absurd, the feeling of the world's theatricality, the tortured love of life, the revolt, the criticism of totalitarianism.

Key words: Twentieth-Century - Lucidity - Absurd - Revolt - Derision - Tyranny
- History - Literary filiations - Metatheatre - *Theatrum mundi*

TABLE DES MATIERES

Résumé	i
Summary	iii
Table des matières	v
Liste des sigles et des abréviations	ix
Remerciements	x
Introduction	1
- des torts à redresser!	4
- folie, théâtre et politique: des notions à cerner	9
- un arrière-plan historique et culturel	16
- <i>Caligula</i> d'une version à l'autre: du psychologique au philosophique	19
Chapitre 1: Caligula dans l'Histoire	23
1.1 «A l'histoire, Caligula, à l'histoire.» (<i>Caligula</i> , IV, 14)	23
1.2 En amont d'une découverte	28
1.3 La situation du César	30
1.4 La situation de Caligula	33
- le farniente politique	33
- la folie	35
- la tyrannie	37
1.5 La théâtralité	38
1.6 La jeunesse	43
- «Je suis encore vivant!» (<i>Vies des douze Césars</i> , IV, 58; <i>Caligula</i> , IV, 14)	45

1.7	Un avatar: Néron	47
	- la tyrannie	47
	- une folie incertaine	49
	- la feinte	51
	- le théâtre-plaisir	52
	- le théâtre-divinisation	54
	- un potentiel camusien?	56
1.8	Un autre avatar: Elagabal	57
	- la tyrannie et la folie	59
	- la jeunesse et le mépris	60
	- la théâtralité	61
	- la divinisation	64
1.9	Conclusion	66
	- de la folie du pouvoir à la théâtralité	67
	- l'empereur, figure théâtrale	68
	- de la scène politique à la scène du monde	70
Chapitre 2: Les ancêtres de Caligula dans la littérature occidentale		73
2.1	Caligula sur la scène	74
	- Caligula au XVII ^e siècle	74
	- les Caligula romantiques	77
	- les Caligula modernes	88
	- Caligula après Camus	93
2.2	Vers une typologie des ancêtres du Caligula camusien	98
2.3	La tradition prométhéenne: la quête de l'absolu	100
	- le Prométhée d'Eschyle	100
	- de Rolla et Fantasio à Lorenzo	109
	- le capitaine Ahab, dans <i>Moby Dick</i> de Melville	120
2.4	La tradition de la tyrannie	126
	- les tyrans de Shakespeare	127
	- Néron, dans <i>Britannicus</i> de Racine	136
	- le père Ubu, dans <i>Ubu roi</i> de Jarry	144
2.5	La tradition de la surthéâtralité: la folie comme état métathéâtral	147
	- Hamlet, dans <i>Hamlet</i> de Shakespeare	150
	- Henri IV, le fou selon Pirandello	153

2.6	Vers une synthèse: Héliogabale, dans <i>Héliogabale ou l'anarchiste couronné</i> d'Artaud	157
2.7	Caligula, le personnage-synthèse	160
Chapitre 3: <i>Caligula</i> , le texte		162
3.1	La structure dramatique	162
	- un motif structurant	168
3.2	Folie	170
	- les préliminaires	171
	- la lune imaginaire	172
	- en état de veille	173
	- folie et souffrance	174
	- folie et monstruosité	176
	- folie et intelligence	177
	- folie et autodestruction	179
	- folie et théâtre	180
	- de l'autre côté du miroir	182
3.3	Politique	186
	- une charpente politique	186
	- les conditions prénatales	187
	- puissance / impuissance	188
	- l'empereur démiurge	190
	- la tyrannie	193
	- l'opposition	194
	- le pouvoir «tourné en dérision»	200
	- le politique comme moyen, non comme fin	203
	- la politique qui fait du théâtre	205
3.4	Théâtre	207
	- l'imitation de Vénus	208
	- le numéro de danse	212
	- le concours de poésie	215
	- Cherea ou la clémence de Caligula	218
	- des formes secondaires de théâtre dans le théâtre	223
	- la conscience du jeu	225
	- le fonds spirituel de l'héritage littéraire	228
	- un <i>theatrum mundi</i> sans Dieu	229
	- un quatrième spectacle interne	232

Chapitre 4: <i>Caligula</i> dans l'œuvre de Camus	234
4.1 <i>Caligula</i> et l'œuvre camusienne	234
4.2 L'inspiration pré-absurde	238
4.3 L'Absurde	239
- l'absurde et la mort	239
- l'absurde et la folie: mettre «en accord sa pensée et ses actes» (<i>Caligula</i> , IV, 12)	241
- le suicide et le meurtre	245
4.4 <i>Caligula</i> : un calque superposant trois patrons camusiens	247
- le donjuanisme	248
- la conquête	250
- Clamence, frère du <i>Caligula</i> conquérant	251
- la comédie	253
- Clamence, frère du <i>Caligula</i> histrion	256
4.5 Le théâtre du monde chez Camus	262
- un parcours continu	262
- le théâtre du monde dans <i>Le Mythe de Sisyphe</i>	269
- notre condition mortelle, notre nature théâtrale	271
4.6 Un <i>theatrum mundi</i> sans Dieu?	275
4.7 La Révolte	281
- la révolte de <i>Caligula</i>	282
- la révolte de Cherea	284
4.8 Le politique chez Camus	288
- politique et morale	288
- politique et théâtralité	292
4.9 <i>Caligula</i> : œuvre charnière de la pensée camusienne	299
Conclusion	301
- <i>Caligula</i> est «encore vivant!» (IV, 14)	308
- une postérité	311
Sources documentaires	xi

LISTE DES SIGLES ET DES ABREVIATIONS

Les citations d'Albert Camus, à l'exception de celles qui proviennent des *Carnets* et des *Cahiers Albert Camus*, sont extraites des deux volumes de la «Bibliothèque de la Pléiade». Ces derniers sont notés ainsi:

Trn *Théâtre, récits, nouvelles*, édition établie et annotée par Roger Quilliot, 1962.

Essais *Essais*, édition établie et annotée par Roger Quilliot et Louis Faucon, 1965.

Les abréviations et les sigles suivants sont utilisés pour désigner des titres ou des collections d'écrits d'Albert Camus:

AC Série *Albert Camus*, Paris, Lettres modernes.

Carnets I *Carnets I, mai 1935-février 1942*, Paris, Gallimard, 1962.

Carnets II *Carnets II, janvier 1942-mars 1951*, Paris, Gallimard, 1964.

Carnets III *Carnets III, mars 1951-décembre 1959*, Paris, Gallimard, 1989.

CAC collection «*Cahiers Albert Camus*», Paris, Gallimard.

Hr *L'Homme révolté*

MS *Le Mythe de Sisyphe*

REMERCIEMENTS

Je remercie le comédien Marc Béland, dont l'interprétation magistrale de Caligula, en 1993 à la Nouvelle Compagnie Théâtrale, eut sur moi l'effet d'une révélation. Il jetait sans le savoir une semence qui allait germer.

Je remercie monsieur Laurent Mailhot, que j'ai rencontré quelque deux ans après cette représentation de *Caligula*, et avec qui ma réflexion balbutiante s'est consolidée pour s'ériger en sujet de thèse.

Je remercie monsieur Antoine Soare, mon directeur, qui m'a fait profiter de sa culture monumentale et de la profondeur de ses vues. Bien au-delà de l'aventure du doctorat, c'est un enrichissement qui marque l'esprit à jamais. Je lui suis reconnaissante également pour le soin des plus dévoués qu'il a toujours apporté à me lire.

Je remercie beaucoup aussi madame Lise Gauvin, ma codirectrice, qui m'a amenée, au fil des étapes, à poser sur mon travail un regard d'ensemble indispensable quand il risquait de me faire défaut. Son attitude constamment encourageante ne fut pas moins précieuse et inspirante. Je lui exprime ici toute ma gratitude.

INTRODUCTION

Albert Camus compte certainement parmi les écrivains français du XX^e siècle les plus étudiés. C'est à ses récits et à ses essais que l'on a accordé le plus d'attention, c'est par ces deux genres littéraires qu'il a acquis sa plus grande popularité. Soulignons-le par quelques rappels. *L'Etranger* et *La Peste*, ne serait-ce que par leur tirage phénoménal et la quantité tout aussi phénoménale de traductions qui en ont été faites¹, lui ont attiré une réputation immense en tant que romancier. A leur succès public international, s'ajoutent leur fortune dans les programmes scolaires, où ils ont le statut de classiques, ainsi que la fécondité de la critique savante à leur endroit, constante depuis plus d'un demi-siècle. La quantité innombrable des travaux critiques que s'est mérités *L'Etranger* et l'étonnante diversité des perspectives employées révèlent l'importance de cette œuvre dans l'histoire du roman. A maints points de vue, elle est perçue comme un véritable tournant; «on en a fait un précurseur du nouveau roman», comme le rapporte Roger Grenier². *Le Mythe de Sisyphe* n'est pas moins marquant dans l'histoire des idées. S'il est moins question de succès public pour ce type d'écrit, un essai philosophique en registre austère, on peut parler de son influence sur les décennies qui suivent, du rayonnement de la pensée qu'il met de l'avant. En formulant la notion d'absurde, en en faisant rigoureusement le tour, *Le Mythe* jette les assises qui serviront à une large part de la production littéraire et artistique subséquente. La place fondamentale que lui accorde Martin Esslin dans

¹ Roger Grenier, dans *Albert Camus - soleil et ombre* (Paris, Gallimard, 1991 [1987], p. 168-169), fournit des données sur *La Peste*: après la parution en 1947, les réimpressions et rééditions se succèdent très rapidement; le roman est vite diffusé sur tous les continents, traduit dans toutes les langues européennes, en hébreu, en arabe et dans plusieurs langues asiatiques; en 1987, cinq millions d'exemplaires avaient été publiés en français.

² *Ibid.*, p. 119.

son ouvrage-repère sur le théâtre de l'absurde en est une preuve: l'essai de Camus, «une des grandes et fécondes introspections de notre temps», y est cité comme la prémisse métaphysique sans laquelle ce courant majeur du théâtre moderne n'existerait pas³.

Camus est moins célèbre comme auteur dramatique: son théâtre n'a pas récolté cette popularité qui assure la pérennité, comme s'il n'avait pas marqué la dramaturgie française contemporaine. Il est vrai qu'il garde une facture plutôt traditionnelle. Les ouvrages sur le théâtre contemporain le signalent comme s'il s'agissait d'une carence, pour expliquer le peu d'intérêt qu'ils trouvent à l'œuvre dramatique camusienne. Dans les années soixante, Geneviève Serreau ne faisait qu'exprimer avec un peu plus de sévérité une opinion courante, lorsqu'elle écrivait:

Moralistes avant d'être dramaturges, [Sartre et Camus] ne voient dans le théâtre qu'un moyen efficace [...] de signifier leurs options philosophiques. A aucun moment, ils ne tentent d'en révolutionner la forme et les structures, versant avec insouciance leur vin nouveau dans les vieilles outres du théâtre traditionnel⁴.

Esslin reconnaît au moins que Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre et Camus «apportent un contenu neuf», «leur sentiment de l'irrationnel de la condition humaine». Mais, ajoute-t-il, ils l'exposent dans «une convention ancienne», il y est «rationnellement formulé» - même dans des pièces aussi sombres que *Huis clos*, *Le Diable et le bon Dieu* et *Caligula*, précise-t-il. Sartre et Camus sont des

³ Martin Esslin, *Le Théâtre de l'absurde*, trad. par M. Buchet, F. Del Pierre et F. Franck, Paris, Buchet/Chastel, 1977 [1963, 1961 pour l'édition originale anglaise], p. 19; des passages cruciaux du *Mythe* sont rapportés aux p. 19, 20, 379, 406.

⁴ Geneviève Serreau, *Histoire du «nouveau théâtre»*, Paris, Gallimard, 1981 [1966], p. 26.

«penseurs» qui «se sont servis de la forme théâtrale»⁵. Trois décennies plus tard, une nouvelle monographie sur le théâtre contemporain paraît, mais l'idée reste la même: Jean-Pierre Ryngaert y présente le théâtre d'Anouilh, de Sartre et de Camus comme des «formes dramatiques qui n'innovent pas», comme une «langue explicite» «utilisée par des personnages toujours prompts à décrire et analyser leurs comportements et leurs humeurs»⁶.

Dans le prolongement de cette position, la critique camusienne a comparé l'écriture dramatique de Camus à sa prose, pour rendre évidente l'inefficacité de l'une et faire l'éloge de l'autre. C'est ainsi que Fernande Bartfeld et, très récemment, Valerie Howells, en se penchant toutes les deux sur le lyrisme de Camus, soulignent les faiblesses qu'il entraîne dans l'expression dramatique. Bartfeld remarque un style hyperbolique qui appuierait sur l'évidence et exagérerait le spectaculaire, et l'excès qui se ferait même sentir dans la réflexion lucide, dans la cérébralité qu'implique le souci didactique de l'auteur⁷. Selon Howells, à cause de ce didactisme, de cette moralisation abstraite, mais aussi à cause de la recherche de l'éloquence à une époque qui tend à s'en passer, l'expression intime des sentiments fait défaut et «the characters fail to elicit empathy, the necessary ingredient for good theatre». «Camus's theatre fails to have anything approaching the impact of the novels and essays», tranche Howells,

⁵ M. Esslin, *op. cit.*, p. 20, 395; la dernière assertion est puisée dans *Au-delà de l'absurde*, trad. par F. Vernan, Paris, Buchet/Chastel, 1970 [1969 pour l'édition originale anglaise], p. 192.

⁶ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 33, 119.

⁷ Fernande Bartfeld, «Le théâtre de Camus, lieu d'une écriture contrariée», *Albert Camus et le théâtre (Actes du colloque tenu à Amiens en 1988)*, Paris, Imec, 1992, p. 177-185.

renchérissant sur Anthony Rizzuto: «Camus n'avait pas le don de l'art dramatique»⁸.

- des torts à redresser!

Parallèlement à cette «condamnation» de l'œuvre dramatique de Camus, des critiques plus nuancés émettent des jugements distincts sur les quatre pièces du corpus et reconnaissent sans difficulté la supériorité de *Caligula* et des *Justes* sur *Le Malentendu* et *L'Etat de siège*, et même la vitalité unique qui caractérise *Caligula*. C'est ce qui se dégage de nombreuses monographies qui portent sur l'œuvre camusienne dans son ensemble et des trois qui se consacrent au théâtre de Camus: celle de Raymond Gay-Crosier, celle d'Ilona Coombs et celle d'Edward Freeman⁹. Publiées entre 1967 et 1971, ces dernières fournissaient l'analyse de base qui allait permettre le travail plus pointu que l'on a vu apparaître par la suite: articles, actes de colloques, chapitres de thèses, les publications sur le théâtre de Camus se sont multipliées, surtout depuis une dizaine d'années. Cette relative abondance a l'effet d'une valorisation: d'une certaine façon, elle fait contrepoids à la «condamnation» qui perdure encore aujourd'hui.

Des quatre pièces de Camus, *Caligula* est de loin celle qui a généré le plus de commentaires; elle est aussi celle qui a été jouée le plus souvent, en France

⁸ Valerie Howells, «Lyrisme [in]humain: Camus, dramatist and/or novelist and essayist?», *Aspects of Twentieth-Century Theatre in French*, Bern, Lang, 2000, p. 55, 50; Anthony Rizzuto, «La scène d'amour chez Camus», *Albert Camus. Les Extrêmes et l'équilibre (Actes du colloque tenu à Keele en 1993)*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 222.

⁹ Raymond Gay-Crosier, *Les Envers d'un échec. Etude sur le théâtre d'Albert Camus*, Paris, Lettres modernes, 1967; Ilona Coombs, *Camus, homme de théâtre*, Paris, Nizet, 1968; Edward Freeman, *The Theatre of Albert Camus. A Critical Study*, London, Methuen, 1971.

comme ailleurs. Elle présente sans aucun doute l'un des personnages les plus démentiels de l'histoire du théâtre, et cette caractéristique hors du commun a fasciné bien des critiques. James Arnold y voit l'héritage de Dionysos¹⁰; Monique Crochet, celui du capitaine Ahab de Melville¹¹; Madeleine Valette-Fondo et Yehuda Moraly, celui d'Artaud¹². Certains cherchent à identifier les causes de cette folie: Kenneth Harrow en trouve une dans le désespoir tel que le définit Kierkegaard¹³. D'autres sont plutôt attirés par ses manifestations: Alan Clayton et Albert Mingelgrün tentent de démystifier la lubie lunaire du protagoniste¹⁴; Anne-Marie Amiot, quant à elle, est frappée par son expressivité passionnée¹⁵. Quelques-uns y vont de leur vocabulaire médical pour détecter chez lui des symptômes et diagnostiquer des maladies mentales: c'est le cas du psychocritique Leonard Henry Robbins¹⁶. A l'opposé, plusieurs affirment, au passage, que Caligula est loin d'être fou, et leurs observations sont irréfutables:

¹⁰ A. James Arnold, «Camus' Dionysian Hero: Caligula in 1938», *South Atlantic Bulletin*, vol. 38, no 4, 1973, p. 45-53.

¹¹ Monique Crochet, *Les Mythes dans l'œuvre de Camus*, Paris, Editions universitaires, 1973, p. 147-154.

¹² Madeleine Valette-Fondo, «Camus et Artaud», *Albert Camus et le théâtre, op. cit.*, p. 97-101; Yehuda Moraly, «Cruauté, peste et création: Camus et Artaud», *Perspectives. Revue de l'Université hébraïque de Jérusalem*, no 5: *Albert Camus: parcours méditerranéens (Actes du colloque tenu à Jérusalem en 1997)*, 1998, p. 80.

¹³ Kenneth Harrow, «*Caligula*, A Study in Aesthetic Despair», *Contemporary Literature*, vol. 14, no 1, 1973, p. 31-48.

¹⁴ Alan J. Clayton, «Caligula, Apulée et la lune», *The Romanic Review*, vol. 61, no 3, 1970, p. 209-218; Albert Mingelgrün, «*Caligula* ou comment s'écrit la maladie de la lune», *L'information littéraire*, vol. 43, no 4, 1991, p. 14-16.

¹⁵ Anne-Marie Amiot, «Nature et fonction du lyrisme de *Caligula* dans la redéfinition de la tragédie moderne», *Camus et le lyrisme (Actes du colloque tenu à Beauvais en 1996)*, Paris, Sedes, 1997, p. 133-146.

¹⁶ Leonard Henry Robbins, *Madness in Modern Drama*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1986, chap. 4: Camus, *Caligula*, p. 87-110.

il démontre une clairvoyance troublante, choisit son comportement et obéit à une logique. Ce côté du personnage est d'ailleurs celui que soulignent Ryngaert, Bartfeld et Howells en le lui reprochant.

Entre autres signes comportementaux de folie que manifeste indéniablement Caligula, il en est un plus impressionnant pour le spectateur et plus stimulant pour la critique: la tyrannie. On a vu dans l'empereur camusien une figure du pouvoir arbitraire à dénoncer. Ainsi, Gay-Crosier et Robert Wexelblatt y reconnaissent l'influence du surhomme nietzschéen¹⁷; Jean Onimus et Anne Greenfeld, celle du père Ubu¹⁸. Dans sa thèse sur le tyrannicide dans le théâtre moderne, Zacharias Siaflekis fait une lecture sociale de la dynamique entre Caligula et ses opposants¹⁹. La portée politique de la pièce est aussi corroborée par sa réception dans des pays à système dictatorial, comme Haïti sous François Duvalier et le Chili sous Pinochet: on y a perçu un théâtre de dénonciation et une menace potentielle pour le régime alors en place²⁰. Par

¹⁷ R. Gay-Crosier, *op. cit.*, p. 57-65, 72-76; Robert Wexelblatt, «Camus' Caligula and Nietzsche», *Lamar - Journal of the Humanities*, vol. 13, no 1, 1987, p. 27-36.

¹⁸ Jean Onimus, «D'Ubu à Caligula ou la tragédie de l'intelligence», *Face au monde actuel*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968, p. 87-107; Anne Greenfeld, «Camus' Caligula, Ubu and the Surrealist Rebel», *Romance Notes*, vol. 26, no 2, 1985, p. 83-87.

¹⁹ Zacharias I. Siaflekis, *Le Glaive et la pourpre. Le tyrannicide dans le théâtre moderne*, Aix-en-Provence, Episud, 1984, chap. 6: Pureté, Hybris, Némésis, p. 117-129.

²⁰ En Haïti, la pièce est montée en 1969: le metteur en scène, Charles Abellard, et l'acteur principal, François Latour, insistent sur le sadisme de Caligula et le bienfait libérateur de la conjuration (voir Robert Cornevin, *Le Théâtre haïtien des origines à nos jours*, Montréal, Leméac, 1973, p. 176-177). Au Chili, sous le régime de Pinochet de 1975 à 1993, la représentation de *Caligula* est carrément interdite (c'est ce que Maria Bonilla, professeure à l'Université du Costa Rica, a mentionné au congrès de l'AITU (Association internationale du théâtre à l'université) tenu à Québec en 1997, dans une session

contre, dans *Political Violence in Drama* de Mary Karen Dahl, dont la perspective est équivalente à celle de Sifalekis, *Caligula* est écarté du corpus qui illustre le propos²¹. Et tout récemment, Jeanyves Guérin et Valette-Fondo se sont attachés à réfuter l'interprétation qui considère Caligula comme un despote totalitaire²². Comme la folie, le politique dans *Caligula* est donc un sujet controversé.

Un autre aspect fondamental de la pièce de Camus a intrigué la critique: la spécularité. Jeannette Laillou-Savona examine successivement les trois spectacles internes - l'imitation de Vénus, le numéro de danse et le concours de poésie - pour montrer que Caligula renverse les conceptions traditionnelles de l'art et propose une poétique de l'absurde; Georges Bauer parvient aux mêmes conclusions à partir de considérations plus générales²³. Ben Stoltzfus étudie, dans un premier article, le caractère réflexif du miroir et l'effet métathéâtral de son utilisation par Caligula; et dans un deuxième, la «farce tragique» que met en scène le protagoniste par sa violence ironique²⁴. Gay-Crosier, de son côté, tente de

intitulée «Du texte à la scène»).

²¹ Mary Karen Dahl, *Political Violence in Drama: Classical Models, Contemporary Variations*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1987.

²² Jeanyves Guérin et M. Valette-Fondo, «*Caligula*, ou la nécessité du roman pour dire le totalitarisme», *Pour un humanisme romanesque*, Paris, Sedes, 1999, p. 203-209.

²³ Dans le même collectif, *AC 7: le théâtre, 1975*: Jeannette Laillou-Savona, «La pièce à l'intérieur de la pièce et la notion d'art dans *Caligula*», p. 77-94; Georges H. Bauer, «*Caligula*, portrait de l'artiste ou rien», p. 33-44.

²⁴ Ben F. Stoltzfus, «*Caligula's Mirrors: Camus' Reflexive Dramatization of Play*», *French Forum*, vol. 8, no 1, 1983, p. 75-86; et «Violence as Tragic Farce in Camus's *Caligula*», *Themes in Drama 13: Violence in Drama*, Cambridge, Cambridge UP, 1991, p. 191-201.

comprendre l'attitude ludique de ce dernier en l'associant à la théorie de Diderot sur le comédien²⁵.

Tous ces travaux, malgré leurs divergences, sont pertinents. S'ils tournent autour de la folie, du politique ou du métathéâtre dans *Caligula*, c'est toutefois sans jamais les fouiller à fond, sans en préciser tous les ressorts, ni la richesse de leur signification. Par conséquent, aucun ne fait ressortir ce qui nous apparaît comme une évidence: ces trois phénomènes dont la pièce offre une représentation et qui sont devenus les axes principaux de l'exégèse, entretiennent entre eux des rapports très serrés et sont au fond indissociables. La folie et le politique dans *Caligula* sont des thèmes fort débattus, mais ils ne sont si complexes et ambigus, et ne provoquent une telle ambivalence dans la critique, que parce qu'ils sont inextricablement liés à la théâtralité du héros. La conjugaison magistrale de ces trois éléments explique, selon nous, la puissance de la pièce - une puissance restée méconnue, si l'on en juge par les citations rapportées plus haut et les recherches que nous avons résumées. Là réside tout le secret de la force d'impact d'un *Caligula* auquel des exégètes comme Howells disaient ne lui en trouver aucune.

Dans la présente thèse, nous nous appliquerons à examiner ce nœud central. Nous nous positionnons ainsi par rapport à tous ceux qui n'ont su en capter l'existence et qui ont manqué la valeur réelle de *Caligula*. Nous comprenons dans quelle perspective - mettre en relief la nouveauté de la dramaturgie dont Beckett et Ionesco sont les principaux représentants - Esslin a affirmé que les pièces de Sartre et de Camus «contredisent leur contenu explicite par le contenu implicite qui perce à travers leur construction logique et

²⁵ R. Gay-Crosier, «Caligula ou le paradoxe du comédien absurde», *Albert Camus et le théâtre, op. cit.*, p. 19-28.

traditionnelle»²⁶. Mais il faut considérer *Caligula* autrement: nous entendons montrer qu'au contraire, la construction de cette pièce est toute au service du postulat philosophique qui régit la pensée de l'auteur, elle en donne même une parfaite illustration. En plus des spectacles enchâssés, des procédés métathéâtraux des plus diversifiés doublent constamment, et approfondissent, le traitement discursif des thèmes de la pièce, reliés à la folie et au politique: l'ensemble exprime la vanité des choses, à travers une esthétique emblématique de la théâtralité intrinsèque du monde. C'est ainsi que Camus, comme dramaturge, se démarque de Sartre et des autres auprès desquels on le range d'emblée: dans *Caligula* au moins, son originalité a de quoi surprendre.

- folie, théâtre et politique: des notions à cerner

Une simple recherche sur la notion de folie fait voir son caractère relatif. D'abord, le nombre de définitions que les dictionnaires de la langue française donnent de ce terme en montre la fécondité²⁷. Mais les dictionnaires de psychanalyse ne le mentionnent pas²⁸: antérieur au langage scientifique moderne, il reste «toujours vague» selon le psychanalyste Jean Gillibert, «polymorphe» selon le psychologue Roland Jaccard²⁹. Les philosophes n'apportent guère plus de lumières: Michel Foucault scrute une frontière mouvante entre raison et déraison,

²⁶ M. Esslin, *Au-delà de l'absurde*, op. cit., p. 21.

²⁷ Dans *Le Petit Robert* (Paris, Le Robert, 2000, p. 1054-1055), la rubrique «folie» comporte cinq acceptions, et dans le *Trésor de la langue française* (t. 8, Paris, CNRS, 1980, p. 1227-1230), elle remplit huit colonnes.

²⁸ Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2002 [1967]. «Madness» ne se trouve pas non plus dans le dictionnaire équivalent anglais: Charles Rycroft, *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*, Londres, Thomas Nelson & Sons Ltd, 1973 [1968].

²⁹ Jean Gillibert, *Folie et création*, Seyssel, Champ Vallon, coll. «L'Or d'Atalante», 1990, p. 9; Roland Jaccard, *La Folie*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1997 [1979], p. 17, 123.

et pour Jacques Derrida, la notion de folie est «empruntée à un fonds incontrôlable»³⁰. Les critiques qui ont étudié son traitement en littérature, quant à eux, font sentir par divers moyens l'imprécision de leur objet d'enquête: Pierre Jacerme, par exemple, encadre le mot folie par des guillemets chaque fois qu'il l'utilise; Lillian Feder se demande «how to define a concept that reflects human ambivalence toward the mind itself?»; et Shoshana Felman s'abstient de trancher entre les sens propre et figuré de la folie, dont elle tient à respecter le mystère³¹.

C'est donc avec la conscience de cette charge subjective que nous nous pencherons, dans cette thèse, sur la notion de folie. Nous réduisons en partant la largeur de son champ sémantique, dans la mesure où c'est sa corrélation essentielle avec la théâtralité qui nous intéresse le plus: c'est bien dans cet esprit que Camus l'exploite dans *Caligula*. Si la relation entre la folie du protagoniste et sa théâtralité n'a jamais été étudiée explicitement, elle a au moins été brièvement évoquée, et à maintes reprises. Cette phrase de Howells en témoigne, mais fait aussi sentir, par son ton expéditif, qu'on évite de plonger au cœur du problème: «Whether Caligula is actually mad or wearing a mask is an academic question»³². On a également abordé le sujet par des études comparatives: Francis Jeanson et Edward Savage ont reconnu Henri IV de Pirandello comme un ancêtre du héros camusien³³, puis Wladimir Kryszynski et Graham Jones ont établi des

³⁰ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1972; Jacques Derrida, «Cogito et histoire de la folie», *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 66.

³¹ Pierre Jacerme, *La Folie*, Paris, Bordas, coll. «Les thèmes littéraires», 1991 [1989]; et *La «Folie», de Sophocle à l'antipsychiatrie*, Paris, Bordas, 1974. Lillian Feder, *Madness in Literature*, Princeton, Princeton UP, 1980, p. xii. Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

³² V. Howells, *op. cit.*, p. 52.

³³ Francis Jeanson, «Pirandello et Camus à travers *Henri IV* et *Caligula*», *Temps modernes*, no 61, 1950, p. 944-953; Edward B. Savage, «Masks and Mummeries in *Enrico IV* and *Caligula*», *Modern Drama*, vol. 6, no 4, 1964, p.

parallèles avec Hamlet³⁴. Ils offrent tous des examens thématiques probants, mais sans scruter d'aussi près qu'il le faudrait le comportement équivoque des protagonistes et la communauté d'esprit qui existe entre les auteurs; il nous revient de le faire, dans cette thèse.

Indépendamment de la critique camusienne, Octave Mannoni a écrit, en disciple de Freud, un livre sur les analogies entre l'activité artistique, le rêve et la folie, qu'il termine par un appendice intitulé «Le théâtre et la folie»: c'est probablement la seule réflexion théorique qui se rapporte spécifiquement à ce sujet. L'auteur observe d'abord que certains états pathologiques s'apparentent au travail du comédien: l'hystérique, le névrotique pratiquent un «histrionisme», au point que la psychopathologie doit emprunter le vocabulaire du théâtre pour les décrire³⁵. Il relève ensuite des différences entre ce «théâtral spontané» et le «théâtral institutionnalisé», comme il les appelle: l'un s'érige en réalité, il implique la méprise ou la crédulité, le fou y est possédé par son personnage; tandis que l'autre reconnaît d'avance son caractère illusoire et implique la complicité avertie du spectateur. Il fonctionne en tant que «négation», en présentant comme faux ce qui est en même temps représenté comme vrai, et en tant que «retenue», en ramenant l'action à la gesticulation. La folie aboutit au contraire à des actes non «retenus» et qui ne peuvent être «niés»³⁶.

397-401.

³⁴ Wladimir Kryszynski, «Hamlet, Henri IV et Caligula: trois seigneurs latents qui ne peuvent devenir», *Bulletin de la faculté des lettres de Strasbourg*, mai-juin 1965, p. 1009-1021; Graham C. Jones, «Camus's Caligula: The Method in his Madness», *Essays in French Literature*, no 5, 1968, p. 88-98.

³⁵ Ces «acteurs» «dramatisent», machinent des catastrophes comparables à des «tragédies», «représentent dramatiquement» leurs sentiments, ont des «déclamations» qui font d'eux «les protagonistes de leur drame», «jouent un rôle» dont leur vie est une «représentation». Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1985 [1969], p. 302.

³⁶ *Ibid.*, p. 304, 308.

Au théâtre, elle peut prendre différents aspects: la thèse de Joseph Hayse, *Madness on Stage: The History of a Tradition in Drama*, avec ses 600 pages, ses quinze chapitres, son corpus gigantesque, montre à quel point le panorama peut en être varié!³⁷ Plus sélectif, Mannoni propose une typologie. Un personnage peut être donné pour fou par l'auteur, comme Lear, le type du héros en proie au délire; un autre peut simuler la folie, comme Edgar, un pur rôle de composition. Un autre, enfin, peut se donner lui-même pour fou et entretenir une confusion entre l'accès histrionique et le jeu théâtral: Mannoni nomme Hamlet et Henri IV - nous pourrions ajouter Caligula. Il scrute en psychanalyste le doute qui subsiste à leur endroit et invoque un «conflit inconscient enveloppé d'obscurité». Il soutient aussi que pour excuser leurs meurtres, ils recourent à la fonction que remplissent la «négation» au théâtre et la folie dans la vie: l'irresponsabilité, la licence³⁸. Nous ne pouvons appliquer ses observations à Caligula: ce dernier n'utilise pas le théâtre ou la folie comme alibis, il assume au contraire courageusement sa responsabilité; de plus, il fait éclater au grand jour, précisément grâce à sa folie et à son théâtre, un conflit ontologique dont il n'est que trop conscient. Une approche philosophique nous sera nécessaire pour comprendre son cas.

Mannoni effleure à peine cette dimension, en se référant à la conception d'Artaud, selon laquelle le théâtre et la folie confèrent paradoxalement une sagesse supérieure; mais cette maîtrise est illusoire et sert à condamner le monde, alors que Caligula refuse l'illusion et ne cherche pas à avoir raison contre tous. L'exposé typologique décrit finalement «une clownerie qui rompt continuellement par le rire les identifications qu'elle induit»³⁹: nous reconnaissons ici Caligula

³⁷ Joseph M. Hayse, *Madness on Stage: The History of a Tradition in Drama*, Madison, University of Wisconsin, 1976.

³⁸ O. Mannoni, *op. cit.*, p. 308, 310, 313.

³⁹ *Ibid.*, p. 313.

qui provoque des ruptures de ton par un métadiscours; mais celui-ci, chez lui, puise dans toute une gamme de registres dont le rire fait seulement partie. Aucun des types que Mannoni identifie ne correspond adéquatement à Caligula et tous nous font voir sa singularité. Nous en concluons qu'il est trop atypique pour qu'on le fasse entrer dans une case préétablie.

Dans l'introduction de sa thèse *Madness in Modern Drama*, Robbins interprète lui aussi les liens entre folie et théâtre sous l'angle de la psychocritique, mais en disciple de Laing, en se fondant sur la notion de «moi divisé». D'une part, la schizophrénie comporte un dédoublement: le vrai moi est caché et un faux moi est agi. D'autre part, la personne saine présente un moi social; ce qu'elle est doit être mis en actes pour être perçu par les autres et reconnu comme existant - c'est aussi le point de vue sartrien⁴⁰. Selon Robbins, le jeu théâtral calque ces processus, les extrapole. L'acteur sur la scène projette une image que les autres regardent; comme ce produit scénique, le moi n'existe pas en lui-même mais par un public, et le malade mental n'existe comme tel que parce qu'il est observé⁴¹. Ces assertions ont l'intérêt, selon nous, d'indiquer une relation de réciprocité entre théâtre et folie. Quand l'individu sent la distance entre son moi réel et son rôle, poursuit Robbins, il assiste à sa propre performance, et cette distanciation peut devenir l'objet d'une activité volontaire: voilà des réflexions qui nous aideront à décortiquer l'attitude de Caligula face au miroir et face aux spectateurs internes. La littérature psychiatrique décrit des patients qui jouent ainsi à être fous: ce faisant, interprète Robbins, ils démontrent qu'ils contrôlent leur comportement, maîtrisent leurs traumas, ne sont pas victimes de leurs revendications insatiables. Frôler la folie par le jeu, faire une utilisation calculée de son apparence, est un moyen de la maintenir à distance, de la désarmer - en

⁴⁰ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant: essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 99 et suiv.

⁴¹ L. H. Robbins, *op. cit.*, p. 9-10.

plus de manipuler le public⁴². On comprend que ce soit dans une esthétique spéculaire, plus ou moins élaborée, que la dramaturgie contemporaine représente en général la folie, comme en témoigne le corpus qu'étudie Robbins.

Une autre tendance dans le traitement littéraire de la folie au XX^e siècle, soulignée par Feder, se vérifie dans *Caligula: folie et santé mentale*, deux traits traditionnellement perçus comme contradictoires, se chevauchent dans un seul personnage⁴³. Le héros de Camus incarne une merveilleuse antithèse: avec lui, l'intelligence et la folie ne s'annulent pas l'une l'autre, mais se combinent pour s'investir d'une portée philosophique. Leur alliance permet au fou d'être à distance de lui-même et provoque le métathéâtre. En les considérant comme telles, nous espérons concilier les interprétations divergentes de la pièce. Nous corroborons aussi les études de Jacerme et de Felman, selon lesquelles la folie en littérature joue un rôle éminemment philosophique; elle-mêmes rejoignent l'étude de Foucault, qui interprète dans la même perspective la folie dans la vie réelle.

Caligula est convaincu du non-sens de ce monde hostile, comme il le dit dès le début de la pièce, et ses réactions indiquent un décalage. Il opte pour la folie et le théâtre, qui s'équivalent en quelque sorte: être fou, c'est, entre autres, se couper de la réalité; faire du théâtre, c'est entrer dans l'irréalité et par conséquent dans une forme de folie. Pour Caligula, ces deux modes d'expression mettent en abîme un vide existentiel, puisque l'existence ne possède pas plus de substance tangible que la fiction qu'ils supposent; ils affirment ce que Robert Jouanny appelle «le peu de réalité du monde»⁴⁴.

⁴² *Ibid.*, p. 12-17.

⁴³ L. Feder, *op. cit.*, p. 285-286.

⁴⁴ C'est ce que Jouanny retient du métathéâtre contemporain, mais l'observation peut être aussi valable pour la folie de Caligula («Miroirs et quête de vérité», *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, Luxembourg, Lansman, 1998, p. 12).

Le statut politique de Caligula est essentiel pour lui permettre de saisir comme telle l'existence et de vivre comme tels le théâtre et la folie, de les jouer et de s'y vautrer. L'étude du sujet politique dans la pièce s'est concentrée sur la tyrannie du protagoniste et sur la morale que lui oppose Cherea. Nous avancerons nous aussi dans cette voie, mais surtout, nous tâcherons de découvrir par quels moyens histrioniques Caligula profite de sa position privilégiée pour se jouer de ses fonctions politiques et de ses sujets, et quel objectif il vise ultimement. Nous mettrons l'accent sur la dimension métaphysique exceptionnelle que comporte son statut impérial. Au sommet de l'humanité, l'empereur est le mieux placé pour prendre conscience des limites ontologiques de l'homme et de la théâtralité qui en découle, et pour exprimer cette prise de conscience. En outre, parce qu'exposé au regard de ses sujets, qui sont en fait des spectateurs, il remplit lui-même une fonction théâtrale; il se trouve en permanence sur une scène, la scène politique dont il est le centre. Tadeusz Kowzan a remarqué que, comme personnage dramatique, il apporte à la pièce un élément métathéâtral⁴⁵. Et quand son pouvoir absolu verse dans la folie, ajoutons-nous, celle-ci, qui est déjà un saut dans la fiction, entraîne une métafiction lorsque représentée sur scène.

Son statut lui accorde d'emblée la toute-puissance, mais Caligula ressent l'infirmité humaine et sa frustration est amère. Par des moyens dramatiques, il revendique le pouvoir qu'il n'a pas, en singeant ces forces extérieures; il se venge de la divinité en la caricaturant. Sa théâtralité cache donc un sentiment d'impuissance. En personnage démesuré qui exerce une liberté sans frontières, il veut remplacer le destin dans tout ce qu'il a d'arbitraire. Mais ses projections ne sont que folie, fantasmes producteurs de théâtre.

⁴⁵ Tadeusz Kowzan, «Théâtre dans le théâtre: signe des temps?», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, no 46, 1994, p. 168.

Nous analyserons les manifestations de théâtre dans le théâtre dans *Caligula* à la lumière des travaux de Manfred Schmeling, de Georges Forestier et de Kowzan sur la structure métathéâtrale⁴⁶. Nous montrerons qu'elles répondent à l'idée du *theatrum mundi*, qui illustre la vanité de l'existence. Ce lieu commun de la culture occidentale prend avec *Caligula* une tournure nouvelle: il s'agit d'un *theatrum mundi* sans Dieu, sans transcendance spectatrice. L'avatar camusien de ce motif stipule en effet que le monde est un théâtre dépourvu du regard suprême qui lui donnerait un sens. Lynda Christian, qui a dressé l'historique du *theatrum mundi*, nous fournira des repères qui nous guideront vers cette conclusion⁴⁷.

Folie, théâtre et politique: tels sont les trois domaines interdépendants au croisement desquels *Caligula* s'installe pour éprouver lui-même et faire éprouver à ses sujets la souffrance de l'homme qui prend conscience de l'absurdité de sa condition. Ils résument à eux seuls la pièce de Camus, dont presque tous les aspects, qu'ils soient dramaturgiques, thématiques ou psychologiques, renvoient à au moins deux éléments de cette triade.

- un arrière-plan historique et culturel

La problématique qui traverse *Caligula* de part en part suppose tout un arrière-plan historique et culturel, dont rendront compte les deux premiers chapitres de notre thèse. Dans le premier, nous étudierons le personnage réel qui se trouve à l'origine de la pièce, l'empereur Caius Caligula, car il contient en lui-

⁴⁶ Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres modernes, 1982; Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre: sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981; T. Kowzan, *op. cit.*, p. 155-168.

⁴⁷ Lynda G. Christian, *Theatrum Mundi: The History of an Idea*, New York & London, Garland Publishing, 1987.

même le fonds auquel les idées et la plume de Camus donneront une forme dramatique: un mélange de folie excentrique, de tyrannie cruelle et de théâtralité. Nous consulterons la biographie que Suétone en fournit dans les *Vies des douze Césars*, la source principale de Camus, mais également d'autres auteurs antiques qui apportent des informations sur le sujet: Dion Cassius, Philon d'Alexandrie, Flavius Josèphe, Sénèque et Pline l'Ancien. Des critiques ont cherché ce qu'avait de suétonien le Caligula de Camus, mais on a négligé le contenu virtuellement camusien du Caligula historique. Pour combler cette lacune, nous tâcherons de faire ressortir les «dramatèmes» dont ce dernier est composé: les traits qui renferment, selon nous, un potentiel dramatique pouvant se mouler sur une conception camusienne de l'existence. Cet éclairage nouveau restituera à la philosophie camusienne la formidable caution historique qu'elle a su se trouver.

L'Empire romain compte deux autres Césars sanguinaires et amateurs fervents de théâtre: Néron, le neveu de Caligula, et, au troisième siècle, Elagabal. Tous deux ont inspiré des personnages de fiction qui apparaissent, chacun à sa manière, comme des ancêtres littéraires du Caligula camusien: le Néron de *Britannicus* de Racine et l'Héliogabale du roman d'Artaud *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*. Les ressemblances entre les personnages fictifs existaient déjà entre leurs homologues historiques. C'est ce que nous observerons en consultant les textes anciens consacrés à Néron, qu'ils soient de Tacite, la source de Racine, de Dion Cassius, de Suétone ou de Pline l'Ancien, et la documentation qui a servi à Artaud, des écrits d'historiens grecs et latins des III^e et IV^e siècles et de Gibbon plus récemment. Plusieurs ouvrages modernes viendront enrichir notre connaissance des trois empereurs: des biographies bien sûr, mais aussi des travaux qui aident à élucider les comportements apparemment incompréhensibles que ces empereurs ont en commun: *Les Empereurs fous. Essai de mythanalyse*

historique de Michel Cazenave et Roland Auguet, et surtout *Les douze Césars. Du mythe à la réalité* de Régis Martin⁴⁸.

Le deuxième chapitre de notre thèse brossera l'arrière-plan culturel qui préfigure la problématique centrale de *Caligula*. De nombreux Caligula ont existé au théâtre avant celui de Camus, surtout au XIX^e siècle, et il vaudra la peine que l'on s'y arrête, dans la première partie de ce chapitre. D'abord, parce que cette fécondité, ignorée tant des camusiens que des dix-neuviémistes, confirme le potentiel dramatique du personnage historique, et particulièrement des trois points qui le définissent: ce sont eux qui ont inspiré les dramaturges. Ensuite, parce qu'à mesure que le personnage revient sur la scène, sa stature s'enrichit, ses mobiles s'approfondissent, et il s'approche de plus en plus du portrait camusien.

Dans la deuxième partie du chapitre, nous tenterons de retracer la genèse du mélange folie-théâtre-politique en littérature, cette fois en dehors des traitements dramatiques du personnage historique. Comme nous l'avons vu plus haut, plusieurs exégètes du Caligula de Camus ont identifié des ancêtres littéraires et des influences philosophiques qui l'ont façonné. Ce travail généalogique, bien que considérable, est insatisfaisant, à notre avis. Premièrement, des parallèles ont été établis qui demandent à être complétés, et de nouveaux doivent être ajoutés: ce sera notre contribution. Mais aussi, nous classerons ces ancêtres de Caligula selon une typologie, pour découper les trois profils qui se retrouvent en lui: le prométhéen, le tyrannique et le théâtral. Chacun des éléments de notre triade-repère appartient à une tradition littéraire séculaire. Caligula intègre toutes ces traditions, réunit leurs motifs principaux pour former un tout organique. Egalement, elles ont un dénominateur commun, la révolte face à notre condition, dont il constitue le point culminant. En le présentant ainsi comme une synthèse,

⁴⁸ Michel Cazenave et Roland Auguet, *Les Empereurs fous. Essai de mythanalyse historique*, Paris, Imago, 1981; Régis F. Martin, *Les douze Césars. Du mythe à la réalité*, Paris, Belles Lettres, coll. «Histoire», 1991.

et non plus comme un personnage subissant moult influences éparpillées, nous serons en mesure de mieux apprécier sa richesse.

- *Caligula* d'une version à l'autre: du psychologique au philosophique

Le troisième chapitre de notre thèse sera consacré au texte même de *Caligula*. Il nous a fallu privilégier une version parmi celles qui s'égrenent sur une vingtaine d'années, depuis le premier canevas aux dernières retouches. Dès 1936, Camus note dans ses *Carnets* des idées qui constituent les germes de sa pièce. L'année suivante, directeur d'une troupe de théâtre, il en ébauche une première version, en envisageant de tenir lui-même le rôle principal, celui d'un idéaliste souffrant auquel il s'identifie. Son projet de spectacle tourne court, mais il achève son texte en 1939, puis le révisé en 1941, sans le publier. James Arnold a cherché à mieux connaître ces versions primitives, a édité celle de 1941 avec les variantes de 1939 et un commentaire détaillé: «La poétique du premier *Caligula*». A cette période, qui appartient au cycle de l'Absurde, correspond selon lui un protagoniste presque romantique; la pureté de sa motivation originelle et toute l'horreur de ce qu'il devient par la suite y sont mises en évidence. L'amour de la vie est alors pour *Caligula* une expérience charnelle et concrète, et la mort de *Drusilla*, la sœur-amante, un événement à résonances affectives.

Dans le contexte de la guerre, secoué par les événements, mais aussi par les commentaires des amis qui avaient lu les manuscrits, Camus remanie sa pièce, dont la gestation entre ainsi dans une deuxième phase. Il entame alors une réflexion d'ordre moral, politique et social, qui se prolongera dans d'autres œuvres, et qui servira de fondement au cycle de la Révolte. Jusqu'en 1958, il apporte à son texte des changements qui obéissent à l'évolution de sa pensée et aux contingences des nouvelles représentations. Cette période voit naître le chef d'Etat despotique contre lequel il faut faire front commun. C'est ce *Caligula* que l'auteur choisit de publier, en 1944, puis de mettre en scène, en 1957 et en 1958.

Nous nous concentrerons dans cette thèse sur le texte définitif de la pièce, tout en puisant à l'occasion dans les versions antérieures et dans les notes des *Carnets*. Après les études consacrées à la genèse de *Caligula*, parmi lesquelles le travail minutieux et fondamental d'Arnold⁴⁹, et compte tenu de son commentaire apologétique sur le premier *Caligula*, notre choix demande justification. Il y a un consensus: les versions avancées estompent la charge émotionnelle du *Caligula* primitif. Elles offrent l'intérêt, selon nous, de montrer que ce qui importe au personnage de Camus n'est pas la mort de *Drusilla*, mais la mort *tout court*, et le choc existentiel que la découverte de sa réalité provoque, dans une perspective athée. On entre aussitôt dans un drame philosophique, où il apparaît davantage que le jeune empereur organise sa propre mort comme un suicide. Les personnages de Cherea et de Scipion mûrissent, leurs motifs se précisent et leur trajectoire se fait plus mouvementée. Le rôle d'Hélicon prend aussi du relief; avec son insolence accrue par rapport aux premières versions, il contribue à la subversion de *Caligula*, dont il représente le côté social, face à des patriciens ravalés au rang de marionnettes. Les répliques sont plus denses et Camus se sert mieux des langages scéniques. Bref, l'amélioration est générale, toute la pièce gagne en puissance.

Comme la cruauté démoniaque de l'empereur et son conflit avec Cherea s'aggravent, Guérin parle de «la version historicisée de 44-45», Arnold d'une tragédie «explicitement politique» par opposition à la tragédie «profondément humaine» de 1941, Gay-Crosier de la solitude «sociale» du *Caligula* de l'après-guerre par opposition à la solitude «cosmique» du *Caligula* antérieur⁵⁰. Nous

⁴⁹ précédé de ses articles «Pourquoi une édition critique de *Caligula*», *Albert Camus 1980* (Second International Conference), Gainesville, UP of Florida, p. 179-186; et «Pour une édition critique de *Caligula*: travaux préliminaires», *AC* 9, 1979, p. 133-150.

⁵⁰ Ces citations sont toutes tirées d'un même collectif, *Albert Camus et le théâtre*, *op. cit.*: J. Guérin, «Le tragique, la tragédie et l'histoire chez Camus»,

sommes plutôt d'avis que *Caligula* conserve toute sa sensibilité, mais lui donne une expression plus sobre. Elle est d'ailleurs nécessaire pour que le scandale philosophique atteigne un maximum d'intensité et pour que le héros reste sympathique aux yeux du public.

A l'exemple d'Arnold, nous appellerons «le premier *Caligula*» celui qui existait jusqu'en 1941 (même s'il y a eu deux versions complètes, la rédaction de 1939 et le palimpseste de 1941), et «le deuxième *Caligula*» celui qui a suivi (en plusieurs versions). Le tournant se situe entre 1941 et 1944: il y a un «avant» et un «après», un «premier» et un «deuxième» *Caligula*, et cette terminologie est maintenant consacrée dans la critique. Comme les autres exégètes, lorsque nous employons le titre sans autre spécification, nous nous référons au deuxième *Caligula*, plus précisément à celui de 1958, le dernier publié, le plus connu et le plus analysé. Il est étonnant que ce soit aussi celui qui n'a pas encore suscité tous les commentaires qu'il mérite. Nous tâcherons d'y remédier dans cette thèse, et tout particulièrement dans le troisième chapitre.

Il restera un autre champ important à explorer: la place qu'occupe *Caligula* dans l'ensemble de l'œuvre camusienne. Des rapports ont été mis en évidence, mais trop succinctement, entre *Caligula* et les notions d'Absurde et de Révolte, les piliers de la pensée camusienne, et entre *Caligula* et la critique du despotisme, qui est aussi présente dans maints écrits de Camus. On ignore cependant à quel point la théâtralité et les notions qui lui sont connexes (l'apparence, l'ombre, l'illusion) constituent un paradigme extraordinairement récurrent dans tout le corpus camusien, et l'on ignore autant leur lien profond avec les thèmes plus connus de Camus. Or, elles trouvent dans *Caligula* une expression plus percutante que nulle part ailleurs. A l'aide d'une lecture attentive

p. 168; J. Arnold, «Camus et la critique théâtrale: l'exemple de *Caligula*», p. 40-41; R. Gay-Crosier, *op. cit.*, p. 25.

autant des fictions que des essais de Camus, puisqu'une même pensée traverse les unes et les autres, le dernier chapitre de notre thèse tâchera de démontrer que *Caligula* constitue un véritable carrefour des idées directrices qui composent cette pensée.

CHAPITRE PREMIER

CALIGULA DANS L'HISTOIRE

1.1 «A l'histoire, Caligula, à l'histoire.» (IV, 14)

La thématique qui entrelace dans *Caligula* folie, théâtre et politique se détache sur deux vastes arrière-plans, l'un historique et l'autre littéraire. Dans ce qui suit, nous en examinerons le premier.

Camus a utilisé de plusieurs manières le matériel historique dans ses pièces de théâtre. La première d'entre elles, *Caligula*, place un personnage réel dans un cadre fictif; la suivante, *Le Malentendu*, reprend un «fait divers» paru dans un journal; *L'Etat de siège* met en scène de façon allégorique une situation politique réelle (l'Espagne franquiste); *Les Justes*, enfin, présentent des personnages fictifs dans un cadre historique (celui de la Russie à la fin du XIX^e siècle). Ses quatre pièces sont ainsi brodées sur un canevas plus ou moins ancré dans la réalité. Son roman *La Peste*, qui peut être lu, entre autres, comme une fable sur le phénomène récent du nazisme, et son essai *L'Homme révolté*, qui analyse différentes formes de révolte rencontrées dans l'Histoire, reviennent à la formule adoptée avec *Caligula*, de l'exemple historique.

Caligula est inspiré d'un cas non seulement réel, mais mythique¹. Le discours historiographique sur l'empereur romain Caius Caligula (dont le nom signifie «petite botte») et la charge culturelle dont il est investi en ont fait un

¹ La pièce se situe d'ailleurs dans une période où les dramaturges français s'emparent avec prédilection de légendes et de mythes antiques; l'on pense à l'Orphée de Cocteau, l'Electre de Giraudoux, l'Oreste de Sartre, l'Antigone d'Anouilh, etc.

véritable mythe, solidement enraciné dans la mémoire collective: il est perçu comme un parangon de la folie du pouvoir. Face à cette connaissance que nous avons du personnage, Camus se veut indépendant. Comme son héros éponyme renvoie à un référent spatio-temporel, les versions primitives de la pièce (datées respectivement de 1939 et de 1941) comportent cette didascalie initiale intitulée «décor» et qui concerne autant l'époque que le lieu: «Il n'a pas d'importance. Tout est permis, sauf le genre "romain"»². Le ton désinvolte, mais l'interdiction catégorique... Dans la note qui suit, Camus explicite son intention par la négative: il n'offre pas une pièce «historique» et fait en sorte que le lecteur ne la reçoive pas comme telle, tout en admettant que les «fantaisies» et les «mots» de son héros sont «authentiques»³. Il faut ajouter qu'un nombre impressionnant tant d'éléments majeurs que de détails dans son œuvre existaient dans les textes des historiens antiques. L'auteur a été fortement influencé par ces derniers, cela est indéniable. En contrepartie, il réussit à créer une œuvre de fiction parfaitement originale; par les moyens d'une trame historique, avec tout ce que celle-ci comporte de préfabriqué, de contingent et d'anecdotique, elle rend compte d'une conception purement camusienne de l'existence.

Les critiques de *Caligula* ont souvent comparé le personnage réel, tel qu'il apparaît dans l'historiographie ancienne, au personnage de Camus; ils ont relevé les emprunts et les transformations qui mènent de l'un à l'autre. Nous nous proposons d'aborder à notre tour cet aspect, mais par un biais différent: en nous demandant ce qui, dans le personnage des historiens, était susceptible de capter l'attention de Camus; en essayant de définir, autrement dit, son potentiel camusien. C'est là une question négligée et pourtant capitale. Nous tâcherons d'y répondre en retraçant la démarche de Camus à l'époque où il découvrait

² Albert Camus, *Caligula - version de 1941*, texte établi par A. James Arnold, Paris, Gallimard, CAC4, 1984, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 14.

l'empereur romain et en cernant les caractéristiques par lesquelles celui-ci pouvait faire vibrer certaines cordes intimes de la réflexion camusienne.

Camus a utilisé comme source principale, ainsi qu'il l'a signalé plus d'une fois⁴, le livre IV, consacré à Caligula, des *Vies des douze Césars* de Suétone; ce texte et la traduction qu'a lue le dramaturge, celle d'Henri Ailloud⁵, nous sont donc de toute première importance. L'auteur de *Caligula* ne mentionne nulle part les autres sources antiques mais il les a fort probablement consultées: c'est pourquoi il nous faut les considérer plus attentivement que la critique ne le fait d'habitude. Le Grec Dion Cassius, dans son *Histoire romaine* (livre LIX), ainsi que les auteurs juifs Philon d'Alexandrie (*Legatio ad Gaium*) et Flavius Josèphe de Palestine (*Histoire ancienne des Juifs*, livre XIX) apportent des informations substantielles sur le règne caliguléen, corroborées par des notations qui parsèment plusieurs traités de Sénèque et l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien⁶. Aujourd'hui, les incertitudes sont multiples sur la personne même de Caligula. Les historiens modernes mettent en doute l'objectivité des compte rendus antiques et relèvent leur sensationnalisme, qui s'applique à broder sur les vices de Caligula. Le récit décousu de Suétone, en particulier, tient du pamphlet. Mais cette véracité douteuse des textes n'est évidemment pas pertinente pour nous - Camus lui-même s'en souciait peu. Le Caligula réel que les historiens prétendent faire connaître ne nous intéresse pas, en tant que tel; nous voulons plutôt déceler le potentiel dramatique camusien dont ils investissent avant la lettre le personnage plus ou moins véridique qu'ils ont créé. Des synthèses biographiques récentes, plus détachées que les écrits anciens, compléteront notre recherche.

⁴ Notamment dans la «Préface à l'édition américaine du théâtre» et dans le «Programme pour le Nouveau Théâtre» (*Trn*, p. 1729, 1749).

⁵ parue aux Belles Lettres en 1931 puis chez Gallimard en 1975.

⁶ *Les Annales* de Tacite couvrent la période caliguléenne mais les livres qui y sont consacrés sont perdus; il ne reste que de maigres fragments qui s'y rapportent, dispersés dans d'autres livres.

Plusieurs études sur l'œuvre de Camus dans son ensemble ou sur son théâtre jettent un regard rapide sur les liens entre *Caligula* et ses racines historiques; et quelques articles se consacrent à cette question. Dans un cas comme dans l'autre, on se contente d'identifier les données que le dramaturge reprend telles quelles, en les distinguant de celles qu'il altère, qu'il supprime ou qu'il invente. W. A. Strauss met côte à côte, dans la présentation matérielle de son article, des séquences du texte suétonien et du texte camusien, et analyse les changements de contenu de l'un à l'autre⁷. En 1951, l'année de parution de son étude, il lui manque une vision globale tant de *Caligula* (dont la dernière version sera publiée sept ans plus tard) que de la production camusienne (l'article paraît au printemps, *L'Homme révolté* vers la fin de la même année). Roger Quilliot, qui a l'avantage d'un plus grand recul, ne semble pas trop en profiter lorsqu'il cite de longs passages de Suétone pour les associer à ceux qui leur correspondent dans la pièce de Camus; il inventorie la dette du moderne envers l'ancien tout en s'abstenant de l'interpréter⁸. Si Camus se conforme au canevas de Suétone, remarque de son côté Edward Freeman, il se donne une liberté complète, par contre, quant à la nature de l'évolution du protagoniste. Ce critique attribue les différences entre la source et son aboutissement au fait que celle-là relève de l'histoire alors que celui-ci, qui en est une mise en œuvre culturelle, relève davantage du mythe⁹. Il répond en cela à Alan Clayton, qui expliquait ces différences par la dimension métaphysique qu'insère le dramaturge¹⁰. On trouve un autre inventaire des emprunts à la «Vie de Caligula» de Suétone dans un article

⁷ W. A. Strauss, «Albert Camus' *Caligula*: Ancient Sources and Modern Parallels», *Comparative Literature*, vol. 3, no 2, 1951, p. 160-173.

⁸ Roger Quilliot, «Notice historique», *Trn*, p. 1740-1744.

⁹ Edward Freeman, «Camus, Suetonius, and the Caligula Myth», *Symposium*, vol. 24, no 3, 1970, p. 230-242.

¹⁰ Alan J. Clayton, «Note sur Camus et Suétone: la source ancienne de deux passages des *Carnets*», *French Studies*, vol. 20, no 2, 1966, p. 164-168.

un peu plus récent, de Janine Gillis, selon qui Camus doterait de «cohérence» les données disparates de Suétone, effectuant ainsi un travail d'«intellectualisation»¹¹. Gillis se penche aussi sur le travail d'élaboration dramatique: en homme de théâtre, Camus organise autour de chaque détail une mise en scène, intègre les incidents dans la texture d'une action dramatique dont ils deviennent des ressorts, fond les paroles qu'il reprend à Suétone dans des contextes qui modifient leur signification.

Ce genre d'investigation sur des fictions qui récupèrent des matériaux historiques fait partie des routines de la critique. Dans ce cas-ci, il aide à retracer la métamorphose dramaturgique, esthétique et philosophique par laquelle le discours de base se transforme en un chef-d'œuvre du théâtre moderne. Si les comparatistes ont regardé minutieusement le détail des deux discours - historiographique et dramatique, nous nous proposons ici de considérer ces deux moments dans leur unité, dans l'ensemble expressif qu'ils forment en s'éclairant l'un par l'autre. L'on s'entend pour reconnaître que de sa prise de conscience initiale à sa dernière réplique, Caligula sert un projet d'envergure: par son truchement, l'auteur développe une thèse métaphysique - le non-sens de la condition humaine - et fait éclater la souffrance qu'elle engendre. Selon Freeman par exemple, la sensibilité de Camus se greffe sur le caractère de l'empereur¹². Les critiques ont donc souligné les ingrédients proprement camusiens du produit fictif. Mais pour que ce produit ait pu prendre forme, il a fallu que le Caligula de l'Histoire recèle un certain potentiel camusien, dont on pourrait dire qu'il attendait depuis des siècles l'exploitation. En quoi cet empereur de l'Antiquité rencontrait-il les réflexions de Camus et ses tendances dramaturgiques, leur

¹¹ Janine Gillis, «Caligula: De Suétone à Camus», *Les Etudes classiques*, vol. 42, no 4, 1974, p. 395, 396, 402.

¹² E. Freeman, *op. cit.*, p. 232.

offrait-il une voie inspirante? Pourquoi l'auteur a-t-il choisi de mettre en scène ce personnage-là?

1.2 En amont d'une découverte

Camus lit les *Vies des douze Césars* à l'âge de 18 ans (en 1932), alors qu'il est étudiant en lettres à Alger. Son professeur et initiateur de cette découverte, le philosophe et essayiste Jean Grenier, qui deviendra aussi par la suite son mentor, faisait ressortir, selon son propre témoignage, une facette «romantique» de Caligula occultée par le mythe de l'empereur fou, «une nostalgie de l'absolu vis-à-vis duquel toutes les choses les plus différentes perdaient leurs différences et toutes choses se ressemblaient». «Le mot de Caligula condamnant coupables et innocents indistinctement: "Ils sont tous coupables!" [le] ravissait par son audace impassible». Résultat: le lycéen se sentit happé par le personnage de l'empereur, «déjà transposé»¹³. Certes, il était jeune; mais sa fascination, plutôt instinctive à ce stade, ne fut ni superficielle, ni épisodique, comme on le voit à quelques anecdotes révélatrices. Dans les années qui suivent les études au lycée, il baptise ses chats Cali et Gula puis les intègre sous ces noms dans son premier roman, *La Mort heureuse*¹⁴. Aussi, il parle constamment de Caligula à ses amis et surtout s'en fait un rôle, avec répliques et gestes¹⁵. Il est piquant d'observer qu'une fiction surgit ainsi, qui emprunte déjà le mode théâtral. En 1944-45, il signera du pseudonyme Suétone une dizaine de billets satiriques dans le journal

¹³ Jean Grenier, *Albert Camus (souvenirs)*, Paris, Gallimard, 1987 [1968], p. 59.

¹⁴ publication posthume: Paris, Gallimard, CAC1, 1971, p. 132-134, 137.

¹⁵ Selon les témoignages d'amies de l'époque, Christiane Davila (née Galindo) et Marguerite Dobrenn, transmis par lettres à J. Arnold («La poésie du premier *Caligula*», dans *Caligula - version de 1941, op. cit.*, p. 136).

*Combat*¹⁶, affirmant par là son affinité avec le chroniqueur des Césars. Soulignons enfin qu'en 1937, il jette sur papier l'ébauche d'un plan qu'il intitule «Caligula ou le sens de la mort»¹⁷: il entame une pièce qu'il compte alors monter avec sa troupe, le Théâtre de l'Equipe, avec lui-même dans le rôle principal.

La troupe se dissoudra peu après mais le processus d'écriture est enclenché et se poursuivra avec obstination. En 1939, Camus confie à une amie: «Je ne peux détacher mon esprit de *Caligula*. Il est capital que cela soit une réussite»¹⁸. Malgré son acharnement, il ne mesure pas à ce moment toute l'importance de ce qu'il est en train de créer: il travaillera cette œuvre pendant plus de vingt ans. Le dramaturge et son personnage traversent ensemble cette maturation. Le choix de jeunesse, apparemment fortuit, survivra avec une ténacité qui en atteste les raisons profondes. Plusieurs années plus tard (en 1958), Camus s'est prononcé sur ces raisons:

A travers Suétone, Caligula m'était apparu comme un tyran d'une espèce relativement rare, je veux dire un tyran *intelligent*, dont les mobiles semblaient à la fois singuliers et profonds. En particulier, il est le seul, à ma connaissance, à avoir *tourné en dérision le pouvoir lui-même*¹⁹.

Il enchaîne en faisant part de la réaction qui l'a poussé vers l'écriture dramatique: «En lisant l'histoire de ce grand et tragique comédien, je le voyais déjà sur une scène». Ces paroles et le témoignage de Grenier constituent les premières pistes, éclairent des rapports entre le Caligula réel et la pensée de Camus. Nous nous y référerons en analysant le cas historique de Caligula. Nous isolerons les

¹⁶ La liste des titres paraît dans *Essais*, p. 1952.

¹⁷ A. Camus, *Carnets I*, p. 43 (inscription datée de jan. 1937).

¹⁸ Dans une lettre à Christiane Davila, dont un paragraphe est cité par Roger Grenier, *Albert Camus - soleil et ombre*, Paris, Gallimard, 1987, p. 138.

¹⁹ Dans le «Programme pour le Nouveau Théâtre», *Trn*, p. 1749-1750. Les italiques sont de Camus.

dramatèmes dont il est composé, c'est-à-dire les caractéristiques qui forment le potentiel qu'actualise la pièce de Camus.

1.3 La situation du César

Le premier de ces dramatèmes ne concerne pas spécifiquement Caligula. Il s'agit du statut de César, maître de l'univers. Comme le rappelle Arther Ferrill, «the Empire of Romans embraced the entire civilized world, the *orbis terrarum*, at least as far as the Romans themselves were concerned»²⁰. L'Empire romain touche à son apogée à l'époque dite des douze Césars, plus particulièrement des premiers de ces Césars, ceux de la lignée julio-claudienne. Cette dynastie prodigieuse, fondée par Jules César et qui s'achève avec Néron (en passant par Auguste, Tibère, Caligula et Claude), réalise le double rêve incommensurable de l'hégémonie universelle («J'ai tout pouvoir et sur tout le monde», affirme Caligula) et personnelle («C'est moi seul qui fais et interprète la loi», dit-il aussi²¹). En conférant à un seul homme tout le pouvoir sur l'univers connu, l'Empire romain rend possible une expérience métaphysique qui concerne l'humanité: jamais être humain ne se sera plus rapproché de la divinité. Cette situation offre un champ tout désigné pour le dramaturge Camus. Au théâtre, la figure du César symbolise l'homme qui jouit de la plus grande liberté possible. Dans *Caligula*, cette liberté est celle qui peut aller «jusqu'au bout» (I, 4), celle qui aspire à «l'impossible» (I, 4 et 11): elle est la mieux placée pour se révolter contre l'absurdité de la condition humaine.

²⁰ Arther Ferrill, *Caligula. Emperor of Rome*, London, Thames and Hudson, 1991, p. 14.

²¹ Suétone, *Vies des douze Césars*, trad. par H. Ailloud, Paris, Gallimard, 1975, IV, 29 et 34.

Les historiens s'étonnent encore de la puissance vertigineuse que détenait l'empereur²²; jamais il n'est fait mention, par opposition, de la conscience qu'il pouvait avoir de son impuissance. Il faut un critique camusien - Strauss²³ - pour qualifier de tragique la vastitude du pouvoir impérial. Dans l'exercice d'un tel pouvoir, les limites de l'homme deviennent sensibles, se laissent toucher de façon immédiate. On ne saurait mieux éprouver, qu'en la heurtant ainsi de front, la nullité irrémédiable de la condition humaine.

Montherlant, que Camus admirait²⁴, a lui aussi perçu cette conséquence inhérente au statut césarien. Son essai intitulé «Sans remède», dans le recueil *Aux fontaines du désir* (paru en 1927), rejoint à tel point l'esprit de *Caligula* que nous lui prêterions volontiers une influence séminale. D'abord, il porte en épigraphe un apophtegme de sainte Thérèse d'Avila qui conjugue le titre du recueil et celui de l'essai, et qui frappe par sa résonance camusienne: «Notre désir est sans remède»²⁵. L'auteur observe que l'Antiquité compte des rois «complètement fous à cause de leurs facilités». En référence aux *Douze Césars*, il décrit le «désarroi de ces âmes devant l'étendue de leur possible», dans un passage qui ébauche une définition de l'absurde: les Césars sont des «conquérants sans espoir qui prennent

²² Par exemple, Régis F. Martin: «le caractère exorbitant du pouvoir impérial constitue le fondement essentiel [du] mythe des premiers Césars». *Les douze Césars. Du mythe à la réalité*, Paris, Belles Lettres, coll. «Histoire», 1991, p. 24.

²³ W. A. Strauss, *op. cit.*, p. 167.

²⁴ Il le classe parmi les trois écrivains modernes qui l'ont formé (*Essais*, p. 1923). Dans les *Carnets I*, trois notes concernent cet auteur entre 1937 et 1941, années de la composition de *Caligula* (p. 67, 182-183 et 244).

²⁵ Henry de Montherlant, *Essais*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1963, p. 289. Par la bouche de Martha dans *Le Malentendu* (III, 2), Camus paraphrasera sainte Thérèse: «Je suis trop loin de ce que j'aime et ma distance est sans remède».

et ne jouissent pas de leur prise», «leur liberté est leur malheur»²⁶ - comme si *rien* ne pouvait leur apporter satisfaction.

Le Caligula camusien s'inscrit dans cette optique, mais marque un progrès en explicitant ce que l'essai de Montherlant sous-entendait. Malgré ses prérogatives colossales, il n'a pu empêcher, comme son homologue historique, la mort de Drusilla. Toute sa puissance s'est avérée soudain inutile. A la lumière de cet échec, il saisit d'un seul coup la relativité de sa grandeur, sa précarité foncière²⁷. Face au pouvoir absolu, sans commune mesure, de l'empereur, l'absurde non seulement demeure, il se fait d'autant plus évident, intolérable, devient le scandale des scandales.

Le plus haut des sommets procure donc aux Césars qui l'occupent une vue d'une clarté inégalable sur leur propre condition et sur celle de l'espèce dans son ensemble. Le trône s'avère la meilleure école de lucidité et, par conséquent, d'indignation: un César voit mieux que quiconque que «les hommes meurent et ils ne sont pas heureux» - pour citer la constatation d'une fameuse simplicité du Caligula fictif (I, 4). Camus allie la supériorité intellectuelle à celle que confère le panorama impérial, utilise un statut politique à des fins métaphysiques: en tant que spectateur suprême, son empereur bénéficie d'un point de vue presque divin.

²⁶ *Ibid.*, p. 311. Remarquons que Montherlant, familier avec l'époque des Césars, avait préfacé le *Satyricon* de Petrone. Selon cet intime de Néron dont le message préfigure en partie celui du Caligula de Camus, la vie est un jeu d'hypocrisie et une farce aux yeux des dieux, le destin aveugle tourne le labour des hommes en folie.

²⁷ D'où la question qu'il se pose, sur laquelle nous reviendrons au chapitre troisième: «Que me fait une main ferme, de quoi me sert ce pouvoir si étonnant si je ne puis changer l'ordre des choses, si je ne puis faire que le soleil se couche à l'est, que la souffrance décroisse et que les êtres ne meurent plus?» (I, 12).

La puissance impériale paradoxalement infirme engendre cette lucidité insoutenable mais aussi, en même temps, une solitude absolue: une autre caractéristique du sommet césarien dont Camus tirera partie. Pour Montherlant, le livre de Suétone évoque «les extrémités de la solitude morale»²⁸. On peut en dire autant de la littérature dramatique dont les héros sont des souverains. Camus ne manquera pas de développer ce thème dans sa pièce, et avec un lyrisme poignant: l'on pense surtout à la longue tirade de Caligula sur la solitude dans un dialogue avec Scipion (II, 14), et à son monologue de la scène finale où il exprime sa détresse (IV, 14).

1.4 La situation de Caligula

- le farniente politique

A côté des dramatèmes qu'il partage avec tous ses homologues, le Caligula de l'Histoire en offre certains qui lui sont propres. Contrairement aux autres Césars, il n'est sujet à aucune sollicitation politique, et c'est ce qui fait la pureté de son cas et sa valeur métaphysique du point de vue camusien. Il accède au trône (en 37) avec une légitimité aussi irréprochable sur le plan dynastique, puisqu'il se rattache à Auguste par ses parents, que sur le plan politique, puisque c'est de leur propre gré que le sénat et le peuple lui remettent le pouvoir absolu. Il ne rencontre aucune rivalité un tant soit peu menaçante²⁹. Il est le prince rêvé pour

²⁸ H. de Montherlant, *op. cit.*, p. 328.

²⁹ «Rien ne s'interposait entre lui et l'héritage de Tibère»; il «faisait figure d'héritier désigné», observe Daniel Nony (*Caligula*, Paris, Fayard, 1986, p. 195, 204). «Caligula received in a single moment the powers it had taken Augustus a lifetime to accumulate»; «he was the first emperor to have [them] handed to him on a silver platter», ajoute Ferrill (*op. cit.*, p. 95, 17).

toutes les classes sociales, tant à Rome qu'en province, explique Suétone³⁰; il peut compter sur un loyalisme et sur une popularité exceptionnels. De plus, la mort de Tibère intervient dans une période de stabilité politique et de discipline militaire, auxquelles on n'était arrivé que peu à peu, grâce aux efforts de Jules César et d'Auguste. Gestionnaire rigoureux, le prince défunt lègue une fortune personnelle immense et un coffre d'Etat rempli. Bref, le règne de Caligula s'amorce dans des conditions idéales. Et comme il restera exempt de catastrophes publiques (point d'épidémie, ni de cataclysme), on peut le dire d'une sérénité parfaite, insurpassable. Le beau fixe du pouvoir absolu.

C'est pourquoi Caligula peut s'abandonner à l'oisiveté. Suétone précise qu'il ne s'est mêlé d'entreprises militaires qu'une fois, et sans trop de sérieux³¹. On ne pourra pas dire la même chose de Néron, par exemple, qui sera un politicien hanté par toutes sortes d'ennemis et de difficultés, réels ou imaginaires. Caligula est pratiquement le seul empereur libre de toute contrainte, sans soucis politiques, ni économiques, ni militaires. L'absence de nécessité réduit ses actes à une signification philosophique. Camus n'a-t-il pas dit que ses «mobiles [lui] semblaient à la fois singuliers et profonds»? Son assassinat a la même qualité: Cassius Chaerea, un légionnaire qui en assume la responsabilité, ne poursuit aucun objectif politique. Camus récupérera ce personnage de tyrannicide parfaitement désintéressé.

Cette situation abstraite à l'extrême, en ce sens qu'elle est dépouillée de toute la gangue des intérêts et des contingences qui forment normalement l'intrigue d'une pièce de théâtre, nous paraît essentielle. Aux yeux de Camus, dramaturge philosophe, le Caligula des historiens est un cas rarissime: il recèle un personnage dramatique virtuel dont la révolte ne peut qu'être d'emblée

³⁰ Suétone, *op. cit.*, IV, 13.

³¹ *Ibid.*, IV, 43.

métaphysique - quand les conduites examinées dans *L'Homme révolté* ne le sont souvent qu'en dernière analyse. Le métaphysique risque toutefois d'interférer avec le psychologique, si la folie s'en mêle: celle-ci peut être perçue comme réelle ou comme affectée avec une lucidité supérieure. Sur ce point, Caligula offrait au dramaturge un terrain des plus riches, parce que des plus vagues.

- la folie

Si le Caligula camusien est l'un des personnages les plus démentiels du répertoire dramatique, il le doit à son homologue historique, à propos duquel on a pu écrire: «Few mad rulers, in all the history of the world, are as well known as the Roman Emperor Caligula»³². Le règne caliguléen débute dans l'euphorie (il en est de même dans la pièce de Camus - I, 1); mais au bout de quelques mois, l'empereur a une grave maladie et devient par la suite capricieux et cruel³³. Les auteurs de l'Antiquité le tiennent plus ou moins pour un malade mental; de là naît le mythe simplificateur et malveillant de l'empereur fou. Les historiens modernes font ressortir, de leur côté, la complexité du problème et la diversité de ses composantes³⁴. Leur débat a pour pendant celui de la critique

³² A. Ferrill, *op. cit.*, p. 8.

³³ Janick Auberger apporte ces précisions, dans son introduction au livre LIX de l'*Histoire romaine* de Dion Cassius (Paris, Belles Lettres, coll. «La Roue à livres», 1995, p. 83): «Pour les Anciens, les troubles mentaux relevaient du physique, d'où leur volonté de mettre le changement d'attitude chez Caligula sur le compte de sa maladie. Mais la réalité fut sûrement plus compliquée» ...peut-être plus proche de problèmes camusiens, sommes-nous tentée de croire.

³⁴ Il est question d'épilepsie (D. Thomas Benediktson, «Caligula's Madness: Madness or Interictal Temporal Lobe Epilepsy», *The Classical World*, vol 82, no 5, 1989, p. 370-375); de perversion (A. Ferrill, *op. cit.*, p. 8) et d'autodestruction (D. Nony, *op. cit.*, p. 402); de psychopathie (Joseph Lucas, «Un empereur psychopathe. Contribution à la psychologie du Caligula de Suétone», *L'Antiquité classique*, vol. 36, 1967, p. 159-189) mais aussi de rationalité (Anthony A. Barrett, *Caligula: The Corruption of Power*, London, B. T. Batsford Ltd, 1993 [1989], p. 240); etc.

littéraire sur la folie hypothétique du personnage camusien. Chez le modèle historique, «le trouble de l'esprit» cotoyait «la vivacité de la parole», observait Tacite; ce «maître en éloquence» «fut taxé de démente», affirme aujourd'hui Régis Martin³⁵: on remarque le paradoxe même du héros camusien, la folie intelligente. Mais Camus ne cherche pas à sonder en psychologue la personnalité de l'empereur. L'absence de troubles mentaux ou physiologiques dûment diagnostiqués lui permet d'affliger son personnage d'une «maladie métaphysique»: c'est l'expression qu'il utilisait lui-même pour qualifier sa tuberculose, parce qu'elle lui faisait appréhender la mort en pleine jeunesse, exacerbait son amour de la vie et le rendait cynique³⁶. La maladie obscure du Caligula réel devient ainsi, chez Camus, une manifestation désespérée de lucidité.

Après la maladie, le jeune empereur affronte une autre épreuve: il perd sa sœur adorée Drusilla. Son deuil, décrit tant par Suétone que par Sénèque et Dion Cassius, deviendra légendaire par ses excès. Il fait de la défunte la première Romaine déifiée, un honneur immérité que seul rend possible l'arbitraire impérial et que les écrivains anciens perçoivent comme un signe de dérangement. Mais c'est peut-être pour lui un moyen de protester contre sa condition mortelle. Du choc provoqué par la perte de l'être aimé, surgit le lien entre la folie de Caligula et la mort. Ce lien incitera Camus à ajouter une épaisseur métaphysique à ce qui semble un trauma psychique (l'aspect romantique privilégié par Grenier) ou le coup d'essai d'un despote (l'aspect développé par les Anciens). Sa pièce commencera à ce moment crucial dans la vie du personnage.

³⁵ Tacite, *Les Annales*, trad. par H. Goelzer, Paris, Belles Lettres, 1953, XIII, 3, 2; R. Martin, *op. cit.*, p. 238.

³⁶ Voir Herbert R. Lottman, *Albert Camus*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1978, p. 58.

- la tyrannie

Il existe un autre consensus dans les textes anciens: le règne de Caligula qui s'annonçait heureux dégénère en enfer. L'oppression violente de l'empereur, son délire sanguinaire lui vaudront de périr assassiné. Ce scénario se reproduira avec Néron et quelques autres de ses successeurs, mais Caligula «was the worst of his peers, who had some reasonably redeeming features»³⁷. La cruauté d'un Tibère, d'un Néron est en grande mesure dictée par des raisons d'Etat, alors que celle de Caligula, sans circonstance atténuante, paraît gratuite. A son image, celle du héros camusien sera nue, sans prétexte ni nécessité.

Quelques actions du *monstrum* qui figurent dans Suétone sont résumées dans la nouvelle «L'Ile de Pâques» du recueil *Les Iles* de Jean Grenier (paru en 1933). Le narrateur conclut: «Je ne goûtais guère que la couleur de ces histoires [...] - et n'en voyais pas le sens profond». «Lorsqu'il lut ces quelques pages, [Camus] fut ému par leur vision pessimiste de la condition humaine»³⁸; il dira lui-même son trouble en préfaçant la réédition du livre en 1959³⁹. Mais bien avant, en 1939, alors que *Caligula* est en gestation, il transcrit dans ses *Carnets* un épisode qu'avait rapporté Grenier, non sans l'adapter car, lui, y «voit un sens profond»: au moment d'un sacrifice, Caligula avait immolé le prêtre au lieu de la victime désignée. Et Camus lui fait dire: «j'ai voulu changer l'ordre des choses - pour voir, en somme. Ce que j'ai vu, c'est que rien n'est changé. Un peu

³⁷ A. Ferrill, *op. cit.*, p. 115.

³⁸ J. Grenier, *Les Iles*, Paris, Gallimard, 1959, p. 107; et *Albert Camus (souvenirs)*, *op. cit.*, p. 28.

³⁹ Il y puisait des prodromes de *Caligula*: Grenier l'initiait «au désenchantement», lui disait que les «apparences étaient belles mais qu'elles devaient périr», lui rappelait leur «fugacité», «la finitude de l'homme», et lui faisait du coup comprendre son «inquiétude»: «l'homme s'émerveille et meurt, où est le port?» («Sur *Les Iles* de Jean Grenier», *Essais*, p. 1157-1159).

d'étonnement et d'effroi chez les spectateurs. Pour le reste, le soleil s'est couché à la même heure»⁴⁰. Il dépasse ainsi la limite de la gratuité dans le mal, à laquelle s'arrêtent le narrateur des *Iles* comme bien des historiens, et favorise une explication métaphysique: le désir d'inverser les rôles fixés par l'ordre des choses. Ce qui le préoccupe n'est pas le crime d'un despote mais la révolte, au nom de l'homme, d'une conscience à vif. Rappelons qu'il perçoit Caligula comme «un tyran *intelligent*» qui a tourné le pouvoir en dérision. Roland Auguet remarque chez ce dernier l'obsession de travestir le réel, «paradoxale chez un gouvernant qui a en principe pour objet de l'organiser»⁴¹. C'était aussi le point de vue de Grenier quand il enseignait Caligula à Camus: «toutes les choses les plus différentes perdaient leurs différences et toutes choses se ressemblaient». Son détachement du politique donnait à l'empereur cette faculté de jouer avec les choses et les êtres.

1.5 La théâtralité

A la conjonction du pouvoir et de la folie, s'ajoute chez Caligula une théâtralité débordante. «Ce grand et tragique comédien» que Camus lycéen percevait déjà comme tel et imaginait sur scène, les historiens antiques le décrivent abondamment. Mais nous distinguons dans le pêle-mêle de leurs tableaux différents types de théâtralité, que nous examinerons successivement: le théâtre-obligation, le théâtre-plaisir, la feinte, le théâtre-divinisation et enfin, le théâtre pour l'absurde.

⁴⁰ *Carnets I*, p. 184 (inscription datée de nov. 1939). Clayton (*op. cit.*, p. 165) s'est penché sur ce passage des *Carnets* sans le relier à la nouvelle de Grenier.

⁴¹ Roland Auguet, *Caligula ou le pouvoir à vingt ans*, Paris, Payot, 1984, p. 50.

Caligula organisait fréquemment des spectacles à grand déploiement, des jeux, des combats de gladiateurs, des festivités. Là où les auteurs anciens voient une passion déréglée, les spécialistes modernes détectent une propagande impériale, dimension essentielle du gouvernement de Rome depuis Jules César. «Fort conscient de l'importance que revêtent les jeux pour le nouveau régime», Auguste s'applique à donner une solennité «à la présence impériale dans l'amphithéâtre»; ce lieu devient le «symbole concret de la Cité», souligne Auguet⁴². Paraître dans les cérémonies officielles, attirer tous les regards pour frapper l'opinion, est un acte publicitaire, à la fois théâtral et politique. Les empereurs ultérieurs Claude, Néron ainsi que quelques autres poursuivront ces pratiques. Et à l'exemple des Romains, les systèmes dictatoriaux modernes auront recours à la théâtralisation de façon massive, comme moyen de manipulation politique, pour imposer leur pouvoir à leurs sujets (au XX^e siècle, on pense à Hitler, Mussolini, Staline, Mao...). Mais une part importante de la théâtralité de Caligula ne répond pas à une nécessité politique et semble plus mystérieuse et plus originale.

Elle correspondrait plutôt au concept de théâtre-plaisir. En effet, Caligula raffolait des arts scéniques. Spectateur empressé au début, il imita ensuite, aux yeux de tous, les gestes et la voix du tragédien qui déclamait, au théâtre; puis il donna lui-même plusieurs représentations. Il s'adonnait aussi à la danse et au chant avec des costumes variés. Suétone mentionne qu'il se contemplait dans un miroir en étudiant ses jeux de physionomie, et qu'il se montrait maquillé et accoutré comme un histrion, ou déguisé en femme. Avec l'ampleur de ses ressources, il se permit cette mise en scène sans précédent: il fabriqua sur la mer un pont très long avec des vaisseaux recouverts de terre, traversa pendant deux jours cette scène improvisée avec une chlamyde et un char ornés de pierres précieuses, et y organisa un festin nocturne où de multiples torches créaient un

⁴² R. Auguet, *op. cit.*, p. 63, 72.

éclairage prodigieux. «Il voulut faire de la nuit le jour, comme de la mer la terre»⁴³: Dion Cassius résume la folie de celui qui désirait s'ériger en demiurge et exécuter l'irréalisable. Mais en dépit de l'opinion qui considérait l'acteur comme un pitre, Caligula affirmait avec ferveur l'importance du théâtre; ses interventions étaient montées théâtralement, le trône et les planches étaient confondus - comme si la signification du monde était théâtrale. ...Ce sera l'idée maîtresse du Caligula camusien, pour qui le culte de l'artifice sera assimilé à une forme de révolte, comme nous le verrons au troisième chapitre.

Suétone souligne la propension de l'empereur à la feinte comme un autre mode théâtral, et Dion Cassius ajoute que l'on ne savait jamais s'il était sincère parce qu'il usait naturellement de ruse⁴⁴. Ce trait est de ceux qui étoffent un personnage de théâtre: Camus s'en servira avec brio. D'un autre côté, Caligula dénonçait la fourberie de la cour, cette forme de théâtralité politique. Avec un humour cinglant, il l'exacerbait comme s'il voulait s'en venger, raillait la couardise des sénateurs en les obligeant à feindre le dévouement. Sophiste dans ses provocations verbales, il déconcertait ses interlocuteurs, que son pouvoir et la promptitude malade de sa colère empêchaient de lui répondre. Il y avait dans cette dynamique conflictuelle une vitalité que Camus saura intégrer dans la dramaturgie de sa pièce.

Etymologiquement, le terme *princeps* signifie le premier des citoyens. Non content de ce statut, Caligula aspirait à une supériorité encore plus grande. Premièrement, il se consacra à lui-même un temple, où il fit dresser sa propre statue, en or et grandeur nature, qu'on habillait chaque jour d'un costume semblable au sien, et remplaça la tête des statues grecques les plus vénérées

⁴³ Dion Cassius, *Histoire romaine, livres 57 à 59*, trad. par J. Auburger, Paris, Belles Lettres, coll. «La Roue à livres», 1995, LIX, 17, 9.

⁴⁴ Suétone, *op. cit.*, IV, 15; Dion Cassius, *op. cit.*, LIX, 4, 6.

(notamment celle de Zeus) par des reproductions de la sienne. Il cherchait ainsi à assouvir par des simulacres délirants de déification, sa soif d'immortalité, comme le confirme le «Je suis encore vivant» qu'il lancera en mourant⁴⁵, et autour duquel Camus construira la finale de sa pièce. Deuxièmement, il personnifie des divinités, se pare en public de leurs attributs. Ce comportement est perçu par les païens d'alors comme une folie despotique et par les Juifs comme un blasphème⁴⁶ - Scipion, dans la pièce de Camus, portera les mêmes jugements (III, 2). Mais Auguet se pose la question: «Caligula s'était-il jamais *vraiment* pris pour un dieu?» n'affichait-il pas plutôt sa mésestime pour les dieux de Rome?⁴⁷ Le Caligula camusien y répond par l'affirmative, en se livrant sans y croire, en révolté amèrement conscient de sa nature humaine, aux jeux impies de son homologue de l'Histoire.

La nuit précédant son assassinat (en 41), Caligula fit un cauchemar dont on saisit facilement la signification funeste: Jupiter le jetait hors du ciel, dans le vide - comme jadis les Titans; lui se trouvait complètement démuni, défait dans son entreprise. Ce sentiment ne préfigure-t-il pas celui auquel aboutira le héros de Camus? Le lendemain du cauchemar, quelques coups de couteau achèvent l'empereur. «Il apprit par expérience qu'il n'était pas un dieu»⁴⁸. Cette phrase lapidaire de Dion Cassius, selon Janick Auberger, «dégonfle la baudruche qui vient de se faire assassiner; [la grenouille] éclate d'avoir voulu se faire aussi grosse que le bœuf»⁴⁹. On dirait que Camus prend le contre-pied de cette

⁴⁵ Suétone, *op. cit.*, IV, 58.

⁴⁶ *Ibid.*, IV, 22; Philonis Alexandrini, *Legatio ad Gaium*, éd. et trad. anglaise M. Smallwood, Leiden, E. J. Brill, 1970, p. 72, 82.

⁴⁷ R. Auguet, *op. cit.*, p. 163.

⁴⁸ Dion Cassius, *op. cit.*, LIX, 30, 1.

⁴⁹ J. Auberger, «Introduction» à l'*Histoire romaine* de Dion Cassius, *op. cit.*, p. xxi-xxii.

interprétation: alors que les Anciens critiquent la jactance de l'empereur, le personnage camusien sait son insuffisance et en souffre. A sa mort, il est plus grand que jamais, parce qu'il immortalise la vulnérabilité humaine; il est «encore vivant» par l'histoire - réelle, littéraire et théâtrale - mais surtout, parce qu'il exprime pour l'éternité l'homme dans sa souffrance «sans remède» (pour reprendre les mots de sainte Thérèse d'Avila cités par Montherlant).

Le dernier type de théâtralité qu'il faut souligner peut sembler sadique, mais peut aussi naître d'une volonté d'expression métaphysique - comme le suggèrent les faits suivants.

Caligula imposed a sentence of banishment on some people who expected to be put to death because the judge's excessive ferocity robbed them of any hope of being let off. To them exile was a boon: they considered that they had escaped from the supreme danger which was threatening their lives. But only a short time afterwards, he sent some of his troops and put them to death⁵⁰.

Une autre fois, il libéra des otages puis les poursuivit avec la cavalerie, comme des fugitifs, et les ramena enchaînés. «Dans cette comédie encore, il dépassa toute mesure», commente Suétone⁵¹. Mais «cette comédie» a le mérite, si l'on peut dire, de rappeler à ses «acteurs» l'arbitraire de la mort et l'insécurité ontologique où il les réduit. D'autres événements confirment cette intention: Caligula ordonnait de conduire les prisonniers aux bêtes «tous indistinctement»⁵², ou de leur trancher la tête en les tirant au hasard; des innocents écopaient la même peine que des coupables; «au spectacle, il faisait brusquement arracher de leur banc de pauvres individus à mille lieues de se sentir menacés». «Il dépasse le niveau du démagogue vulgaire, observe Auguet. Par sa tournure d'esprit, [il]

⁵⁰ Philonis Alexandrini, *op. cit.*, p. 138.

⁵¹ Suétone, *op. cit.*, IV, 45.

⁵² *Ibid.*, IV, 27.

donne à la cruauté la forme d'une méditation rigoureuse et implacable»⁵³. Il assume le rôle de la plus haute divinité, la Fortune; il se fait pur aléa. Ses actes injustes renchérissent sur la précarité de l'existence. Ils peuvent apparaître comme une mise en forme, inhumaine parce que concrète, d'un ressort fondamental de la pensée camusienne: la conscience de l'absurde contenue dans les prémisses du *Mythe de Sisyphe*, dans les dernières réflexions, si aiguës, de Meursault, dans certaines répliques percutantes de Caligula et dans sa théâtralité acerbe. Le mot de l'empereur: «Ils sont tous coupables!» inspirera Camus autant qu'il «ravissait [Grenier] par son audace impassible». Personne n'était à l'abri des exécutions sous le joug de Caius Caligula: le personnage de Camus, pour sa part, fera sentir qu'aucun vivant n'est à l'abri de la mort.

Le dramatème de la théâtralité revêt des manifestations très diversifiées - dont plusieurs reviendront dans la pièce. Le type de vie publique qu'entretient l'empereur détourne l'attention des spectateurs des enjeux politiques; c'est ce qui intéressera Camus. La théâtralité chez son personnage, soutenue, prédominante, apparaît comme une transposition de la théâtralité excessive du personnage historique. Mais de plus, son Caligula pratiquera explicitement le théâtre comme un analogon de la condition humaine.

1.6 La jeunesse

Un autre dramatème est frappant chez le personnage historique: sa jeunesse. Tous les auteurs concernés ont développé cet aspect. Camus tiendra à le conserver: «Caligula est un homme très jeune, [à la] figure enfantine», indique-t-il dans une note de la version de 1941⁵⁴; et l'entourage du protagoniste fera

⁵³ R. Auguet, *op. cit.*, p. 46, 195.

⁵⁴ A. Camus, *Caligula - version de 1941*, *op. cit.*, p. 14.

souvent allusion à son âge. Mais cette jeunesse a ses défauts: on reprochait à l'empereur une effronterie qui prolongeait la révolte adolescente, un sarcasme proche de la démence. Pour cela - comme dans la pièce - il rencontrait la complicité d'Hélicon, «an accursed and infamous slave who attended upon and courted Gaius»⁵⁵. Dans la même veine, il donnait à voir sa glotonnerie - et Camus mettra en scène un repas pour montrer les manières provocatrices de son personnage (II, 5). Sur cette association jeunesse/mépris se greffe une autre: jeunesse/idéalisme. Nony associe la jeunesse de Caius à «une soif d'absolu»⁵⁶: c'est le côté romantique qu'avait retenu Grenier. Il s'affirmera avec le héros camusien, dont la désillusion sera d'autant plus douloureuse qu'elle est d'origine idéaliste. Les insomnies et les errances nocturnes, que les Anciens expliquent par un trouble nerveux, deviendront dans *Caligula* le lot d'une âme tourmentée⁵⁷; et la même transposition s'effectue à propos de la lubie lunaire. Au chapitre suivant, nous observerons que les associations jeunesse/mépris et jeunesse/idéalisme sont des lieux communs psychologiques aussi bien que littéraires. La jeunesse du personnage historique peut également aller de pair avec d'autres traits qui lui appartiennent: le ludisme et l'imagination mordante - domaines dans lesquels excellera le Caligula de Camus.

⁵⁵ Philonis Alexandrini, *op. cit.*, p. 96. Le personnage décrit ici ne se trouve chez aucun autre auteur ancien: nous avons la preuve que Camus avait lu Philon, ce que ses comparatistes semblent ignorer.

⁵⁶ D. Nony, *op. cit.*, p. 402.

⁵⁷ C'est la vision de Michel Cazenave et d'Auguet sur le personnage historique. Selon eux, Caligula se sait «un homme en sursis» et «en perd le sommeil. Quelles étaient ses pensées sous ces immenses portiques où il déambulait la nuit, agité par l'angoisse de la mort?» *Les Empereurs fous. Essai de mythanalyse historique*, Paris, Imago, 1981, p. 136.

- «Je suis encore vivant!» (*Vies des douze Césars IV, 58 et Caligula IV, 14*)

Après avoir relevé le potentiel dramatique camusien que renfermait le Caligula de l'Histoire, il faut mentionner que celui-ci présentait une caractéristique que Camus atténue au point de la tourner en son contraire: le physique on ne peut plus répugnant, poussé jusqu'à l'invraisemblance caricaturale dans les portraits de Suétone et de Sénèque⁵⁸. Dans la version de 1941, Camus prend la peine de préciser: «Il est moins laid qu'on ne le pense généralement»⁵⁹. Les metteurs en scène ont pris volontiers, et à juste titre, cette didascalie pour une litote: ce sont de très beaux acteurs qui ont rendu les interprétations les plus marquantes du rôle. Le Caligula camusien a plus d'âme que le Caligula réel, on peut même lui trouver des vertus, et son apparence en est modifiée. Ce physique avenant, dans tous les sens, facilite la sympathie du spectateur. Là où le Caligula des textes anciens, hideux et sanguinaire, rebuterait le public, celui de Camus l'invite à s'identifier à lui, se laisse suivre dans tous ses élans, malgré ses crimes.

Suétone, comme d'autres historiens de l'époque, n'analyse pas les mobiles de ses personnages ni leur évolution. Parmi les modernes, un Anthony Barrett déclare, par contre: «A biography should answer one basic question. What sort of person is its subject? Unfortunately, in the case of Caligula this is not easy to answer». Par exemple, poursuit Barrett, comment expliquer sa dégénérescence?⁶⁰ Un ensemble de facteurs y aurait concouru (on l'a vu: la maladie, le deuil et la position du sommet avec tout ce qu'elle implique), assez singulier pour combler une imagination en quête de figures de l'absurde. Camus remplira les espaces

⁵⁸ Les Romains jugent des qualités d'un empereur d'après sa beauté physique, comme le regrette Tacite (*Histoires*, I, 7). D'après Martin (*op. cit.*, p. 68-70), Suétone et Sénèque ajustent le physique de Caligula à son caractère pour que l'image extérieure reflète le désordre psychique et moral.

⁵⁹ A. Camus, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁰ A. Barrett, *op. cit.*, p. xvi, xix.

vides en faisant intervenir la fiction. Caligula surpasse tous ses confrères en fait de tyrannie, de folie et de théâtralité: il traduit parfaitement en une biographie l'analyse camusienne de l'existence. La triade du titre de notre thèse lui convient de toute évidence: ce premier chapitre pourrait s'intituler, préparant ainsi les suivants, «Folie, théâtre et politique chez le Caligula de l'Histoire». Des critiques ont établi un parallèle, comme nous le verrons plus en détail au quatrième chapitre, entre le Caligula de Camus et les trois figures de l'absurde que découpe *Le Mythe de Sisyphe*: Don Juan, le comédien, le conquérant. Nous remarquons ici qu'elles se retrouvent autant chez l'empereur réel: en effet, ce dernier est bien connu pour sa luxure⁶¹, il est comédien dans la vie même, et se veut conquérant héritier d'Alexandre, dont il avait revêtu l'armure, à ce qu'on raconte. La conquête, la comédie et la séduction sont également citées dans *Le Mythe* comme des activités qui font éprouver intensément une vérité ontologique: la nature théâtrale de la vie - que le Caligula réel met au jour en même temps que la nature théâtrale de sa fonction politique. Son expérience existentielle en tant qu'empereur est similaire à celle de l'acteur: toujours en représentation, il n'est pas, il paraît.

Avec les dramatèmes qui le définissent, il fonde, pour ainsi dire, un type humain, une sorte de portrait-robot, dont se rapprochent plus ou moins d'autres figures de l'Histoire. Néron et Elagabal, surtout, lui ressemblent comme s'ils n'en étaient que des avatars. Ils nous intéressent d'autant plus qu'ils inspireront des personnages de fiction en qui on peut voir, à bien des égards, des ancêtres du Caligula de Camus.

⁶¹ Elle inspirera le film *Caligula*, une production quasi pornographique réalisée par Tinto Brass aux Etats-Unis en 1979.

1.7 Un avatar: Néron

A Caligula succéda son oncle Claude (de 41 à 54), un valétudinaire bonasse, puis son neveu Néron (de 54 à 68). En plus de la parenté de sang, il existait cette fois une parenté d'esprit, qui préfigure celle que nous relèverons au prochain chapitre lorsque nous aborderons le Néron de *Britannicus* de Racine: les analogies - de même que les différences - entre ce dernier et le Caligula fictif se trouvaient déjà entre leurs homologues réels.

Le Néron de l'Histoire est surtout connu grâce au témoignage de Tacite, dans les livres XII à XVI de ses *Annales*, qui sert aussi de fondement à la pièce de Racine. Suétone lui consacre le livre VI de ses *Vies des douze Césars* et Dion Cassius les livres LXI à LXIII de son *Histoire romaine*. Pline l'Ancien parle enfin beaucoup de lui dans son *Histoire naturelle* (livres IV à XXXV). Plusieurs ouvrages modernes, auxquels nous nous référerons également, ont travaillé l'information fournie par ces textes de l'Antiquité.

- la tyrannie

De l'avis de tous les Anciens, les débuts de Néron comme empereur sont semblables à ceux de Caligula: il se montre aimable et généreux. Par la suite, il devient farouche, criminel et fait même assassiner ses proches; puis son principat aboutit à une sorte d'autodestruction. Sa tyrannie, devenue légendaire, l'a fait voir dès son époque comme une réincarnation de son oncle. Pline les compare le premier, en les traitant tous les deux de «fléaux du genre humain»⁶². Suétone emboîte le pas, souligne que Néron admirait Caligula et tenait de lui «la barbarie

⁶² Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, trad. d'A. Ernout, Paris, Belles Lettres, 1963, VII, 6.

de sa nature»⁶³. Il est suivi d'Eutrope au IV^e siècle, selon qui le neveu est une copie fidèle de l'oncle, et d'Orose au V^e siècle, qui voit en Néron un «disciple de Caius pour tous les vices»⁶⁴: le parallèle est désormais un lieu commun. On le retrouve chez les historiens modernes: Caligula et Néron sont de nos jours très connus parce qu'ils représentent «la folie au pouvoir», avance Auguet⁶⁵. Selon Martin, la même «*dominatio*» se trouve à la source de leur «césarisme ou folie des Césars» et explique «qu'ils soient assimilés dans le même mythe, celui du tyran odieux»⁶⁶.

Comme pour Caligula, un réexamen des faits et gestes de Néron a été entrepris pour rectifier le portrait noirci qu'en donnent les auteurs antiques. On peut démystifier le comportement de Néron, remarque Philipp Vanderberg, en considérant le contexte dont il est le produit⁶⁷ - ce qui nous fait penser à cette position impériale qui permet de voir avec une clarté bouleversante les limites de l'homme. Guy Achard relève, quant à lui, la conjonction du système politique où évolue Néron et son tempérament particulier - hypersensible, cabotin, mégalomane. «Néron a sans doute pâti du régime»: le maître de Rome «dominait le monde, était d'essence presque divine et pouvait faire tout ce qu'il voulait»⁶⁸. Sa jeunesse est également soulignée, comme déjà chez les Romains, qui avaient décerné au neveu, ainsi qu'auparavant à l'oncle, le titre de «prince de la

⁶³ Suétone, *op. cit.*, VI, 7 et 30.

⁶⁴ Eutrope, *Abrégé d'histoire romaine*, Leipzig, Stereotypa, 1992, VII, 14; Orose, *Histoires*, trad. par M.-P. Arnaud-Lindet, Paris, Belles Lettres, CUF, 1991, vol. III: *Histoire contre les païens*, VII, 7, 1.

⁶⁵ R. Auguet, *op. cit.*, p. 203.

⁶⁶ R. Martin, *op. cit.*, p. 297, 109.

⁶⁷ Philipp Vanderberg, *Néron: empereur et dieu, artiste et bouffon*, trad. de l'allemand par A. Muller, Paris, Laffont, 1982, p. 288.

⁶⁸ Guy Achard, *Néron*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1995, p. 122-123.

jeunesse»: à seulement 16 ans, Néron accède à la dignité la plus élevée que jamais homme ait détenue dans l'histoire.

- une folie incertaine

Néron semble aujourd'hui «un personnage rêvé pour les élucubrations psychiatriques»⁶⁹. Vanderberg le décrit comme imprévisible, mentionne son insomnie, ses crises d'anxiété, sa rage et insiste sur son mépris des dieux⁷⁰ - traits déjà présents chez son oncle. A la mort de son unique enfant, l'empereur alla jusqu'à maudire les dieux et se livra sans retenue à des manifestations de douleur, que ses contemporains considérèrent excessives - ce qui rappelle le deuil de Caligula. Ce «caractère hors du commun», d'après le diagnostic de Vanderberg, serait attribuable à «la manie, [qui] induit un besoin accru d'agir, renforce les instincts et suscite la surestimation de soi»⁷¹.

Néron montre toutefois moins de signes de démence que son oncle. C'est au profit de l'homme politique, que les faits suivants dévoilent comme un ambitieux stratège: son demi-frère Britannicus représente un concurrent dangereux, il mourra mystérieusement (en 55); sa mère tente opiniâtement d'exercer le pouvoir par son intermédiaire, elle sera assassinée (en 59); après quelques années de mariage stérile, sans héritier, il répudie son épouse Octavie (en 62); dans la même veine d'émancipation, il fait disparaître ses conseillers, Sénèque et Burrhus; des conspirateurs menacent de prendre sa place, il les élimine l'un après l'autre. Imposteur, il revêt ses meurtres d'une apparence de justice et de légitime défense. Il est vrai que souvent, cette violence est préventive. Si les crimes de Caligula semblaient arbitraires, ceux du neveu visent

⁶⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁰ P. Vanderberg, *op. cit.*, p. 203, 287-288.

⁷¹ *Ibid.*, p. 285, 288.

à protéger le trône. Néron ne jouit pas de la même sérénité politique que son oncle. C'est plutôt sur un autre plan qu'ils se rapprochent le plus, selon nous: la théâtralité.

Cet aspect chez Néron est très prononcé: selon l'estimation de Martin⁷², les Anciens en mentionnent une centaine de manifestations; c'est donc à juste titre que Jacques Robichon intitule sa biographie *Néron ou la comédie du pouvoir* et le chapitre qui relate la fin du règne, c'est-à-dire de «la tragi-comédie néronienne»⁷³, «Le dernier acte». Mais seuls les historiens modernes y ont vu un point commun avec Caligula. Auguet mentionne que le style de Caligula «reposait sur une illusion séduisante et destinée à faire école, puisque Néron, plus tard, [...] s'en inspira»: il pratiquait devant la foule des arts et des sports spectaculaires⁷⁴. Cette «attitude apparaît comme un développement de celle de son oncle», souscrit Martin⁷⁵. Selon Mary Smallwood, Caligula et Néron partagent «a highly developed artistic side», «a passion for dancing, music, theatre, and exciting entertainments»⁷⁶.

Des signes précoces annonçaient cette propension chez Néron. Ainsi, le récit que Tacite fait de sa vie commence par un événement révélateur: à 13 ans, pour gagner la faveur du public, Néron défila au cirque en robe triomphale, aux côtés de Britannicus en prétexte; le peuple pouvait les contempler, «l'un dans l'éclat du commandement, l'autre dans les habits de l'enfance, et deviner leurs

⁷² R. Martin, *op. cit.*, p. 263.

⁷³ Jacques Robichon, *Néron ou la comédie du pouvoir*, Paris, Perrin, 2001 [1985], p. 448.

⁷⁴ R. Auguet, *op. cit.*, p. 75, 150-151.

⁷⁵ R. Martin, *op. cit.*, p. 262.

⁷⁶ E. Mary Smallwood, «Commentary», dans Philonis Alexandrini, *Legatio ad Gaium*, *op. cit.*, p. 181.

destinées». Le costume, la démarche annonçaient le rôle politique, et les regards sollicités des spectateurs la théâtralité qui lui est inhérente. Très jeune, poursuit Tacite, Néron brillait dans les arts, la littérature et la récitation de légendes⁷⁷.

- la feinte

Les successeurs de Caligula vivent dans la hantise de subir le même sort que lui, ce qui attise l'hypocrisie. L'atmosphère à la cour «est celle d'une pièce tragique, dont le jeune Néron est spectateur, avant d'en être le principal acteur»⁷⁸: c'est dans la théâtralité obligée que son règne débute - et se poursuit. Les entretiens se déroulent «selon les règles d'une comédie dont les rôles [...] auraient été distribués à l'avance»; ils sont «de hautes leçons de dissimulation»⁷⁹.

Une fois devenu empereur, Néron était très gêné par sa mère. Cependant il voilait sa haine, feignait même une réconciliation; ses démonstrations d'affection et ses confidences prenaient des airs sincères - donc trompeurs. Par la suite, il fit croire qu'elle voulait le tuer, alors que lui-même cherchait à la supprimer, par des moyens qu'on dirait empruntés au théâtre à machines: il fit construire un plafond chargé de plomb qui devait s'effondrer sur elle, et un navire truqué dont une partie devait se détacher pour qu'elle disparaisse dans le naufrage (mais elle échappa à ces machinations). Spécialiste des trompe-l'œil funestes, il s'ingéniait à maquiller en accidents les assassinats qu'il voulait perpétrer. Lorsque le matricide lui réussit enfin, il simula un moment les pleurs du deuil, puis changea d'attitude...

⁷⁷ Tacite, *Les Annales*, *op. cit.*, XII, 41 et XIII, 3.

⁷⁸ G. Achard, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁹ J. Robichon, *op. cit.*, p. 219.

- le théâtre-plaisir

Sa liberté nouvelle laissa exploser ses désirs fantaisistes. La nuit, il parcourt Rome déguisé en esclave; le jour, il chante en s'accompagnant de la cithare et travaille sa voix pour l'amplifier. Il va au théâtre, admire les comédiens, puis se lasse de n'être que spectateur. Alors il prélude aux spectacles qu'il organise dans ses jardins, mais rêve d'un large auditoire. C'est pourquoi il se fait aurige et acteur de théâtre: ces métiers recueillent les vivats du plus vaste public. Il enrôle un corps de chevaliers pour l'acclamer et l'applaudir, et se fait parfois escorter de soldats qui portent des vêtements d'histrions et des instruments de musique!

Comme son oncle, il interprète des rôles féminins et se travestit. Mais lui affectionne les héros tragiques porteurs de fantasmes puissants. Il incarne à plusieurs reprises Oreste, qui le fascine; poursuivi par des remords semblables aux Furies, après le meurtre d'Agrippine, il le fera revivre en lui pour de bon. B. Baldwin souligne que cet épisode de sa vie renvoie aussi à un passage des *Bacchantes* d'Euripide⁸⁰. Biographie et littérature, réalité et fiction se confondent en un étrange va-et-vient. Tel un schizophrène, Néron s'adresse à lui-même, parle de lui à la troisième personne. Ses paroles sont autant de répliques; il se plaît à les moduler, à les ciseler, et son pouvoir leur donne toute l'efficacité voulue. Il agit dans la vie de tous les jours comme un acteur, conçoit le monde comme un spectacle: la terre est pour lui une immense scène de théâtre dont il est le principal personnage. Inversement, il apporte au jeu théâtral tant de conviction qu'il lui semble le lieu de la réalité. L'osmose est permanente: d'après Suétone, dans la vie, il revêt les costumes de ses rôles, et sur scène, des masques reproduisant son visage. Il contemple l'incendie de Rome (en 64) en chantant

⁸⁰ B. Baldwin, «Nero and his Mother's Corpse», *Mnemosyne*, vol. 32, fasc. 3-4, 1979, p. 380-381.

celui de Troie dans sa robe de tragédien; la dernière pièce qu'il joue s'intitule *Œdipe en exil*⁸¹, et contraint lui-même à s'enfuir, il en déclamera le dernier vers avant sa mort imminente: «Epoque, mère et père, tous m'ordonnent de mourir»⁸². Le voici obligé, comme l'écrit Dion Cassius, de jouer son propre rôle de tragédie⁸³. Pour Martin, sa mort est «une consécration de ce rapprochement entre la vie et le théâtre»⁸⁴.

Néron séduit le peuple en lui offrant des spectacles, multiplie les jeux et institue des fêtes où les pantomimes ont toute licence: c'est le type de théâtralité à motivation politique. Mais il passe à un autre niveau quand il en devient lui-même le principal acteur - et suit les traces de son oncle. Quand il en est le spectateur, il regarde la scène par un miroir déformant, le prisme d'une émeraude - ce qui redouble l'effet de vacuité. Obsédé par la théâtralité, il s'entoure de poètes et de philosophes: ils sont les reflets de l'empereur. Comme Caligula, il organise des concours de déclamation auxquels il participe et fait jaillir la lumière en pleine nuit en éclairant la ville de flambeaux. Cet «empereur-esthète», comme on l'appelle⁸⁵, vit parmi les décors, s'entoure d'artifices. «Paraître plutôt qu'être, telle semblait être la devise»⁸⁶.

⁸¹ d'un auteur inconnu.

⁸² Suétone, *op. cit.*, VI, 21, 38 et 46.

⁸³ «Such was the drama that Fate now prepared for him, so that he should no longer play the roles of other matricides and beggars, but only his own at last. [...] Such was the tragic part that he now played.» Earnest Cary, *Dio's Roman History*, vol. VIII, Cambridge, Harvard UP, 1955, LXIII, 28.

⁸⁴ R. Martin, *op. cit.*, p. 264.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 333, 345; G. Achard, *op. cit.*, p. 93.

⁸⁶ P. Vanderberg, *op. cit.*, p. 104.

- le théâtre-divinisation

Le gouvernement néronien est, aux dires d'Achard, une tyrannie à la fois «ludique» et «théocratique»⁸⁷ - un double aspect de la théâtralité caliguléenne qui ressurgit chez le neveu. A ce propos, l'ouvrage de Vanderberg porte un titre éloquent: *Néron. Empereur et dieu, artiste et bouffon*. Néron se dit Hercule et devant le peuple, feint d'étouffer un lion entre ses bras; quand il chante, il s'imagine être la divinité pythique, et quand il tient des rênes, un nouveau Phœbus conduisant le char solaire; il se fait représenter sur les monnaies en Apollon citharède. Selon Pline, «sa principale ambition [est] de commander aux dieux», et à l'instar de son oncle, il déifie la femme qu'il aime (Poppée) lorsqu'elle meurt⁸⁸.

En construisant son palais, la Maison dorée (en 64), il crée en démiurge un microcosme à l'image qu'il se fait du monde: un *décor*, soumis à son pouvoir. Une rotonde tournante symbolise l'univers auquel il préside; l'aménagement paysager «réalise par artifice ce à quoi la nature s'était refusée»⁸⁹; une statue colossale de Néron⁹⁰ a pour pendant un portrait de lui, si grand que Pline le qualifie de folie picturale⁹¹. Mais Néron, selon ses propres paroles, ne fait que réaliser enfin ce qui lui est permis en tant que prince⁹².

⁸⁷ G. Achard, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁸ Pline l'Ancien, *op. cit.*, XXX, 14 et XII, 83.

⁸⁹ Tacite, *op. cit.*, XV, 42.

⁹⁰ Il s'agit d'une statue du dieu Soleil mais sa tête reproduit manifestement les traits de Néron.

⁹¹ Pline l'Ancien, *op. cit.*, XXXV, 51.

⁹² Suétone, *op. cit.*, VI, 37.

«Désirant toujours l'incroyable»⁹³, comme le montre le récit de Tacite, il entreprend (en 67) de percer l'isthme de Corinthe pour relier Rome à l'Orient. Par ces travaux audacieux, qu'il inaugure avec grande pompe, il défie le sens commun; mais la piété romaine tient qu'il est sacrilège de perturber l'ordre du monde en unissant deux mers séparées par la terre ferme. Le projet tourne court: sa politique de prestige surestime les forces humaines. Il commence une fabuleuse expédition en Inde pour imiter, voire surpasser Alexandre, puis reçoit de fâcheuses nouvelles de Rome et revient couvert d'un manteau parsemé d'étoiles, symbole consolateur de sa puissance céleste...

Les activités ludiques et artistiques ne s'accordent guère avec les affaires de l'Etat. En leur donnant la priorité, signale Martin⁹⁴, Caligula et Néron s'attirent une réputation désastreuse et bafouent les élites. «The Senate went through almost the same ritual»⁹⁵, la même sinécure politique: tel Caligula qui convoqua une nuit des sénateurs pour leur montrer un pas de danse, Néron en réunit pour leur faire entendre les sons qu'il tire d'un orgue. Il oblige des nobles à tenir des rôles dans les représentations théâtrales et humilie les soldats en préférant les prouesses scéniques aux militaires. Il scandalise par sa théâtralité, que les Anciens jugent anormale - à l'image des inclinations de son oncle. Le mécontentement monte et après 14 ans de règne (en 68), l'empereur périt honni.

⁹³ Tacite, *op. cit.*, XV, 42.

⁹⁴ R. Martin, *op. cit.*, p. 258.

⁹⁵ A. Barrett, *op. cit.*, p. xvi.

- un potentiel camusien?

Suétone explique par l'hérédité la personnalité de Néron⁹⁶; les modernes en tiennent compte également. Martin rejette l'hypothèse de l'imitation, le neveu n'ayant connu son oncle que par l'entremise des récits de Sénèque et d'Agrippine⁹⁷. Quoi qu'il en soit, on peut constater chez cet empereur, comme chez son précurseur, un lien complexe entre politique, théâtre et folie. Montesquieu fait bien ressortir ce lien: Caligula et Néron «aimaient avec fureur [les jeux et les spectacles] et contribuaient de tout leur pouvoir, et même de leur personne, à ces plaisirs»; c'était «leur folie même», marquée «de la tyrannie»⁹⁸. Achard explique par la psychologie la jonction de ces trois éléments. Après que Vanderberg ait souligné la relation entre la manie des grandeurs et le sentiment d'impuissance⁹⁹, relation ambiguë qui fait voir l'empereur comme un être à deux visages (celui qui détient le pouvoir suprême souffre plus que quiconque de la faiblesse de l'homme), Achard suppose que cette contradiction entraînerait un dédoublement de la personnalité et une rupture d'avec le réel, que Néron exprimerait par la pratique du théâtre - d'où sa passion.

Il soupçonne d'autre part qu'il se livre à une réflexion philosophique qui oriente sa façon de gouverner¹⁰⁰. Robichon va dans le même sens: d'après lui, quand Néron répond «L'art nous fera vivre» à un astrologue qui lui prédit le terme de sa carrière politique, il ne profère pas ces mots à la légère mais «les

⁹⁶ Suétone, *op. cit.*, VI, 1-5.

⁹⁷ R. Martin, *op. cit.*, p. 78.

⁹⁸ Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 118.

⁹⁹ P. Vanderberg, *op. cit.*, p. 285.

¹⁰⁰ G. Achard, *op. cit.*, p. 82.

ressent profondément, en assume la pleine signification»¹⁰¹. Son comportement serait donc parfaitement conscient, même calculé. Si la dimension métaphysique est moins mise en relief par les analyses de Néron que par celles de Caligula, elle demeure une explication possible à la théâtralité exaltée dans le cadre du pouvoir. Néron aussi se manifestait comme comédien, conquérant (avec affectation, comme Caligula) et Don Juan avant la lettre (avec débauche, comme Caligula également): il incarne, à son tour, les trois figures de l'absurde que propose Camus dans le *Mythe de Sisyphe*. Il faut souligner qu'en 1939-40, après s'être intensément identifié à Caligula, Camus signe des articles du pseudonyme Néron¹⁰², ce qui indique son intérêt pour cet autre personnage historique. A moins que la signature ne réfère au personnage de Racine...

1.8 Un autre avatar: Elagabal

Parmi les successeurs de Néron, Domitien (fin du I^{er} siècle), Commode (fin du II^e siècle), Caracalla et Elagabal (début du III^e siècle) sont connus eux aussi pour leur excentricité, leur vésanie sanguinaire et la fin abrupte de leur règne. Le dernier, infiniment plus théâtral que les trois autres, mérite notre attention. Le personnage qu'Antonin Artaud en a tiré dans son roman *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* constitue un ancêtre littéraire du Caligula de Camus.

Artaud a consulté des auteurs grecs et latins des III^e et IV^e siècles, des auteurs byzantins du Haut Moyen-Age, et des auteurs modernes du XVIII^e au XX^e

¹⁰¹ J. Robichon, *op. cit.*, p. 356.

¹⁰² Jacqueline Lévi-Valensi et André Abbou, *Fragments d'un combat*, Paris, Gallimard, CAC3, vol. 2, p. 637.

siècles, dont Edward Gibbon¹⁰³. Notre propre documentation s'aligne sur la sienne. Elle comporte la «Vie d'Héliogabale» dans l'*Histoire Auguste*, une source antique majeure sur l'époque concernée¹⁰⁴, ainsi que les écrits de Marius Maximus¹⁰⁵, qui lui ont servi de base. L'*Histoire des empereurs romains* du Grec Hérodien couvre elle aussi le règne d'Elagabal¹⁰⁶, de même que les derniers livres (LXXVIII à LXXX) de l'*Histoire romaine* de Dion Cassius¹⁰⁷. Mais les témoignages antiques posent encore le problème de la fiabilité, tant ils décrivent des actions extravagantes. Robert Turcan n'y voit qu'un fatras de ragots; selon lui, Elagabal a été un objet de haine et ses historiens se sont faits ses détracteurs¹⁰⁸. De nouveau, les historiens modernes, avec le recul dont ils bénéficient, nous apporteront un précieux éclairage.

Comme Caligula, Elagabal a pour nom un sobriquet. Il appartenait à une lignée de rois-prêtres de Syrie vouée au culte d'Elagabal, dieu indigène du Soleil, auquel il s'assimila au point de se faire appeler comme lui. On retrouve dans les

¹⁰³ Sa bibliographie paraît aux p. 135-138 de son livre: Paris, Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1979.

¹⁰⁴ *Histoire Auguste* tome III, 1^{ière} partie: *Vies de Macrin, Diaduménien, Héliogabale*, trad. par R. Turcan, Paris, Belles Lettres, 1993, «Vie d'Héliogabale», p. 65-102. (Nous renverrons désormais à cette édition par les initiales *HA*.) Cet ouvrage énigmatique rédigé en latin au IV^e siècle par un auteur unique (probablement Lampride) qui s'est inventé six identités, réunit trente biographies d'empereurs romains des II^e et III^e siècles.

¹⁰⁵ reconstitués par François Fontaine: *Douze autres Césars*, Paris, Julliard, 1985.

¹⁰⁶ Hérodien, *Histoire des empereurs romains*, trad. par D. Roques, Paris, Belles Lettres, coll. «La Roue à livres», 1990, livre V, chap. 5-8.

¹⁰⁷ dont nous est parvenu un *Abrégé* écrit par les moines byzantins Xiphilin (du XI^e siècle) et Zonaras (du XII^e siècle): Earnest Cary, *Dio's Roman History*, vol. IX, Londres-NewYork, Loeb Classical Library, 1927, p. 348-479.

¹⁰⁸ R. Turcan, «Introduction», *HA*, p. 63.

documents historiques un seul signifiant pour désigner le dieu mais deux pour la personne. «Elagabal» correspond à la forme sémitique (*ela* signifie dieu) - et adoptée par les numismates, Gibbon¹⁰⁹, le *Dictionnaire de l'Antiquité*¹¹⁰ et André Chastagnol¹¹¹. Les auteurs latins préfèrent *Heliogabalus* (*hêlios* signifie soleil, en grec); c'est pourquoi les littéraires et Turcan¹¹² nomment l'empereur «Héliogabale». Nous utilisons la première forme, réservant la deuxième au personnage artaudien.

- la tyrannie et la folie

Le «Préambule» de la «Vie d'Héliogabale» dans l'*Histoire Auguste* mentionne expressément Caligula et Néron pour annoncer un autre «monstrueux tyran»¹¹³. Avec cet avatar, la folie n'est plus controversée: François Fontaine décrit «les dérives d'un conducteur fou»; Christian Bonnet et Bertrand Lançon se demandent s'il s'agit d'un «déséquilibré psychique»¹¹⁴. Dans sa biographie au titre lapidaire, *Héliogabale. Le César fou*, Roland Villeneuve qualifie le fanatisme

¹⁰⁹ Edward Gibbon, *Histoire du déclin et de la chute de l'empire romain*, trad. de M. F. Guizot, Paris, Laffont, coll. «Bouquins», 1983, p. 108-112. L'auteur orthographie «Elagabale».

¹¹⁰ dirigé par M. C. Howatson, Paris, Laffont, coll. «Bouquins», 1993, p. 349.

¹¹¹ qui traduit, commente et annote une autre édition de l'*Histoire Auguste*: Paris, Laffont, coll. «Bouquins», 1994.

¹¹² *HA*; et *Héliogabale et le sacre du soleil*, Paris, Payot, 1997 [Albin Michel, 1985]. (Nous renverrons désormais à ce dernier ouvrage par l'abréviation *Héliogabale*.)

¹¹³ *HA*, p. 79.

¹¹⁴ F. Fontaine, *op. cit.*, p. 14; Christian Bonnet et Bertrand Lançon, *L'Empire romain de 192 à 325. Du Haut-Empire à l'Antiquité tardive*, Paris, Orphys, coll. «Documents & Histoire», 1997, p. 95.

de son personnage de «psychopathie religieuse»; il voit la démence d'un mystique et d'un artiste qui frôle le génie¹¹⁵. ...Nous retrouvons la fameuse alliance folie/intelligence. Turcan détecte chez Elagabal un défoulement «étonnamment moderne et déjà psychanalytique»¹¹⁶, ce qui l'amène à lui consacrer un chapitre intitulé: «Un cas psychanalytique?». Il y démontre qu'un caractérologue rangerait ce «détraqué» parmi les «nerveux» (auprès de Musset, Poe, Baudelaire, Verlaine), qui se distinguent par une soif du nouveau et par le culte du masque et de la mystification; cependant, conclut-il, Elagabal est trop déroutant pour entrer dans une classification¹¹⁷.

- la jeunesse et le mépris

Il est proclamé empereur à quinze ans (en 218), suite aux intrigues d'une mère et d'une grand-mère ambitieuses - la relation entre Néron et Agrippine se répète. A son avènement, l'ordre règne dans le monde et le Trésor se porte bien. Ces circonstances lui assurent une liberté sans bornes. La crise de la puberté, coïncidant avec ce pouvoir illimité et cette richesse fabuleuse, «ébranle sa santé, ses sens et sa raison» - comme Caligula, assoiffé d'idéal, était tombé dans la démence, commente Villeneuve¹¹⁸. A l'affût de sensations, l'éphèbe désinvolte donne libre cours à ses fantasmes. «Cet enfant gâté pour qui le pouvoir est un gros jouet»¹¹⁹ supprime son tuteur, figure de sagesse - c'est maintenant la relation entre Néron et Sénèque qui est rééditée. Ses extravagances témoignent

¹¹⁵ Roland Villeneuve, *Héliogabale. Le César fou*, Paris, Pierre Amiot éditeur, 1957, p. 82, 160.

¹¹⁶ R. Turcan, *Héliogabale*, p. 202.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 207-208, 213.

¹¹⁸ R. Villeneuve, *op. cit.*, p. 54.

¹¹⁹ R. Turcan, *op. cit.*, p. 190.

d'une recherche morbide de l'antinaturel; il reproduit le dévergondage sophistiqué de Caligula et de Néron, avec qui les historiens ont beau jeu à le comparer à cet égard, et le donne en spectacle. Turcan reconnaît dans cette esthétique de la jouissance un appétit de mutation, de dédoublement¹²⁰.

Le jeune empereur dénigre les coutumes ancestrales ainsi que les dignitaires. Par exemple, il désarçonne les sénateurs par une rhétorique insolente et force les magistrats à conduire des chars. A l'opposé, il attribue des fonctions politiques à des gens du spectacle: il accorde des provinces à des acteurs, nomme consul un danseur et préfets un cocher de cirque et un coiffeur. Ces promotions illustrent un désordre despotique mais font aussi sentir une proximité entre l'univers politique et celui du spectacle, comme si l'Etat et la scène étaient interchangeable.

- la théâtralité

Autour d'Elagabal, l'hypocrisie de cour s'affirme de plus belle. *L'Histoire Auguste* mentionne qu'on «joue la comédie pour se faire affectionner du maître en singeant ses vices»¹²¹. On convoite des applaudissements par le cabotinage et la flagornerie, souligne Villeneuve¹²².

Elagabal est par ailleurs grand amateur de comédies; au théâtre, il rit si fort qu'on n'entend que lui - l'espace scénique se déplace alors vers sa personne. Comme ses modèles Caligula et Néron, il construit des cirques, fournit des spectacles de toute sorte, institue des festivals et pratique lui-même la pantomime et le travestissement: il tient le rôle de Vénus dans le *Jugement de Pâris*. Ses

¹²⁰ *Ibid.*, p. 211.

¹²¹ *HA*, p. 91.

¹²² R. Villeneuve, *op. cit.*, p. 14.

exhibitions théâtrales, quotidiennes, suscitent les «premiers scandales»¹²³ de son règne. Ses métamorphoses en font partie: il se donne le nom et l'apparence de personnages connus ou joue à exercer différents métiers; il paraît ainsi en public avec une panoplie de maquillages, de coiffes et de costumes. Il se produit tantôt déguisé en Cybèle sur un quadriges de lions, tantôt sur un quadriges d'éléphants dans la tenue de Bacchus. Il se place à la tête des défilés militaires en robe féminine quand on l'attend en armure. Aussi, il chante, déclame au son des flûtes, joue de la musique, danse frénétiquement autour des foyers sacrés accompagné de tambours et récite des litanies en se trémoussant. Il orchestre les offices religieux en exploitant toute la théâtralité, y intègre même des fictions dramatiques; ils démarrent sur un ton pathétique pour verser ensuite dans le carnaval, l'orgie et l'hystérie. Les conformistes perçoivent les rites et les accoutrements étranges de l'empereur comme les jeux d'un dissipé; absorbé par le culte de son dieu et par le besoin de s'étourdir, dénué de toute vigilance politique, il gouverne en baladin.

Les fêtes sont avec lui de somptueuses mises en scène et des processions que suivent les foules. Ainsi en est-il de son entrée à Rome (en 219), que les historiens se plaisent à décrire: La chevalerie et l'armée ouvrent la parade. La pierre noire, symbole du dieu syrien, est conduite à travers la ville sur un char incrusté de bijoux et attelé de chevaux blancs magnifiquement caparaçonnés. Couvert de la tunique dorée du grand-prêtre du Soleil, l'empereur marche devant eux, à reculons pour contempler le bétyle, sur un chemin balisé de poudre d'or. Au bruit de sistres et de cymbales, entouré d'eunuques, il atteint lentement le Palatin...

Plus de quinze chapitres de la «Vie d'Héliogabale» dans l'*Histoire Auguste* portent sur la *luxuria* et le verbe *exhibere* y est employé une quarantaine de fois:

¹²³ selon un sous-titre de l'*HA*, p. 84.

l'heure est à la surenchère de parures. Le «souci d'"épater" ne cesse d'inspirer l'imaginaire héliogabalien», qui «joue de tous les avantages du pouvoir»¹²⁴. Mais «bientôt le dégoût et la satiété empoisonnent [le jeune prince], l'art et les illusions les plus fortes qu'il puisse enfanter [sont] appelés à son secours»¹²⁵. Il rivalise d'opulence avec les plus grands experts en la matière, Caligula et Néron, dont les historiens le rapprochent maintes fois sur ce plan aussi.

Comme amphitryon, il se veut plus inventif qu'eux. «Ces dîners-spectacles où les convives sont à la fois acteurs et spectateurs font de sa salle à manger un cabaret à surprises»¹²⁶. Rapportons quelques-unes de ses bouffonneries... Il installe ses hôtes (ses préférés sont les mimes et les histrions) sur des lits soutenus par des pneumatiques qu'il fait dégonfler pendant le repas: les invités se retrouvent sous la table tandis qu'il contemple leur déconvenue. Appliquant une idée de Caligula, il leur fait servir *en images*, reproduits en des matériaux variés ou peints sur des napperons, les mets dont lui-même dîne réellement, et les fait se laver les mains comme à un repas réel. Il fait venir parmi eux des tigres et des ours dressés pour les effrayer et en rire. Des lambris coulissants du plafond, des fleurs tombent qui les inondent au point de les étouffer; ce mécanisme, véritable machine de théâtre, existait déjà dans la Maison dorée de Néron.

Elagabal conçoit aussi des farces plus macabres. Quand la foule se masse, il fait lâcher des serpents venimeux qui provoquent la panique - c'est plus drôle que les coups de bâtons qu'ordonnait Caligula, de comparer Turcan¹²⁷. Il immole des enfants de noble naissance, choisis parmi les plus beaux, pour que

¹²⁴ R. Turcan, «Introduction», *HA*, p. 70.

¹²⁵ E. Gibbon, *op. cit.*, p. 110.

¹²⁶ R. Turcan, *op. cit.*, p. 68.

¹²⁷ *Id.*, *Héliogabale*, p. 179.

soit ressentie pleinement la douleur de leur perte. Avec un humour sarcastique, il demande à ses esclaves d'apporter chacun mille livres de toiles d'araignée; il en récolte dix mille livres et déclare qu'on peut juger par là de la grandeur de Rome! Il organise une parodie militaire qui montre la scène classique du prince haranguant les soldats assemblés; selon Turcan, «c'est un cas typique de subversion du pouvoir par le pouvoir lui-même»¹²⁸. Et quand il conduit des chars, il joue à ne pas être empereur mais simple compétiteur: il demande humblement son salaire.

Un même trait attire Artaud puis Camus chez le personnage historique de leur choix: d'Elagabal, Artaud retient volontiers l'anarchiste, comme l'indique le titre de son roman, et Camus apprécie que Caligula ait «tourné en dérision le pouvoir lui-même», comme on l'a vu au début de ce chapitre. Dans les deux cas, la théâtralité a partie liée avec la subversion, tourne en dérision les valeurs sur lesquelles reposent l'ordre et l'Etat.

- la divinisation

Proclamé empereur, témoigne Marius Maximus, Elagabal «considère que de prêtre de Baal, il devient comme le dieu lui-même. Il enfle la fonction jusqu'aux limites extrêmes où peut se porter sa nature». Il «conçoit l'inconcevable», entend «renverser l'ordre du Cosmos et soumettre [...] les puissances protectrices de Rome», qu'il appelle ses domestiques¹²⁹. Dans cette centralisation païenne, il est à ses sujets et à lui-même le seul dieu, solaire comme le symbole de la suprématie impériale. «He established a monotheistic worship of

¹²⁸ *Id.*, «Notes complémentaires», *HA*, p. 216.

¹²⁹ F. Fontaine, *op. cit.*, p. 263, 267. C'est aussi ce que rapporte le chapitre «Raps et sacrilèges» de l'*HA*, p. 86.

which he was the head and the incarnation»¹³⁰. Il se fait consacrer un sanctuaire au Palatin, y fait ériger une statue de lui ornée d'attributs sacerdotaux et, au-dessus de l'autel où les sénateurs brûlent de l'encens, fait installer un grand tableau qui le représente en train de se donner en spectacle devant un public. Le régime vire à la monarchie théocratique - comme sous Caligula et Néron.

Elagabal souhaitait que sa mort même ne ressemblât à aucune autre, ce qui dit toute sa volonté de transcender la condition commune. Il avait façonné un glaive en or, dont il proposait de se frapper; avait précieusement serti du poison dans une améthyste; avait construit une tour du haut de laquelle il devait se jeter sur un pavage constellé de diamants. Mais sa fin ignominieuse contraste «avec ces projets fabuleux de chute théâtrale»¹³¹: détesté, il est assassiné après avoir régné près de quatre ans - comme Caligula. L'élévation au pouvoir suprême l'a d'un même mouvement dirigé vers sa chute, observe Villeneuve¹³².

D'après Marius Maximus, «il savait qu'il ne vivrait pas longtemps et cette perspective excitait son imagination insensée»¹³³. Villeneuve aussi suppose qu'une flamme le dévorait, qui fit de son règne éphémère un feu d'artifice¹³⁴. C'est peut-être pourquoi il donne l'impression, selon Bonnet et Lançon, «que pour lui, la vie est un jeu, une pièce de théâtre. Il est acteur en permanence»¹³⁵. «Le théâtre lui colle à la peau» et il «joue en dehors même des édifices à spectacles»,

¹³⁰ C. R. Whittaker, *Herodian*, vol. II, Cambridge, Harvard UP, 1970, p. 49, note 2.

¹³¹ R. Turcan, «Introduction», *HA*, p. 67.

¹³² R. Villeneuve, *op. cit.*, p. 68.

¹³³ F. Fontaine, *op. cit.*, p. 274.

¹³⁴ R. Villeneuve, *op. cit.*, p. 14-15.

¹³⁵ C. Bonnet et B. Lançon, *op. cit.*, p. 95.

confirme Turcan. Ce biographe devine que l'«homme-spectacle», «qui avait tout et pouvait tout, [...] souffrait d'une insatisfaction profonde et probablement incurable»¹³⁶. Ayant scruté les effigies d'Elagabal sur tout le parcours de son règne, il y distingue une évolution, quatre physionomies qui se succèdent: une moue avide d'abord, avec des yeux allumés, presque voraces; puis «une sorte de rictus narquois, un ricanement de défi que d'aucuns trouveraient satanique»; auxquels fait suite quelque chose de tragique, le regard effaré de la bête traquée; et pour finir, un affaissement, une lourde tristesse...¹³⁷

1.9 Conclusion

Elagabal renchérit sur les prédécesseurs qu'il trouve chez les douze Césars. Il se disait lui-même l'émule de Néron, mais les historiens modernes le rapprochent autant de Caligula¹³⁸. Il évoque à nos yeux l'absurde caliguléen; c'est en quoi il rencontrera les intérêts d'Artaud. Cazenave et Auguet affirment que le premier portrait d'empereur fou dans les annales historiographiques, celui de Caligula, «constitue le paradigme auquel on peut rapporter toutes les personnalités d'empereurs fous» - ou d'«empereurs prétendus fous», d'«empereurs incompris»¹³⁹. Il s'esquisse ainsi une filiation de «Césars maudits», selon la percutante expression de Turcan¹⁴⁰.

¹³⁶ R. Turcan, *Héliogabale*, p. 216.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 206.

¹³⁸ Les seules «Notes complémentaires» dans l'*HA* (p. 155-236) renferment plus d'une quinzaine d'allusions à ces deux empereurs.

¹³⁹ M. Cazenave et R. Auguet, *op. cit.*, p. 152, 163.

¹⁴⁰ R. Turcan, *op. cit.*, p. 256.

- de la folie du pouvoir à la théâtralité

La modération devrait caractériser l'empereur romain, ses «qualités personnelles [faisant] le malheur ou la félicité du genre humain»¹⁴¹. Mais les ouvrages qui ont servi notre recherche soulignent au contraire un manque total de retenue. Les désordres des chefs d'Etat sont souvent imputés au pouvoir illimité. Celui-ci, «qui est d'accident, qui ne peut pas durer, qui n'est pas naturel», remarque Montesquieu, a «des effets funestes» sur l'esprit¹⁴² - pour lesquels a été créé le terme «césarite». Selon Martin qui étudie la psychopathologie des Césars, la névrose est presque inévitable «dans cette charge de gouvernement mondial qui [les] vouait à être coupés du reste des humains et à avoir une relation sociale hors de la norme courante»¹⁴³. L'absolutisme, explique aussi Martin, constitue le terrain où tous les excès sont possibles et les interdits nuls; il risque d'engendrer une incapacité à se fixer des règles morales et de devenir un fléau. La dépravation des dirigeants a des conséquences dramatiques, qui mènent à l'autodestruction. Comme l'observe Pline l'Ancien, «la toute-puissance porte à son comble des vices qui chez un simple mortel passeraient inaperçus»¹⁴⁴. Dans la littérature dramatique également, la folie est forcément d'autant plus nuisible que la situation sociale du personnage qu'elle affecte est élevée.

Caligula, Néron, Elagabal incarnent la jeunesse récalcitrante nantie d'une puissance exempte de tout contrôle; c'est ce qui les jette dans la démence. Avec gourmandise et fébrilité, baignant dans un océan de biens, ils tombent dans un excès pathologique des plaisirs, un épicurisme effréné. Irrévérencieux, ils

¹⁴¹ E. Gibbon, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴² Montesquieu, *op. cit.*, p. 128-129.

¹⁴³ R. Martin, *op. cit.*, p. 348.

¹⁴⁴ Pline l'Ancien, *op. cit.*, XXX, 14.

développent une aigreur impétueuse et un goût effarant du sang. En tout, *rien* ne leur suffit. «Les raffinements dans les plaisirs comme dans les cruautés sont une affirmation de la puissance»¹⁴⁵, d'une puissance perpétuellement insatisfaite. Les historiens anciens jugent peut-être les empereurs de cette trempe avec une vision tendancieuse, mais ils donnent à penser que leur déchéance morale est un pied de nez aux traditions religieuses de Rome et ils mettent à nu un désespoir spirituel. Des commentaires modernes vont dans le même sens.

Le dilettantisme des distractions extravagantes et l'esthétique des repas jouent [...] un rôle compensatoire. Les mises en scènes éblouissantes, le tape-à-l'œil du décorum et des festins, les folies de construction et de destruction, toute cette fantasmagorie de la diversité et du divertissement, de la trouvaille et du travestissement veulent combler un vide, une frustration, sans autre issue que la mort¹⁴⁶.

Ce «vide» est l'abîme dans lequel est plongé jusqu'à s'y noyer le Caligula de Camus, qui ne cherchera pas tant à le «combler» qu'à le donner à voir - ce sera le dessein de sa théâtralité.

- l'empereur, figure théâtrale

Au pouvoir et à la folie, se joint la théâtralité. Nombre de dirigeants romains s'entichaient d'acteurs et sont eux-mêmes montés sur les planches ou descendus dans l'arène. Selon Martin, c'est l'intensité de ces activités qu'il faut considérer dans leur bilan psychique¹⁴⁷. Ce genre de théâtralité rebutait Tibère, qui excellait en revanche dans l'hypocrisie. Auguste se déguisait en Apollon à l'occasion de banquets. Quant à Jules César, que faisait-il en rédigeant la *Guerre des Gaules* «sinon prendre la pose face à ses citoyens, se mettre en vedette, quitte

¹⁴⁵ R. Turcan, *op. cit.*, p. 208.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 218.

¹⁴⁷ R. Martin, *op. cit.*, p. 262.

à solliciter les faits pour mieux soigner son portrait?»¹⁴⁸. Caligula, sur ce plan, dépasse ses prédécesseurs: il se comporte dans le quotidien comme s'il se trouvait sur une scène.

Le fait d'être fasciné par l'art de l'illusion, de le pratiquer, semble inhérent au statut impérial. L'empereur est mis en situation théâtrale: il est le point de mire de tous ses sujets, autant dire de l'univers. «Tous les regards se tournent vers [lui]»; ses insignes sont «attirail de théâtre», écrit Erasme¹⁴⁹. Ses sujets se transforment en spectateurs d'un pouvoir toujours en représentation. Il pratique donc un métier public à l'extrême. Comme l'acteur, il se définit par le public, qu'il doit captiver de son jeu. Son rôle socio-politique l'accule à la théâtralité. Il met en scène sa propre personne, qui devient personnage, s'imprègne d'artifice, dans une «quête fiévreuse d'un moi factice»¹⁵⁰. L'homme politique, tel que le définit Roger-Gérard Schwartzenberg, fabrique un masque, compose une image de lui-même¹⁵¹. Machiavel ne conseille-t-il pas au Prince de «déguiser» et de «tromper», «d'être parfait simulateur et dissimulateur»?¹⁵² D'après Arthur Conte, le règne du paraître incombe au dictateur; l'image reine sert le héros roi, la star¹⁵³. «L'exercice du pouvoir relève toujours plus ou moins de l'art des acteurs et recourt souvent aux effets de la représentation

¹⁴⁸ Roger-Gérard Schwartzenberg, *L'Etat spectacle. Le star-system en politique*, Paris, Flammarion, 1977, p. 10.

¹⁴⁹ Erasme, *Eloge de la Folie*, trad. par P. de Nolhac, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, LV.

¹⁵⁰ R. Auguet, *op. cit.*, p. 56.

¹⁵¹ R.-G. Schwartzenberg, *op. cit.*, p. 7-18.

¹⁵² Machiavel, *Le Prince*, trad. par J. Anglade, Paris, Librairie générale française, 1972, p. 92-93.

¹⁵³ Arthur Conte, *Les Dictateurs du XX^e siècle*, Paris, Laffont, 1984, p. 463.

scénique»¹⁵⁴. Il implique une production d'art, offerte aux regards du public. La scène politique se change en scène de théâtre. L'empereur est donc à ses sujets ce que l'acteur est à ses spectateurs et aussi, au même titre, ce que le metteur en scène est à ses acteurs: un magicien distributeur de rôles et de destins, un manipulateur démiurgique. Car l'empereur a les moyens politiques de transformer le monde en théâtre et il les utilise: il a à ses pieds toute une humanité subalterne dont il tire les ficelles.

- de la scène politique à la scène du monde

L'abondance du vocabulaire emprunté au domaine du spectacle et appliqué à la sphère politique sous-entend une analogie entre ces deux domaines, en postule presque leur équivalence. Observons le langage de Gibbon: Si les «successeurs d'Auguste ont été sauvés de l'oubli, ils en sont redevables à l'excès de leurs vices et à la grandeur du théâtre sur lequel ils ont paru»; «Rome est le théâtre où ont paru [...] des scènes publiques dont tout un peuple a été témoin»¹⁵⁵. Le terme «théâtre» désigne ici le cadre, le lieu des événements; du coup, ce sens figuré prend une force d'évocation, comme s'il chevauchait le sens propre... Selon son éditrice, qui met en évidence le même *topos*, Dion Cassius «jette une lumière tour à tour épique ou dérisoire sur les comédies de la vie»¹⁵⁶. Et Montesquieu dit raconter «le spectacle des choses humaines qu'on voit dans l'histoire de Rome»¹⁵⁷. Nous avons énoncé déjà la signification politique du lieu théâtral et des apparitions qu'y faisait l'empereur; Jacques Robichon relève la signification théâtrale du lieu politique:

¹⁵⁴ J. Robichon, *op. cit.*, p. 356.

¹⁵⁵ E. Gibbon, *op. cit.*, p. 59, 110.

¹⁵⁶ J. Auburger, *op. cit.*, p. XXIII.

¹⁵⁷ Montesquieu, *op. cit.*, p. 119.

Le palais des Césars, ouvert à toutes les inquisitions, était le point de mire de Rome et de l'Empire - avec des yeux pour épier, des oreilles pour entendre, mille bouches pour répandre bruits et chuchotements, secrets d'alcôve et secrets d'Etat, et alimenter la chronique politique¹⁵⁸.

Auguet s'intéresse à la façon dont l'empereur «quitte la scène» et remarque que «sa mort est parfois théâtrale»¹⁵⁹. A ce sujet, il faut rapporter la façon dont Auguste se prépare à la sienne:

Au dernier jour, [...] il se fit donner un miroir, arranger sa chevelure et remettre en place sa mâchoire déjà pendante. Et ayant fait entrer ses amis: «Eh bien, messieurs, leur demanda-t-il, ai-je bien joué la farce?» et d'ajouter aussitôt la formule rituelle: «Si la pièce vous a plu, applaudissez à notre jeu, et tous ensemble bissez-nous d'un joyeux bravissimo!»¹⁶⁰

Au terme de son règne, le premier des empereurs romains a compris la nature théâtrale de sa fonction; il ouvre une scène où le pouvoir évoluera désormais. Au-delà de cette fonction, à l'approche de la mort, il proclame la nature théâtrale de la vie. L'empereur Marc-Aurèle (au II^e siècle) ira plus loin en ce sens: il écrit dans ses *Pensées* que sur «une scène plus vaste» que celle du théâtre se déroule «le spectacle du monde»; il compare la vie de l'homme à la prestation de l'acteur et conseille de ne pas être comme «un vers plat et risible dans une tragédie»¹⁶¹. Depuis les temps hellénistiques, comme le remarque Lynda Christian, se dessine la métaphore du *theatrum mundi* dans la littérature grecque puis latine¹⁶². Elle devient presque un dicton chez les stoïciens: Caton, Cicéron (qu'avait lus Caligula), Sénèque (on connaît son lien avec Néron), Marc-Aurèle, et se

¹⁵⁸ J. Robichon, *op. cit.*, p. 132.

¹⁵⁹ R. Auguet, *op. cit.*, p. 185-186.

¹⁶⁰ Suétone, *op. cit.*, II, 99.

¹⁶¹ Marc-Aurèle, *Pensées*, trad. par A. I. Trannoy, Paris, Belles Lettres, 1983 [1953]. Respectivement XI, 6; XII, 35; VI, 42.

¹⁶² Lynda G. Christian, *Theatrum mundi: The History of an Idea*, New York & London, Garland Publishing, 1987, p. 1-11.

développe aussi chez les satiristes: Horace, Lucien - tous des auteurs attachés à la vie politique.

C'est pour cette vision du monde, qu'ils incarnent particulièrement bien, que la littérature a récupéré Caligula, Néron et Elagabal. Zacharias Sifalekis, dans *Le Glaive et la pourpre. Le tyrannicide dans le théâtre moderne*, s'intéresse aux rapports entre scène et cité, à la dialectique être/paraître, et fait remarquer à quel point le cadre des apparences importe dans les pièces de son corpus, qui représentent toutes un épisode de l'Histoire¹⁶³. Politique, théâtre, folie: chaque écrivain qu'abordera le prochain chapitre associe ces éléments selon divers dosages, les ajuste en fonction de ses idées et de son esthétique propres et de celles de son époque.

Camus perçoit Caligula comme un personnage historique qui, pour avoir joui d'un pouvoir illimité, est entré en contact brutal avec les limites de la condition humaine; le dramaturge n'a pas à chercher la situation métaphysique privilégiée, elle lui est toute offerte. Néron aurait peut-être fait aussi bien l'affaire, mais avait été pris par Racine, avec qui Camus ne cherchera pas à rivaliser; et Elagabal avait été choisi par Artaud, dont le roman paraît peu avant que Camus n'entame son propre ouvrage. Par ailleurs, le côté paradoxalement apolitique de Caligula, sur lequel les auteurs anciens sont unanimes, a de quoi séduire Camus: maître incontesté d'un univers pacifique, ses agissements ne relèvent pas de motifs directement politiques. La politique devient d'autant plus théâtre qu'elle se débarrasse de son contenu politique: elle n'est plus que pouvoir fonctionnant à vide, sans objectif, avec la gratuité du théâtre.

¹⁶³ Zacharias I. Sifalekis, *Le Glaive et la pourpre. Le tyrannicide dans le théâtre moderne*, Aix-en-Provence, Episud, 1984.

CHAPITRE DEUXIEME

LES ANCETRES DE CALIGULA DANS LA LITTERATURE OCCIDENTALE

Alors que le premier chapitre étudiait les textes historiques dont se nourrit *Caligula*, ce deuxième chapitre se propose de considérer des textes de fiction qui préfigurent la problématique centrale de la pièce. Il comporte deux grands volets. Dans le premier, nous verrons que le personnage historique Caligula a connu d'autres exploitations en littérature que le façonnage camusien: à travers les siècles, dans toute l'Europe et en Amérique, il a inspiré des poèmes¹ et des pièces de théâtre. L'existence de ces pièces atteste le potentiel dramatique du sujet. A cet égard, il sera instructif de connaître les différentes interprétations auxquelles ce sujet a donné lieu et les parcours dramatiques qui en ont été créés². Nous pourrions ainsi apprécier les possibles caliguléens, pour mieux éclairer les choix qu'a effectués Camus lorsqu'il s'est confronté à la même matière. Entre

¹ Quelques exemples du XX^e siècle peuvent être énumérés: le poète roumain Tudor Arghezi a publié un recueil intitulé *Caligula* (Bucuresti, Minerva, 1975); le poète russe V. Shalamov a écrit un poème intitulé «Caligula» (Michael Scammel, *Russia's other Writers: Selections from Samizdat Literature*, New York, Praeger, 1971 [1970]); le poète allemand Wolfgang Bauer a fait de même dans son recueil *Mikrodramen* (Berlin, W. Fietkau Verlag, 1972 [1964]); à Londres, dans les années 1970-1975, la maison d'édition Caligula Books n'éditait que de la poésie subversive.

² C'est l'objectif de la thèse de doctorat de Jean-Claude Faur, selon ce qu'annonce le titre: *L'Historiographie de l'empereur Gaius (Caligula) à travers ses représentations théâtrales et figurées* (Aix-en-Provence, 1981). Mais l'auteur a en réalité des préoccupations fort différentes des nôtres: il est surtout sensible aux jugements de valeur qui ont été posés sur le personnage historique, comme s'il était son défenseur. Il ne remarque pas les composantes essentielles du personnage et encore moins leur constance ou leur fluctuation à travers les perceptions variées qui se succèdent. On constate aussi la pauvreté de son corpus proprement littéraire et l'importance accordée aux documents non littéraires: historiographie, monnaies, statues, bandes dessinées et cinéma.

plusieurs de ces textes et l'œuvre de Camus, il n'y a sûrement pas de filiation; une évolution générale se remarque néanmoins dans la personnalité des Caligula fictifs, surtout au tournant du XX^e siècle, et conduit au degré d'achèvement que lui donne Camus.

Dans sa deuxième partie, ce chapitre étudiera des textes qui n'ont pas pour point de départ le personnage Caligula mais qui préfigurent la problématique que développe Camus et que nous avons résumée par les termes de folie, théâtre et politique. Le héros de Camus est certes un personnage singulier dans l'histoire de la littérature dramatique, notamment à cause des proportions qu'atteint sa folie et des aspects qu'elle revêt; malgré cette originalité, certains de ses traits se retrouvent chez des personnages littéraires qui l'ont précédé, principalement du théâtre tragique.

2.1 Caligula sur la scène

- Caligula au XVII^e siècle

L'Antiquité romaine renaît timidement au XV^e siècle dans la production littéraire européenne, jusqu'à devenir dans le théâtre du XVII^e siècle la première source d'inspiration. Mais certaines conditions ne permettent pas à Caligula d'apparaître sur la scène française avant le XIX^e siècle, comme l'observe Anna Nikliborg:

Des thèmes vrais - mais invraisemblables à cause des complications insolites - n'étaient pas acceptables pour le bon sens français qui cherchait la modération, la dignité et la grandeur dans le spectacle théâtral. [...] Les excès fous de Caligula n'auraient pu être supportés³.

³ Anna Nikliborg, «Temat Kaligula w teatrze francuskim», *Meander* (Varsovie), no 26, 1971, p. 66. Nous devons cette traduction au Polish Institute and Library de l'Université McGill.

Un individu fabuleusement excentrique n'intéresse pas l'esprit classique - Foucault le montre bien dans son *Histoire de la folie*⁴. Mais il faut aussi considérer que l'absence de conflit politique et de conflit passionnel, qui marque le règne de Caligula et que constatait notre premier chapitre, n'offre pas de prise aux dramaturges classiques: ils ne trouvent aucune motivation aux actes de l'empereur. Caligula est tout de même présent dans l'imaginaire du XVII^e siècle, comme accessoire: Corneille (*Othon* - III, 5) et Racine (*Britannicus* - I, 1) y font allusion, de même que La Fontaine sur le mode burlesque («La cour du lion», dans le livre VII de ses *Fables*).

C'est en Italie, dans un genre à la fois proche et différent du théâtre, qu'apparaît pour la première fois Caligula comme personnage principal: avec l'opéra *Caligula delirante* de Domenico Gisberti, publié et représenté à Venise en 1672 et repris à Rome en 1674⁵. Pour la première fois aussi, agit une autre source d'inspiration que Tacite et Tite-Live: l'argument, précise la préface, repose sur une anecdote racontée par Juvénal, selon laquelle Cæsonia rendit Caligula dément en lui faisant boire un philtre aphrodisiaque - d'où les excentricités de l'empereur, qui tombe amoureux de la lune⁶. Le Caligula de Gisberti deviendra fou au point de se prendre pour Hercule (II, 14), un demi-dieu, et de se suicider faute de pouvoir obtenir la lune (III, 9), symbole de l'amour idéal: l'impossible métaphysique est doublement représenté, et le dramatème lunaire permet une récupération poétique des lieux communs de l'opéra que sont la folie et le suicide. Mais ce mélodrame, qui multiplie chœurs et ballets, se veut avant tout récréatif.

⁴ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

⁵ Domenico Gisberti, *Caligula delirante, melodrama*, Venetia, F. Nicolini, 1672.

⁶ Juvénal, *Satires* VI, 614-620. Suétone suggère la même hypothèse (*Vies des douze Césars* IV, 50).

Le premier *Caligula* répertorié dans la littérature proprement dramatique est celui du Britannique John Crowne, publié en 1698 et représenté au Royal Theatre la même année. Ce drame versifié en cinq actes rapporte, selon la didascalie d'ouverture, les dernières heures de vie de Caligula au palais impérial de Rome. Bien que le protagoniste réponde au portrait dressé par Suétone, le but de la pièce n'est pas de porter à la scène une chronique historique. Il est esquissé par l'auteur dans son «Epistle to the reader» et dans le «Prologue»⁷: le désir de conquête, commun à tous les humains, est vécu même par celui qui jouit du pouvoir absolu et explique les excès de Caligula. Il est en l'occurrence stimulé par des défis psychologique et politique; le domaine métaphysique, par lequel sera happé le héros camusien, n'y est jamais abordé. Crowne s'en approche à peine en reliant la folie de son personnage à des problèmes personnels: «I wrote this play when I was in great disorder, with a distemper in my head, an epilepsy which deprived me of all sense. [...] Life itself was an inconvenience». Ce sentiment se reflète dans la pièce au point qu'on a accusé l'auteur d'athéisme (selon la préface de 1874, p. 352-354), mais il n'est porteur d'aucune interrogation profonde. Car le personnage est léger, obsédé par l'apparence, les costumes et les accessoires, comme le révèlent ses longs dialogues avec le courtisan flatteur Vitellius; il entretient le culte de la futilité - ce que le Caligula de Camus fera par dérision. Un modèle héroïque, vaillant et viril, lui est opposé: Valerius. Le duel vice/vertu, cruauté/innocence atteint son point culminant quand Caligula enlève la femme de Valerius pour la violer; cet épisode prend de l'importance dans l'économie de la pièce sans acquérir un sens qui relève de quelque ligne directrice - alors qu'il se retrouvera chez Camus mais comme anecdote, et sous-tendu par la signification du cadre général. D'autres topiques tout aussi disparates font que le traitement du sujet reste superficiel.

⁷ *The Dramatic Works of John Crowne: with prefatory memoir and notes*, vol. IV, New York, B. Blom, 1967 [1874], p. 351, 355.

Au XVIII^e siècle, Caligula semble n'avoir jamais été un personnage central. Le théâtre français met en scène son entourage - ses parents, le couple Agrippine et Germanicus, ainsi que le tandem formé de Tibère et de son ministre Séjan⁸ - comme si on cherchait, lui, à l'éviter. La foi en la Raison qui caractérise ce siècle écarte ce qui résiste à l'analyse; l'irrationalisme apparent de Caligula est comme un phénomène de pénombre qui n'entre pas dans le schéma des Lumières. Des audaces morales ont droit de cité en littérature, mais seulement dans la perspective du libertinage.

- les Caligula romantiques

Au XIX^e siècle, on assiste à un essor étonnant de la veine caliguléenne: pas moins de sept Caligula sont créés en France, dont cinq dans l'espace de quelques années! Avec l'avènement du romantisme, le goût et la sensibilité changent, ce qui permet un nouveau regard sur l'empereur. Comme le souligne Faur, le théâtre ne met plus l'accent «sur les mécanismes politiques d'une cour où se déchirent les candidats au pouvoir et où s'entremêlent les intrigues amoureuses d'une société de bon ton, mais sur la personnalité même du personnage central»⁹. Celle de Caligula, avec toute la bizarrerie que décrit l'historiographie, convient aussi bien à cette optique nouvelle qu'elle était inadéquate au classicisme. Par exemple, ces dramatèmes que sont la quête de la lune et l'insomnie vont tout à fait dans le sens de l'esthétique romantique. Egaleme nt, le solitaire, l'individu qui se distingue de l'espèce, ne fût-ce que par sa monstruosité démoniaque, est maintenant digne d'intérêt parce que le goût du grandiose l'emporte sur la condamnation morale. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la question du sacré était intouchable; au début du XIX^e siècle, la crise que traverse le catholicisme permet aux dramaturges de se pencher sur l'impiété de Caligula

⁸ Voir la thèse de Faur, *op. cit.*, p. 28 (note 1), 33, 58.

⁹ *Ibid.*, p. 87.

et de la valoriser. De ces romantiques de première heure à Camus - en passant par Musset, Vigny, Lautréamont, Jarry... - court la même tradition de questionnement sans tabous.

Le premier *Caligula* français est une courte pièce de Nicolas Brazier et de Marion Du Mersan, publiée et représentée à Paris en 1831 et reprise en 1837. Trompé par l'annonce d'une «tragédie» (en complément de titre), on est surpris de plonger dans une farce grossière: avec des personnages prolétaires comme comploteurs, un niveau de langue familier dont la prononciation est transcrite, et une accumulation de procédés comiques (calembours, grivoiseries, insultes, gestuelle bouffonne). Sur le plan esthétique, on remarque aussi le recours au théâtre dans le théâtre: la forme en est peu soignée, elle se fond dans le style presque forain de la pièce-cadre et marque sans aucune subtilité une rupture de l'illusion. Par exemple, après que Caligula dit qu'il «nargue le pouvoir» de Jupiter, Livia le met en garde: «Crains le courroux des Dieux, il atteint tôt ou tard»; Vitellius se charge alors d'imiter le tonnerre, en prévenant les spectateurs: «Voilà bien le moment de lancer mon pétard»; et Caligula feint d'être foudroyé¹⁰. De cette simulation de la foudre, un message se dégage: on se moque de Jupiter - tout en demeurant dans le simple amusement. Camus imitera la foudre à son tour et se moquera de la divinité, dans le contexte d'un spectacle interne de type forain lui aussi (III, 1). Mais la tonalité autrement plus grave de son texte incite à la réflexion certains spectateurs internes, qui voient ce que cette conduite a de sacrilège, et les spectateurs dans la salle, qui reconnaissent une application de la philosophie de l'absurde; la parodie du sacré y est portée à son comble.

¹⁰ Nicolas Brazier et Marion Du Mersan, *L'Amphigouri: salmis dramatique en quatre actions (un prologue, une tragédie, un intermède et un mélodrame)*, Paris, Barba, 1831, sc. 8 de *Caligula* (la deuxième de ces quatre pièces).

Brazier et Du Mersan présentent un empereur-acteur: non seulement feint-il d'être foudroyé, mais il fait son entrée comme s'il donnait un spectacle, organise avec application la mise en place de son escorte et a un «regard faux» (selon Livia, sc. 7). Il possède un peu du talent qu'aura le Caligula de Camus mais il n'en profite que superficiellement. Il est surtout un tyran criminel aux dires des conjurés et tient effectivement des propos cruels (dont certains l'assimilent au Néron des historiens: «Veux-tu qu'ici je brûle Rome?» - sc. 8). Lui-même énonce les conséquences d'un pouvoir qui permet tout, tant la tyrannie que la fantaisie (sc. 6). Les conjurés accusent aussi les sénateurs, «ces vils flatteurs rampants» et «bêtes» (sc. 4). Le courtisan Vitellius réapparaît, aussi louangeur que chez Crowne; mais ici, l'empereur facétieux n'est pas dupe et se montre arrogant avec lui et ceux de sa caste. Ce sera la base d'une dynamique très vivante dans la pièce de Camus: les sénateurs auront le même profil, ridiculisé par le savoureux sarcasme d'Hélicon et de Caligula, ce qui donnera lieu là aussi à un comique farcesque, mais modernisé, doublé d'humour noir. Bref, l'œuvre de Brazier et Du Mersan fait voir que plusieurs dramatèmes qui convergent chez Camus en une rencontre tendue peuvent aussi bien servir une intention naïve de pur divertissement; les représentations ont d'ailleurs obtenu «un grand succès de bouffonnerie»¹¹. Le potentiel burlesque de Caligula trouvera par après une autre exploitation. Une pochade de Jules Lantin, avec chants populaires et gauloiseries, est publiée et représentée en 1838: c'est une parodie argotique du *Caligula* d'Alexandre Dumas que nous analyserons plus loin¹².

Le deuxième *Caligula* français voit le jour en 1833; il s'agit cette fois d'un drame en cinq actes aussi long qu'austère. L'auteur, Charles D'Outrepoint, fait

¹¹ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, vol. 4, Nîmes, Lacour, 1990 [Paris, 1867], p. 154 (article: «Caligula»).

¹² Jules Lantin, *Caligula, pot-pourri par Romain Duclacoir, citoyen gaulois de Pontoise*, Paris, Impr. de Stahl, 1838.

connaître ses intentions dans une préface. Premièrement, il tire une leçon du règne de Caligula, à savoir qu'un peuple aux mœurs corrompues mérite un gouvernant monstrueux; il charge Cherea de ce discours moralisateur¹³. Héritier des Lumières, il en conclut qu'il faut rendre les gens meilleurs et enseigner le civisme pour que vainquent la raison et la probité; Césonie lui sert à cet égard de porte-parole, face à Caligula, qui est jugé comme un impie et comparé au serpent, symbole du péché. Cette allusion religieuse a une suite: Cherea croit en une justice divine réparatrice. La deuxième partie de la préface exprime un idéal démocratique. La pièce discute d'une conspiration qui représente la dernière tentative pour rétablir la république expirante contre la monarchie absolue des Césars, et se termine par un appel pathétique à la libération. Cette idéologie sociale s'ancre dans un cadre historique: la révolution de juillet 1830, qui réagissait au caractère autoritaire de la Restauration, était récente, et la France traversait encore des bouleversements. La littérature de la décennie 1830, dont font partie quelques *Caligula*, se fait volontiers l'écho des débats politiques et religieux de l'époque.

Le *Caligula* de D'Outrepoint est sans doute le plus fidèle à Suétone et puise aussi chez Dion Cassius, Flavius Josèphe et Philon le Juif. Mais la qualité de la documentation tourne en défaut: les éléments historiques sont rapportés sans transposition. La référence au *Glaive* apparaît rétrospectivement inutile sans le syllogisme qu'y ajoutera Camus; le fait de souhaiter des pestes et des famines apparaît pauvre sans le cynisme brillant de son *Caligula*, comme le fait d'assassiner des notables pour en faire hériter l'Etat; et la lubie lunaire est insignifiante sans l'idéalisme poétique dont l'investira Camus. Ce dernier récupérera lui aussi tout ce matériel, mais pour servir la vision dont il enrichit *Caligula*. D'Outrepoint choisit quant à lui d'embellir le personnage de Césonie.

¹³ Charles D'Outrepoint, *Caius Caligula, drame en cinq actes*, Paris, Firmin Didot, 1833, acte III, sc. 2.

D'une lucidité amère, elle perçoit la position du souverain telle que la décrit notre premier chapitre et telle que la vivra l'empereur camusien. Et quand Caligula, tout en riant du Dieu de Philon, veut que le monde l'adore comme divinité, elle critique cette divinisation-flatterie avec sagesse.

D'Outrepoint appartient à une époque où la littérature réfléchit sur l'homme politique et le fait apparaître dans sa médiocrité: il en présente avec satire la vanité, dans les deux sens du terme. Sa préface le décrit comme un «insecte [...] sur un brin d'herbe» qui se croit «important dans l'univers» (p. xi); sa pièce montre des sénateurs serviles que Caligula, à mesure qu'avance l'action, veut manipuler comme un «troupeau d'esclaves et de valets» (III, 7) - ce qu'ils seront littéralement sous l'autorité du Caligula camusien. Et eux, qui appellent leur empereur «Jupiter-Histrion», reconnaissent en lui leur metteur en scène: ils rient s'il rit (III, 8). A ce propos, l'auteur cite en note *Britannicus* (V, 5):

Mais ceux qui de la cour ont un long usage,
Sur les yeux de César composent leur visage.

Comme Brazier et Du Mersan, il assimile Caligula au Néron de l'Histoire également, en le faisant parler dans sa fureur en incendiaire (V, 5). La tyrannie du protagoniste est d'ailleurs dénoncée d'un bout à l'autre de la pièce. Elle répondrait aux soupçons de conspiration selon Caligula (V, 4) et ne serait donc pas gratuite. Cependant, ce dernier contredit cette prétention. Après avoir prouvé sa méchanceté à maintes occasions, il prononce à l'agonie une ultime réplique qui indique un besoin obstiné de dominer: «Je vis encore; je suis encore votre empereur» (V, 14). Autant D'Outrepoint donne aux mots historiques du mourant une interprétation obtuse, autant chez Camus ils ouvriront la porte à une inépuisable exégèse; entre les deux auteurs, Maldoror s'écrie: «Mais, moi, j'existe encore!»¹⁴.

¹⁴ dans le «Chant premier» des *Chants de Maldoror*: Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Corti, 1988, p. 130.

Une autre caractéristique de ce *Caligula* de 1833, corollaire de la tyrannie, est sa folie. La cruauté en est une manifestation, évoquée avec une surenchère dans le champ lexical de l'horreur. Le contenu tant appuyé chez D'Outrepoint trouvera chez Camus une expression textuelle épurée et combien plus efficace! il est vrai que Camus ajoute à ses moyens le langage translinguistique proprement théâtral - que ne maîtrise pas D'Outrepoint. L'absence de repos physique et mental est aussi un symptôme, et désespère Caligula. Comme des historiens qui diagnostiquent une épilepsie chez l'empereur réel, comme Crowne qui identifie la folie de son personnage à sa propre épilepsie, D'Outrepoint mentionne (en note - II, 1) que «la raison altérée» de son Caligula a pour cause l'épilepsie. Ce dernier se plaint d'un trouble neurologique, mais aussi d'une souffrance psychologique et d'une force surnaturelle qui interviendrait dans ses actions: il se décrit alors comme un possédé et fait surgir le thème romantique du double. Il est le seul Caligula français - avant celui de Camus - qui s'autoanalyse, et prononce même un long monologue introspectif (V, 10). Par contre, sa folie parfaitement consciente n'est expliquée que par des facteurs hors de son contrôle et dépourvus de toute envergure philosophique - on est encore loin des tourments existentiels du Caligula camusien et de la folie choisie qui en découle. L'ensemble manque tristement de perspective, tout est au premier degré.

L. A. Martin, qui publie et fait représenter en 1836 un *Caligula* en alexandrins, accuse la même faiblesse dans ses choix artistiques. De plus, il se dit soucieux, dans sa préface¹⁵, de vérité historique mais ses sources sont déficientes: Suétone n'en fait pas partie! L'intrigue politique qui sert généralement de base aux *Caligula* - un complot parricide s'ourdissant pour que cesse la tyrannie - est ici embrouillée par le nombre excessif des conjurés et des motivations perfides, ainsi que par une intrigue amoureuse laborieuse: Martin invente un canevas en entrelacs pour remédier à l'absence d'un véritable conflit qui

¹⁵ L. A. Martin, *Caligula, tragédie en cinq actes*, Paris, Troyes, 1836, p. 3.

caractérise le règne caliguléen, à ce creux que Camus remplira de désespoir métaphysique. Il souligne à maintes reprises que Caligula est «le maître de l'univers», au sommet de la puissance, mais ne voit pas le défi ontologique que représente cette position sociale exceptionnelle: les désirs de son protagoniste se résument à des conquêtes matérielles. Ceux des opposants sont aussi limités: à des considérations personnelles, pour Julie; à une révolte nationaliste, pour Cherea et Maximin. La thématique politique revient, plus poussée que chez D'Outrepoint. On proteste d'abord contre la cruauté comme affirmation du pouvoir (I, 6), puis cette critique morale soulève un aspect social (II, 3); elle prend l'allure d'une revendication démocratique (V, 3) et même, en langage moderne, socialiste (V, 11). Elle reflète la naissance du socialisme dans les débats réels qui font rage.

Comme les deux Caligula précédents, celui de Martin est un tyran dont on parle toujours au superlatif. Lui-même, qui tue supposément pour sa «sûreté», s'exprime comme un bourreau irascible au sadisme jouissif. Il jubile d'imaginer Rome en feu (et s'apparente donc au Néron des historiens): si la mort réduit l'univers au néant, il pourra enfin «goûter le vrai bonheur, n'ayant plus de patrie» (III, 8). Tous les Caligula ne conçoivent le «bonheur» qu'à travers un délire de destruction. Ils misent pour la plupart sur une destruction physique - alors que c'est la *notion* de «patrie» qu'abolira l'empereur camusien avec toutes les valeurs morales, dans un délire élevé à une vocation pédagogique. Le personnage de Martin comporte aussi le dramatème de l'outrage aux dieux: «Je ne vous crains pas», leur lance-t-il (III, 1). Mais cet autre Caligula à n'avoir «jamais aucun repos» craint les traîtres et les fantômes de ses victimes et pressent la mort (III, 2). Tous les Caligula vivent un moment de remords paranoïaques; ici, il est placé au milieu de la pièce plutôt qu'à la fin: l'auteur manque l'effet de l'évolution psychologique. Nulle psychologie vraisemblable n'explique la personnalité «inhumaine» de son protagoniste, simplement une «âme infernale» (I, 5 et 6).

Son *Caligula* dénonce comme les autres le grand mensonge que constitue le milieu politique. L'empereur voit clair: «Vous me flattez mais vous me haïssez», dit-il aux sénateurs (II, 3). Cette thématique, de par sa récurrence, est devenue un vrai cliché - ce sera l'une des gageures de Camus que de la reprendre. Elle va de pair avec l'hypocrisie théâtrale de l'empereur lui-même, et à ce sujet, certains vers de Martin rappellent le Néron de *Britannicus*:

Le grand art du tyran est de savoir bien feindre,
De cacher ses projets sous un masque trompeur
Et de vous embrasser en vous perçant le cœur (II, 3).

Des emprunts et des anachronismes s'additionnent depuis le *Caligula* de Brazier et Du Mersan qui indiquent une contamination néronienne. Pour les auteurs français d'un *Caligula*, aux idées peut-être incertaines et à la plume inexpérimentée, Néron - celui des historiens et celui de Racine - s'impose comme modèle, et plus précisément pour sa folie du pouvoir et sa théâtralité. Les écrivains vont ainsi dans le sens des nombreux historiens, cités dans notre premier chapitre, qui ont établi avant eux le parallèle entre les deux empereurs.

Alexandre Dumas fait partie de ces écrivains, lui qui compose *Caligula: tragédie en cinq actes et en vers, précédée d'un prologue*. Pierre-Louis Rey lui reproche de retoucher l'Histoire en faisant de Messaline la compagne de Caligula et en évinçant Cherea du tyrannicide¹⁶, mais on peut ajouter que Dumas rend Caligula coupable de la persécution de chrétiens, qui commença en réalité sous Néron. Ces écarts contredisent la fidélité de détail - à laquelle Camus préférera une fidélité d'ensemble - qui se remarque dans les indications spatio-temporelles et dans la reconstitution de nombreux faits historiques. Noyée dans la couleur locale, la pièce ne soutient pas ces faits d'un thème qui les transcende - nous reprenons une critique formulée à l'endroit des *Caligula* antérieurs; elle présente un politicien fantaisiste sans mettre en valeur le potentiel de subversion qu'il

¹⁶ Pierre-Louis Rey, «Préface» de *Caligula*, Paris, Gallimard, 1993, p. 11 (note 1).

recèle. Elle se résume à deux intrigues parallèles qui naissent du couple impérial. D'un côté, Caligula séquestre Stella dont il est tombé amoureux et se défait d'Aquila, fiancé de cette jeune femme - souvenir évident du Néron de Racine qui séquestre Junie et supprime Britannicus. Il exécute sa victime parce qu'elle est rebelle et chrétienne; Aquila, réapparu, se vengera. De l'autre côté, Messaline entretient des rapports amoureux avec Cherea pour qu'il assassine Caligula. A l'image des Cherea qui le précèdent, celui-ci est animé de sentiments patriotiques, dont Camus ne voudra pas. Dernière étincelle du feu républicain dans le peuple romain «aveugle et flétri» (III, 2), il veut rétablir la liberté: on reconnaît l'idéal politique propre au romantisme. A la fin, une fois Caligula tué, non par lui mais par Aquila, Messaline le fera éliminer pour jouir du trône auprès de Claude, futur César.

Pour la première fois, la mort de Drusilla apparaît comme élément perturbateur, bien que sans l'impact que lui prêtera Camus: ce dernier saisit Caligula au moment de cette mort, et grâce à elle, son personnage accède à une vérité supérieure. Chez Dumas, elle n'est évoquée que comme repère temporel: depuis cet événement, Caligula manifeste une insomnie, une colère redoutable ainsi que la folie de se placer au rang de Jupiter et de se prendre pour «le maître du destin» sous prétexte que le monde lui appartient (II, 1). Il crée pour cette raison un spectacle interne dans lequel Messaline incarne la Victoire qui enchaîne le hasard et accorde l'immortalité à César conquérant. Il joue en public la toute-puissance démiurgique et vit en secret la vulnérabilité humaine - le *Caligula* de Camus oscille aussi entre ces deux positions opposées mais en étant toujours à distance de lui-même. Désillusionnée, Messaline définit l'empereur comme «un acteur chargé d'un mauvais rôle» (II, 7) - et rappelle la Césonie de D'Outrepoint. Les conjurés, quant à eux, relèvent un autre type de théâtralité: la fourberie de Caligula et des courtisans. Et Cherea est vu comme un «infatigable acteur» à qui sied bien le rôle de révolté (III, 3): il joue à être mou devant l'empereur pour

arriver à ses fins parricides - à l'instar de Lorenzaccio qui le précède de quelques années. Toute la gent politique baigne ainsi dans une certaine théâtralité.

D'Outrepoint s'armait de la foi religieuse contre la décadence; la pièce de Dumas va plus loin et met en scène une crise religieuse qui n'est peut-être pas sans rapport avec celle qu'on traverse à l'époque dans la réalité. Elle présente une scène de prosélytisme, à l'aide d'une Stella fraîchement baptisée, et enchaîne avec une tirade que la mère de celle-ci prononce contre le paganisme (I, 10). Plus tard, séquestrée chez Caligula, Stella prie pour obtenir la vie éternelle en récompense de la vie terrestre - ce qui fait écho au discours stoïcien sur la mort dont se reconfortait un condamné dans le prologue. La religion chrétienne surpasse non seulement le paganisme romain, faut-il comprendre, mais aussi la philosophie stoïcienne; c'est ce que constate Aquila en se convertissant. Mais l'infâme empereur ridiculise les deux convertis¹⁷.

Une scène du dernier acte de la pièce dégage un effluve camusien. D'abord, l'opinion qu'émet Caligula sur les poètes (V, 2):

Ces plats écrivains [...]
Ils pensent leur gloire être égale à la mienne.
Ils parlent, moi j'agis! Leur pouvoir avorté
N'eut que la fiction, j'ai la réalité!

Ces idées réapparaîtront chez Camus: «Je suis le seul artiste que Rome ait connu, le seul [...] qui mette en accord sa pensée et ses actes. [...] Les autres créent par défaut de pouvoir. Moi, je n'ai pas besoin d'une œuvre: je vis» (IV, 12). Le Caligula de Dumas termine sa réplique en définissant sa propre poésie:

A mon festin, muette et le front menaçant,
Je fais asseoir la mort.

¹⁷ Dumas applique ici ses «théories providentielles», selon sa préface (éd. Marchant, p. 93): «Dieu voulut saper cette forteresse d'iniquités (Rome) à la fois par la tête et par la base: il envoya la folie aux empereurs et la foi aux esclaves».

La mort constituera le thème général de la «fête sans mesure» (I, 11) et, plus particulièrement, du concours de poésie que l'empereur camusien organisera. Le chant du coryphée par lequel enchaîne Dumas apparaît comme un précédent au poème que récitera Scipion à ce concours et au message que dégagera la danse en ombre chinoise. L'idée qu'il contient revivra même comme un *topos* dans *Caligula* et dans toute l'œuvre de Camus:

Hier la jeunesse
 Ce soir la vieillesse
 Et demain la mort
 Etrange mystère!
 Chaque homme à son tour
 Passe solitaire
 Un jour sur la terre.

Mais ce grand message reste terne et effacé; il n'a guère été saisi par les spectateurs du temps, qui ont plutôt retenu que la pièce ressuscite «la grande cité romaine sous la puissance terrible de la tyrannie»¹⁸. Il frappera de plein fouet chez Camus, avec le lyrisme de Scipion et le mordant de Caligula.

Le *Caligula* de Dumas remporte un certain succès au XIX^e siècle grâce à la notoriété de l'auteur et à sa verve alerte¹⁹. Il déteint sur deux pièces qui ont Caligula comme personnage secondaire. Dans le *Tibère* de Ferdinand Dugué, ce dernier accompagne l'empereur qui s'est retiré à Capri et dont il sera le successeur²⁰. Lui, qui a vu sa famille exterminée, doit sans cesse veiller à ne pas se trahir et à prouver sa fidélité au vieillard soupçonneux qui lui tend des pièges: la situation sollicite son talent théâtral. Comme la pièce de Dumas, celle-ci

¹⁸ P. Larousse, *op. cit.*, p. 154.

¹⁹ Il est édité trois fois en 1838: Bruxelles, J. A. Lelong; Paris, Marchant, puis Méline. La première représentation a lieu en 1837 au Théâtre-Français; plus tard, en 1888 à l'Odéon, il se mérite une musique de scène composée par Gabriel Fauré, *Caligula*, *op. 52*.

²⁰ Ferdinand Dugué, *Tibère, drame en cinq actes (huit tableaux)*, Paris, E. Dentu, 1881.

présente un ressort religieux contre le paganisme et pour le christianisme persécuté. Chez Brazier et Du Mersan et chez Martin, Caligula se moquait des divinités romaines; chez Crowne et chez D'Outrepoint, il riait du Dieu juif; chez Dumas et chez Dugué, il bafoue le christianisme; finalement, chez Camus, c'est la croyance fondamentale en un principe transcendant qu'il rejettera. Entre-temps, un dramaturge alors connu en Pologne, Stanislas Rzewuski, écrit en français *Tibère à Caprée, drame historique en cinq actes*, qui est joué à Paris en 1894. Il montre la corruption de Tibère et de Caligula, face au christianisme de jeunes convertis issus de Dumas. Caligula craint Tibère comme chez Dugué mais donne lieu ici, pour la toute première fois, «à des scènes pleines d'émotion» qui investissent la pièce d'une force passionnelle²¹. Un tournant est amorcé.

- les Caligula modernes

Le rôle créé par Rzewuski, avec sa puissance émotive inédite, n'a probablement pas été ignoré de Karol-Hubert Rostworowski: cet autre écrivain polonais fait renaître Caligula au XX^e siècle avec plus de vigueur encore. *Kajus Cezar Kaligula*²², un long drame versifié en quatre actes, est publié et représenté en 1917 à Cracovie, joué de nouveau la même année à Varsovie et en 1927 à Helsinki; il est réédité en 1966 et présenté dans une mise en scène très originale en 1971 au Théâtre Classique de Varsovie, «sans doute en raison de sa réflexion sur la faiblesse de l'homme et les causes de la tyrannie», affirme *L'Encyclopædia Universalis*²³. Il fait aussi l'objet d'études critiques et de comparaisons avec le

²¹ Il nous a été impossible de trouver ce texte; par contre, Howard Lee Nostrand en fournit un résumé dans *Le théâtre antique et à l'antique en France de 1840 à 1900*, Paris, Impr. P. André, 1934, p. 293.

²² Karol-Hubert Rostworowski, *Kajus Cezar Kaligula*, dans *Pisma Wybrane*, Londres, Veritas, 1966.

²³ *Encyclopædia Universalis*, «Théâtre - histoire du théâtre occidental», vol. 15, p. 1071.

Caligula camusien²⁴. De tous les *Caligula* qu'analyse ce chapitre, il est bien celui qui s'approche le plus de l'œuvre de Camus quant à l'orientation donnée au sujet de base. Le parallèle est d'autant plus approprié que nous avons découvert une ressemblance thématique frappante entre *Le Malentendu* et une autre pièce de Rostworowski, *Niespodzianka* (*La Surprise*)²⁵. Le *Kaligula* polonais est également jusqu'ici celui qui démontre le plus de créativité. Après que ses prédécesseurs ont connu la difficulté du traitement réaliste, Rostworowski abandonne les décors et costumes romains, refuse, comme le fera Camus, d'écrire une pièce «historique» et déploie la richesse de sa liberté artistique. Le résultat s'impose sur deux plans - que Camus perfectionnera. D'une part, l'esthétique théâtrale et «le sens de la scène» chez Rostworowski sont remarquables²⁶. D'autre part, *Caligula* n'est plus un fou irresponsable, son image s'est modifiée; un dramaturge cherche à comprendre sa personnalité de l'intérieur et donne un sens sous-jacent à ce qui restait insensé.

²⁴ Renata Jakubczuk, «La protestation tragique: *Caligula* de Camus et de Rostworowski», *Lubelskie Materiały Neofilologiczne* (Lublin), no 18, 1994, p. 53-65; Jacek Popiel, *Sztuka dramatyczna K. H. Rostworowskiego*, Wrocław, 1990, p. 55-65; Stanisław Stabryła, «Kaligula w dramacie i w historii», *Meander*, no 11, 1966, p. 520-530; J.-C. Faur, *op. cit.*, p. 112-113.

²⁵ L'action de *Niespodzianka* (1929), tragédie en quatre actes, se concentre sur une famille très pauvre de paysans polonais. Un des fils a émigré en Amérique il y a plusieurs années, le fils qui reste rêve d'étudier mais ne peut le faire faute d'argent, la fille aimerait se marier mais n'a pas les moyens de se constituer un trousseau (*Le Malentendu*, avec Martha, présente la même jeunesse avide dont les horizons sont aussi misérables que le présent). Un inconnu arrive dans leur chaumière. La mère le tue pour le piller et améliorer ainsi le sort des siens. Puis elle découvre qu'elle vient d'assassiner son fils qui avait jadis émigré et qui n'a pas révélé son identité pensant faire une surprise... (Nous tenons ici à signaler notre dette envers le Polish Institute and Library de l'Université McGill, qui nous a généreusement fourni des renseignements sur l'œuvre de Rostworowski.)

²⁶ Philippe Van Tieghem, *Dictionnaire des littératures*, vol. 4, Paris, Quadrige/PUF, 1984 [1968], p. 3408.

L'action de *Kaligula* se déroule pendant les derniers jours de l'empereur. Celui-ci était jadis un honnête homme qui avait confiance en la vie. Une fois devenu souverain, son expérience du monde lui a fait goûter au mal et à la méchanceté de la nature humaine, ce qui l'a rendu malheureux et méchant lui-même. Cette évolution fait penser à Henri IV de Pirandello (qui date de la même époque) et à Lorenzaccio, qui seront analysés plus loin dans ce chapitre, ainsi qu'au Caligula camusien. La pièce commence à ce stade du cheminement du héros. Kaligula se sert de son pouvoir absolu pour attaquer les gens de son entourage: il les compromet en mettant à nu leur lâcheté, leur égoïsme et leur fait sentir la précarité de la vie par la menace de la mort. Au deuxième acte, des courtisans trament un complot. Lui les invite en toute connaissance de cause à un banquet et s'emploie à les provoquer, comme s'il organisait son suicide - ce sera aussi le cas dans la pièce de Camus, où un repas semblable aura lieu, aménagé au même endroit sur le parcours de l'intrigue. La tension dramatique augmente jusqu'à ce que l'empereur oblige délibérément les conjurés à l'assassiner.

Pour Rostworowski, celui dont l'historiographie et le théâtre ont fait le paradigme du tyran fou n'est qu'un homme imparfait qu'il ne faut pas juger; il est au fond l'homme par excellence, comme le constate au dénouement un personnage penché sur son cadavre. Et le visage hypocrite et cupide des sénateurs tend à le réhabiliter. Non seulement le personnage devient-il plus humain, mais il conserve aussi jusqu'à la fin la sympathie du spectateur, inspire même sa commisération. Outre l'aspect psychologique fort réussi²⁷, la pièce contient un message politique. Un meurtrier est au pouvoir et ses sénateurs ne savent pas protester, manquent de caractère et représentent un vide moral. Mais parmi eux, Regulus conteste avec dignité la tyrannie de l'empereur, qui le tient pour cela en estime - ce sera la relation entre Caligula et Cherea chez Camus. Mentionnons

²⁷ Van Tieghem qualifie *Kaligula* d'«étude psychologique» et son auteur de «fin psychologue» (*op. cit.*, p. 3408).

que Rostworowski publie *Kaligula* pendant la première guerre mondiale, alors qu'il est très actif dans les milieux politiques; ses contemporains ont vu dans la pièce l'écho des conflits de l'époque. Plus tard, on a dit qu'il avait anticipé les régimes totalitaires où l'individu figure comme un jouet entre les mains du dictateur; l'histoire européenne lui aurait donné raison. Une analogie s'impose ici: Camus publiera *Caligula* pendant la deuxième guerre mondiale, quand il sera lui aussi très impliqué dans la vie publique, et sa pièce s'attirera une lecture sociale (que développera notre quatrième chapitre) similaire à celle qu'on a faite de *Kaligula*.

Comme la pièce de Camus, celle de Rostworowski propose différents niveaux d'interprétation; plus que les niveaux psychologique et politique que nous venons d'aborder, la perspective métaphysique garantit l'actualité de l'œuvre et c'est par elle que le parallèle avec le *Caligula* camusien est le plus probant. Faur voit en Rostworowski un «pré-existentialiste» qui crée l'original d'un drame philosophique que reprendra Camus²⁸. Pour Renata Jakubczuk, c'est la révolte du héros qui est reprise, ainsi qu'une dualité, un double combat: en même temps que sa mission pédagogique, Caligula vit son propre drame en solitaire; Kaligula, quant à lui, critique les bassesses des hommes et paradoxalement, ressent des liens très forts avec eux. Il recourt au mépris pour échapper au dégoût; puis sa solitude devient absolue, il ne trouve que le vide sur cette terre et n'espère plus en un secours divin. Il incarne «la tragédie de l'homme»²⁹: avec Rostworowski, le personnage se met en quête d'un nouvel humanisme.

Des premiers Caligula français à ce Polonais, se dessine une courbe ascendante. Mais deux Caligula anglo-saxons s'en éloignent et accusent une baisse de registre. Lorsque l'Américain Wilson Day écrit en 1913 *Little Boots*

²⁸ J.-C. Faur, *op. cit.*, p. 112.

²⁹ R. Jakubczuk, *op. cit.*, p. 64.

(*Caligula*), a *Romantic Play in Four Acts*, ses intentions sont mal définies³⁰: après avoir cité le surnom attribué à Caligula enfant, son titre annonce un drame romantique alors qu'il s'agit d'une pièce de deuxième ordre proche du péplum à sensations fortes. De plus, partant de la description que donnent de Caligula les historiens antiques, il crée un rôle de composition presque caricatural - un personnage maladif au physique déformé par une expression hideuse, une contenance âpre et renfrognée - mais demande qu'on ne le prenne surtout pas pour burlesque! Le Britannique Maurice Baring a des intentions plus claires en publiant en 1919 *Caligula's Picnic* dans un recueil de courtes pièces (réédité en 1925). Le «pique-nique» du titre réfère avec ironie à un épisode historique: l'empereur fait construire sur la mer un pont monumental et y organise un festin qu'il clôture par des noyades. Ce qui inspire Baring est donc la folie de Caligula dans ses manifestations les plus singulières: le côté démiurge, qui réalise l'impensable par ce pont sur mer; l'excentricité, qui inspire un décor si original pour un banquet; et la cruauté gratuite, qui couronne les réjouissances de meurtres. Selon les didascalies, la mise en scène reconstitue le pont et la table du banquet, où Caligula occupe la place d'honneur. Un convive déclame son éloge, qui souligne l'intelligence de ce surhomme et s'inscrit dans le contexte de l'époque comme un hommage aux percées industrielles: «The completion of this bridge is a notable, an unparalleled example of the triumph of man's will over the elements»³¹. Mais la finale de la saynète rend dérisoire toute cette grandeur étalée: sur le signal de l'empereur, une masse d'invités sont jetés à la mer; ainsi s'achève le merveilleux pique-nique de Caligula.

³⁰ Le texte ne fut pas imprimé; la Library of Congress en a un exemplaire dactylographié.

³¹ Maurice Baring, *Diminutive Dramas*, London, Heinemann, 1925 [Martin Secker, 1919], p. 93.

Notre recension met en évidence l'impressionnante récurrence au théâtre du personnage Caligula³². Quelle que soit la qualité des œuvres qui le représentent, force est de constater que son pouvoir d'inspiration - méconnu jusqu'ici - est immense. Bien avant Camus, les dramaturges ont souvent été fascinés par l'amalgame de folie, de politique et de théâtralité qui caractérise le personnage historique et lui donne sa vitalité; mais l'expression littéraire de cet amalgame ne se précise qu'avec Camus. Comme le souligne Faur, «par le sommet de dépouillement qu'il a atteint, par sa valeur d'universalité, par sa langue même, [le *Caligula* camusien] offre un degré d'achèvement qu'il paraît difficile de pouvoir approcher un jour nouveau, sur ce thème, au théâtre»³³.

- Caligula après Camus

D'autres dramaturges mettront en scène Caligula avec une intention et une esthétique bien différentes du modèle camusien, dont l'influence demeure tout de même décelable. Dans *Claude de Lyon*, un portrait historique de Claude en quatorze tableaux, joué à Lyon en 1958 et en 1961, Albert Husson répartit entre deux personnages les dramatismes que réunit le héros de Camus et qui font sa force d'impact; ils s'en trouvent affaiblis³⁴. Dans le tableau où il apparaît, Caligula est un empereur histrionique, désabusé, cruel et perçu comme fou parce qu'il se dit dieu. Claude, qui lui succède, s'en démarque par sa supériorité intellectuelle et par son cynisme sur la théâtralité du monde politique: il semble

³² Une autre pièce, celle-là écrite en allemand, fait partie du panorama. Friedrich Halm publie en 1857 une tragédie en cinq actes dont Caligula est le pivot de l'intrigue: *Der Fechter von Ravenna (Le Gladiateur de Ravenne)*. Elle fut jouée avec succès, resta à l'affiche quelques décennies (principalement au Théâtre Royal de Vienne) et fut rééditée à maintes reprises jusqu'à la fin du siècle: Leipzig, P. Reclam jun, 1897 [Wien, C. Gerolds' Sohn, 1894, 6^{te} Aufl].

³³ J.-C. Faur, *op. cit.*, p. 113.

³⁴ Albert Husson, *Claude de Lyon*, dans *L'Avant-scène* no 255, 1961, p. 2-31.

avoir retenu les leçons de l'empereur camusien... Caligula revient comme personnage principal dans un opéra comique représenté à Lyon en 1965 et en 1966, *Pourpre impériale*: avec un humour hérité du *Caligula* camusien, Amable Audin traite au second degré la folie de celui qui se fait diviniser et les caprices du despote³⁵.

Le *Caligula* de Camus inspire aussi *Le Roi Bonheur*, de l'écrivain bien connu en Belgique Charles Bertin, publié et joué à Bruxelles en 1966³⁶. L'auteur le dit dans la préface: sa pièce traite le même sujet que celle de Camus. Elle en a certes le même point de départ: «au lendemain de la mort de sa femme, le roi [Jean] découvre qu'une profonde absurdité entache l'ordre des choses»³⁷. La mort-catalyseur, qui établit tout de suite la «filiation douloureuse avec Caligula» qu'a remarquée Anne-Rosine Delbart³⁸, devient ici aussi une matière à enseigner. Comme Caligula au concours de poésie, Jean rabroue le poète qui déclame des clichés sur la mort. Mais son objectif est allégé: alors que Caligula

³⁵ Amable Audin, *Pourpre impériale, tragédie lyrique en deux actes*, Lyon, Audin, 1965. Le texte n'étant pas disponible, nous devons nous en tenir à consulter Faur (*op. cit.*, p. 117), qui a pu y avoir accès.

³⁶ Bertin a aussi publié un recueil de poèmes dont le titre, *Psaumes sans la grâce*, fait intensément penser à Camus, en particulier à cette notation des *Carnets II* (p. 129-130): «Sens de mon œuvre: Tant d'hommes sont privés de la grâce. Comment vivre sans la grâce? Il faut bien s'y mettre et faire ce que le Christianisme n'a jamais fait: s'occuper des damnés». Il n'y a toutefois pas de filiation à dépister: la notation date de l'hiver 1944-45 mais n'est publiée qu'en 1964, et le recueil de Bertin paraît en 1947. Cependant, un poème du recueil, «Sésame pour mourir», est écrit la même année que la première parution de *Caligula*, soit en 1944, et contient ces vers évocateurs:

«O lune, lune, il me faudrait la lune avoir»,
disait Caligula soufflant dans son miroir.

³⁷ Charles Bertin, *Le Roi Bonheur*, Bruxelles, André De Rache éditeur, 1966, «Préface», p. 13.

³⁸ Anne-Rosine Delbart, *Charles Bertin: Une œuvre de haute solitude*, Gembloux, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1993, p. 130.

voulait faire sentir l'injuste cruauté du destin, lui affirme que le plus important dans la vie «est d'apprendre à bien mourir». Si cet énoncé fait penser au «Que philosopher c'est apprendre à mourir» de Montaigne, et par conséquent à la philosophie stoïcienne, il se veut loin de l'acceptation qu'enseigne la religion: l'élève Ctésiphon, qui est en fait un vieillard, a enfermé «3 grenouilles dans le tiroir de son professeur de résignation chrétienne» (tab. 1)! La naïveté enfantine de cette action recèle le même message sacrilège que ce qu'exprimait Caligula dans un registre plus grave; on peut toutefois se demander si elle rejoint le spectateur avec la même efficacité. Une différence majeure surgit entre les deux pièces, sur le plan de la forme: celle de Bertin relève du genre comique et présente la révolte «par le biais de la farce», comme en avertit la préface (p. 13).

Elle se divise en huit tableaux. Dans les deux premiers, les ministres constatent que le roi, en deuil, est inconsolable et en a «perdu la raison». Ils sont indignés parce qu'il se conduit «comme un histrion», «comme un pitre», ridiculise la noblesse et tout ce qui a trait au fonctionnement de l'Etat (tab. 1). La combinaison folie-théâtre-politique se retrouve: la souffrance amène le souverain à subvertir la chose politique par la théâtralité, ce qui est perçu comme de la démence - mais n'en est pas moins conscient et intentionnel. Cette combinaison est d'ailleurs elle-même mise en abîme dans la séquence où, vraisemblablement, le roi joue le rôle de Caligula, se prend pour lui: il apparaît déguisé en empereur romain, avec un costume de théâtre et une voix affectée, affiche un comportement despotique puis met en place un public interne.

Le troisième tableau renvoie à la pièce de Camus plus directement, en se lançant dans un jeu intertextuel, quand Baldo lit à voix haute la biographie du roi qu'il est en train de rédiger: «Ayant [...] vérifié, au prix des blessures de son cœur, l'exactitude de la parole de son ancêtre Caligula, affirmant qu'il n'est aucune vérité certaine, sinon que les hommes meurent et ne sont pas heureux, le Roi Jean...». Caligula est nommé et cité dans le cadre même de la pièce, après

la préface de l'auteur qui avouait la parenté littéraire; et cela constitue un deuxième moment métathéâtral, après l'imitation de l'empereur camusien. Baldo continue sa lecture: entre le meurtre et la dérision, seules attitudes «qui, à défaut du bonheur, sont capables de rendre la condition humaine supportable», il choisit la deuxième, «comme sa bonté naturelle lui faisait interdiction d'ajouter le mal au mal». On reconnaît maintenant l'argument de Cæsonia - «si le mal est sur la terre, pourquoi vouloir y ajouter?» (I, 11) - que Caligula rejetait mais que Jean fait sien. Bertin donne ainsi «une sorte de Caligula dérisoire»³⁹ sans violence.

La notion de jeu, omniprésente dans le discours de *Caligula*, est également récupérée. Alors qu'elle est une métaphore complexe et polysémique chez Camus, elle est ici précisée, voire réduite à l'un de ses signifiés, dont on exhibe une application: dans les troisième et quatrième tableaux, Jean joue aux échecs sur la scène. De ces signifiants on ne peut plus concrets - un échiquier, des pions, des joueurs - Jean explique le référent: le jeu ressemble à la vie, «cet ensemble de hasards [...] sur lequel nous sommes sans pouvoir». Et comme son adversaire lui reproche de tricher, il poursuit sur le mode didactique: «L'idée m'est venue de vous donner une petite leçon. J'ai joué à notre modeste échelle, le rôle du destin. Il triche aussi» (tab. 3). Cette portée philosophique du *Roi Bonheur* se dégage ailleurs, au cinquième tableau, d'une danse très stylisée - comme dans *Caligula*: les gardes du roi cherchent les conjurés partout et se déplacent en formant un ballet comique qui figure la stérilité de l'agitation humaine.

A l'instar de son modèle, Jean réfléchit sur son pouvoir: «La seule vertu du pouvoir absolu est qu'il donne à la rigueur de l'esprit une chance de s'exercer dans des limites qui dépassent celles du destin de l'individu» (tab. 3); il adopte la «logique» comme *leitmotiv*; il transfigure son impuissance en rôle pédagogique:

³⁹ *Alphabet des Lettres belges de langue française*, Bruxelles, Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, 1982, p. 211-212.

«J'ai cru qu'il suffisait de rêver avec assez de force et assez de patience pour que les fleuves coulent à l'envers, que les années rajeunissent les hommes, que la solitude ne soit plus qu'un mot. [...] Au lieu de me mettre humblement à l'école des bons élèves, j'ai voulu leur faire la classe!» (tab. 6); il incite lui-même ses courtisans à une conspiration, dont il connaît le chef et ne le poursuit pas; il les contraint à une prière en commun qui ridiculise la divinité (tab. 3).

Cette prière s'adresse au Dieu «de la ciguë» et «de l'araignée» pour souligner la vanité de l'homme:

Pardonne-nous [...] de n'avoir pu fonder que l'homme!
 Ministre de l'inutile, apôtre de l'orgueil, exécuteur du rien!
 [...]

 - On a beau faire! On a beau dire! On n'est pas beaux! - On n'est pas
 libres!

Elle s'achève par une demande sincère: «Que nous redevenions de petits enfants pour apprendre enfin à vivre!». C'est là que Bertin dévoile le plus son originalité, sur le plan du contenu: il propose l'enchantement de l'enfance comme solution. Les enfants et les poètes influent par leur imagination sur le théâtre du monde; retrouver le paradis de l'enfance, c'est se placer sur la voie du bonheur. La préface l'annonçait: «c'est dans l'arsenal de ses jeux, de ses contes et de ses rêves [que le roi Bonheur] va puiser les armes» «contre le désert de l'âge adulte» et ses «faux-semblants» (p. 13). Au tableau 7, il rencontre une femme-enfant dont l'innocence préserve des infirmités de la vie. Au tableau 8, ils se marient et sont heureux: ils ont vaincu la solitude, le malheur et la mort, par leur fraîcheur et leur cœur jeune, qui leur permettront toujours de s'émerveiller devant la vie. Suite à «la tragédie de l'empereur malveillant», on assiste à «la farce du roi bienveillant», comme le remarque Heinz Klüppelholz⁴⁰.

⁴⁰ Heinz Klüppelholz, «Les secrets de la filiation littéraire: du *Caligula* de Camus au *Roi Bonheur* de Bertin», *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises* 71, 1993, p. 277.

La fortune littéraire du Caligula historique se termine par *Caligula y Flavia* du dramaturge espagnol Manuel De Heredia, qui fut publié et joué à Madrid en 1972 puis réédité en 1974, en recevant les applaudissements unanimes de la critique et du public⁴¹. La page de titre annonce une comédie en un acte pour un petit théâtre, mais le scénario offre un curieux mélange de tons. Le cheval que Caligula a (selon les historiens) nommé consul, Incitatus, est représenté ici, par un acteur humain qui dialogue avec son maître. Ce dernier se confie à lui: déçu de la gent humaine, misérable dans sa solitude, il considère sa vie comme «une infâme comédie» (selon notre traduction). Son côté tyrannique est aussi thématiqué et lui vaut, à la fin, d'être assassiné.

Nous allons maintenant nous pencher sur des œuvres qui ont un point de départ autre que l'empereur Caligula mais dont la thématique profonde se situe dans la même ligne que celle de Camus. Elles préfigurent, à des degrés divers, l'amalgame folie-théâtre-politique sur lequel est construit *Caligula*, et ont d'ailleurs pu constituer pour Camus des modèles, étant donné que ce sont des chefs-d'œuvre.

2.2 Vers une typologie des ancêtres du Caligula camusien

En lisant le manuscrit de 1941 que lui confie son ancien élève, Jean Grenier se fait le premier critique de la pièce et du coup, son premier comparatiste: il perçoit déjà, dans ce protagoniste «complexe, peut-être contradictoire», un «Caligula romantique» et désespéré au début de la pièce, qu'il compare tantôt à Lorenzaccio, tantôt au poète Jules Laforgue, puis un «Caligula-

⁴¹ Manuel De Heredia, *Teatro*, Madrid, S.E.R.E.S.A., 1974.

monstre» et un «Caligula-Hamlet» qui se déploient une fois l'action amorcée⁴². Dans les années qui suivent, Camus développe dans sa pièce une réflexion politique dirigée contre le totalitarisme; il publie ce nouveau texte en 1944 mais continue de le travailler jusqu'en 1958. La version définitive est donc nettement plus riche que celle qu'avait lue Grenier, et les parallèles qu'elle inspire en sont d'autant plus variés. Plusieurs études comparatives ont d'ailleurs été entreprises dans ce domaine; si on les compile, on obtient l'arbre généalogique de Caligula - qu'il reste à démêler et à compléter.

Camus lui-même a révélé, bien qu'indirectement, des tronçons de la généalogie caliguléenne. Il s'est abondamment exprimé (dans une large partie du *Mythe de Sisyphe* et de *L'Homme révolté*, ainsi que dans des textes moins connus) sur les auteurs qu'il admirait, sur ceux qui le portaient à réagir, dont il poursuivait ou réfutait la pensée, etc. Ainsi, des noms de philosophes (par exemple Nietzsche, Kierkegaard), de poètes (Lautréamont et Rimbaud en tant que porteurs de révolte), de romanciers (comme Kafka, Dostoïevski, Melville) parsèment ses écrits; quant aux noms de dramaturges, ils apparaissent si l'on considère les spectacles qu'il a montés ou dans lesquels il a joué, et les occasions où il s'est prononcé sur ses goûts en matière de théâtre (on apprend alors qu'il appréciait beaucoup Eschyle, Shakespeare, le baroque espagnol...). Ces nombreuses références indiquent des pistes pour la recherche des parents de Caligula. Mais il ne s'agit pas de reprendre les analyses littéraires et philosophiques qu'il effectue dans ses essais, ni de refaire sa trajectoire d'homme de théâtre. Il faut être sélectif et mettre en lumière les œuvres qui contiennent les véritables prodromes de la folie de Caligula, de sa théâtralité et de son despotisme; nous privilégions aussi les textes qui relèvent du même genre littéraire que *Caligula*.

⁴² Albert Camus et Jean Grenier, *Correspondance 1932-1960*, Paris, Gallimard, 1981, p. 51, 55, 70.

Il faut également mettre de l'ordre dans le vaste ensemble que forment les devanciers de Caligula, en le divisant en branches généalogiques. Dans une branche donnée, entrent des personnages doués de caractères distinctifs communs. Même si les œuvres auxquelles ils appartiennent varient par leur contenu idéal et leur facture stylistique, ils se rejoignent en traçant une sorte de personnage-type. Le reste de ce chapitre ne présentera donc pas les ancêtres de Caligula dans leur ordre chronologique, mais en les classant d'abord selon leurs traits dominants, constituant ainsi une typologie. Celle-ci était annoncée dans le commentaire précoce mais judicieux de Grenier, qui reconnaissait trois figures en Caligula. Notre découpage apporte des précisions: Caligula s'inscrit dans la tradition des personnages en quête d'absolu, qui remonte jusqu'au Prométhée d'Eschyle; il fait partie d'une lignée de tyrans mégalomanes, dont Shakespeare offre un terrain fertile; et il s'ajoute aux personnages-acteurs, inaugurés par Shakespeare. Retracer la genèse du mélange folie-théâtre-politique, c'est suivre les sillons de différentes traditions littéraires dont *Caligula* apparaît comme le point de convergence: la pièce cristallise leur grand dénominateur commun, la révolte contre la condition humaine.

2.3 La tradition prométhéenne: la quête de l'absolu

- le Prométhée d'Eschyle

Le héros du tragique grec est le premier ancêtre de Caligula: sur l'axe chronologique, cela va de soi, mais aussi pour son essence profonde. Il est la racine même du personnage camusien. Cette affirmation a de quoi surprendre, puisque l'influence de *Prométhée enchaîné* sur *Caligula* n'a été notée que brièvement par l'exégèse, et qu'un lien plus évident, abondamment relevé celui-là, existe entre Prométhée et *L'Homme révolté*. Pour cet essai aussi, le personnage d'Eschyle apparaît comme le fondateur (historiquement, il est le

«premier révolté») et comme le phare (par sa stature, cette «noble image du Rebelle» est un «modèle d'insurrection»⁴³). Mais il a en fait longtemps hanté Camus⁴⁴, et dans un sens qui éclaire *Caligula*. Dans ses *Ecrits de jeunesse* datés de 1933, l'écrivain est frappé par le «romantisme du Prométhée d'Eschyle»⁴⁵ - le trait qui fondera le «Caligula romantique», selon l'appellation de Grenier. En 1936-37, c'est l'homme de théâtre qui se passionne pour Prométhée: il joue et met en scène *Prométhée enchaîné* avec sa troupe algéroise - peu avant d'entamer la rédaction de sa première pièce, *Caligula*. Autour de 1939, il commence à noter dans ses *Carnets* diverses réflexions inspirées de Prométhée, et dans *Le Mythe de Sisyphe* en 1942, il donne au personnage d'Eschyle sa signification définitive: «Une révolution s'accomplit toujours contre les dieux, à commencer par celle de Prométhée, le premier des conquérants modernes»⁴⁶. Celui-ci est aussi «le premier symbole» de l'humanisme, ajoute-t-il en 1946 dans «Prométhée aux enfers», l'un des brefs essais de *L'Été*⁴⁷: il fraye le chemin à un humanisme camusien qui affranchit l'homme de toute domination surnaturelle pour lui faire assumer sa condition. Camus salue une autre fois Eschyle dans «L'Enigme»

⁴³ *Hr*, p. 438, 643. Il était déjà considéré comme un «idéal révolutionnaire» dans les *Carnets I*, p. 174.

⁴⁴ Il est impératif d'éclaircir ce point, alors que tant de critiques n'associent Prométhée qu'à la deuxième période de Camus. André Nicolas fournit l'explication classique: en délaissant Sisyphe pour Prométhée, Camus est passé du «moi» affecté par l'absurde au «nous» renforcé par la révolte; celle-ci devient efficace en se tournant vers autrui (*Albert Camus ou le vrai Prométhée*, Paris, Seghers, 1973 [1966]).

⁴⁵ Il entend par là «sa complaisance dans le malheur. Amère satisfaction de l'injustice. Incompris, méconnu, ça le rend fier» («Notes de lecture», dans Paul Viallaneix, *Le premier Camus - suivi de Ecrits de jeunesse d'Albert Camus*, Paris, Gallimard, CAC2, 1973, p. 202). Il est aussi question de Prométhée dans un autre texte de la même année, au titre révélateur: «Dialogue de Dieu avec son âme» (p. 237).

⁴⁶ *MS*, p. 166.

⁴⁷ *Essais*, p. 841.

(encore du recueil *L'Été*) en 1950, avant de lui accorder la place que l'on connaît dans *L'Homme révolté*.

Son intérêt est pour le moins constant. Selon Roger Quilliot, il repose sur le fait que *Prométhée enchaîné* célèbre «la volonté créatrice des hommes et leur rébellion contre les dieux, dussent-elles être payées d'un éternel tourment»; c'est sans doute dans ce sens que ce critique qualifie *Caligula* de «pièce métaphysique à la manière antique»⁴⁸. Sans le contredire, Raymond Trousson situe l'attachement de Camus pour Prométhée dans un contexte philosophique et religieux tout à fait moderne: au XX^e siècle, Dieu est devenu inutile, l'humanité accepte sa vie exclusivement terrestre même si elle est décevante; Camus revendique ce deuil avec courage en suivant l'exemple de Prométhée⁴⁹. Laurent Prémont définit quant à lui un contexte littéraire: la littérature prométhéenne, propre au XX^e siècle, reconnaît «l'absurdité de la condition humaine et [...] s'engage à la changer par ses propres forces»⁵⁰. Il classe Camus parmi les auteurs de cette littérature⁵¹ - son œuvre reproduit le combat engagé de Prométhée pour conduire l'homme de la misère au bonheur - et Caligula parmi les personnages prométhéens - avec une ardeur éperdue, il arrache le sens illusoire que l'homme donne à la vie et désire vaincre la fatalité.

⁴⁸ Roger Quilliot, *La Mer et les prisons*, Paris, Gallimard, 1970 [1955], p. 69.

⁴⁹ Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1976, t. 2, p. 463.

⁵⁰ Laurent Prémont, *Le Mythe de Prométhée dans la littérature française contemporaine*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, p. 192.

⁵¹ avec Sartre et Malraux: ces «écrivains prométhéens» se rejoignent dans leur athéisme, «nuancé de respect chez Camus, de regret chez Malraux, de haine chez Sartre» (*Ibid.*, p. 232).

On le voit, cette souche antique qu'est celle de Prométhée garantit paradoxalement la modernité de Caligula. Comme le note Camus dans *L'Homme révolté*, dans l'histoire des idées, la révolte métaphysique des Modernes apparaît vers la fin du XVIII^e siècle, avec Sade, et guide deux siècles de pensée. Mais elle a un précédent chez les Anciens: elle remonte à Prométhée, «le modèle de l'homme contemporain»⁵². Aussi l'essayiste qualifie les temps modernes de prométhéens, ce qui n'est pas sans rapport avec son sentiment de vivre à une époque tragique. Le seul titre «Prométhée aux enfers» suffit à éclairer ce rapport: Prométhée revu par l'«Eschyle laïque et moderne» qu'est Camus (selon Laurent Mailhot⁵³) ne connaît d'autre espace que l'«enfer». C'est le pays désertique où règne, dévoré par une soif inextinguible, Caligula.

Les critiques voient dans la révolte métaphysique le grand dénominateur commun de Prométhée et de Caligula; la folie, la théâtralité et la tyrannie de ce dernier découlent en effet d'une révolte prométhéenne, en sont les moyens d'expression. Mais les comparaisons demeurent générales au point d'englober la pensée de Camus dans son ensemble, et appellent une étude plus détaillée. Le début des deux pièces en question expose la bonté généreuse de Prométhée et de Caligula, qui réagit à la condition mortelle des hommes. Prométhée les a pris «en pitié» et les a «trop aimés»; refusant qu'ils descendent «écrasés dans l'Hadès», il a dérobé l'apanage des dieux (le feu qui permet l'immortalité) pour le leur offrir⁵⁴. Caligula n'accepte pas qu'ils souffrent et qu'ils meurent et se révolte comme son ancêtre pour revendiquer leur liberté. Prométhée les a aussi délivrés «de l'obsession de la mort» en nourrissant d'«aveugles espoirs» (p. 162); Caligula

⁵² «Prométhée aux enfers», *L'Été*, dans *Essais*, p. 841.

⁵³ Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 262.

⁵⁴ *Prométhée enchaîné*, dans *Eschyle* trad. par P. Mazon, Paris, Belles Lettres, 1947, p. 158, 162.

croit avec la même intention charitable en la conquête de la lune. Il hérite ainsi - du moins dans le premier acte de la pièce - des trois traits prométhéens que Camus trouve d'actualité⁵⁵: la philanthropie, la lutte contre la mort et le messianisme.

Mais si Prométhée est devenu un emblème aux yeux de Camus, c'est parce qu'il est insoumis à la divinité. Il rejoint le conflit de nature ontologique dans lequel est pris Caligula, qu'il influence aussi par sa fierté vis-à-vis de Zeus: il affirme ne pas se soucier de lui ni s'effrayer de son courroux. Hermès le juge trop hautain, quand Scipion ira plus loin et reprochera à l'empereur d'être blasphémateur. Le dieu tout-puissant exerce son autorité et fait enchaîner Prométhée à un rocher pour qu'il apprenne l'obéissance, et lui en profite encore pour l'abhorrer et le braver. Axée sur un conflit entre ces deux figures, la pièce suppose l'existence incontestée d'une puissance supérieure; l'action du héros antique a cette particularité d'être conduite sous l'égide des dieux. Avec le chemin qu'a parcouru la pensée depuis deux millénaires, c'est un conflit entre Caligula et le néant que Camus met en scène. Par conséquent, le châtement infligé au protagoniste (le meurtre collectif) ne provient pas d'un ordre divin mais d'une justice strictement humaine (les valeurs morales et sociales mises de l'avant par Cherea). Pour Caligula, les dieux sont «vides» (III, 1): en plus d'être dénigrés, ils sont réduits à une existence minimale, comme s'ils s'étaient esquivés alors même qu'on avait le plus besoin d'eux. Une fonction transcendante intervient dans l'univers antique, mais Prométhée lui résiste; elle a déserté l'univers moderne, mais Caligula en ressent le manque.

Un autre trait majeur que Caligula emprunte à Prométhée est l'intelligence. L'empereur fait au premier acte le constat de son impuissance, et Prométhée réfléchit sur la même vérité: «Nul n'est libre que Zeus!», se fait-il dire

⁵⁵ selon *L'Homme révolté*, p. 438.

avant de citer la chute de Typhée, qui a affronté les dieux et «vu sa force mise en poudre» (p. 155, 167). Les deux héros ont donc une conscience aiguë de leurs limites. Loin d'entraîner la résignation, celle-ci provoque une révolte qu'elle rend pathétique. Avec ses qualités d'esprit, Prométhée prévoit son malheur et, de surcroît, choisit sa situation: «voulue a été mon erreur» (p. 164). Aussi a-t-il toute l'admiration de Camus, qui le considère comme «le plus grand mythe de l'intelligence révoltée»; or, selon ses propres termes, cet auteur réécrit avec *Caligula* «une tragédie de l'intelligence»⁵⁶...

Les deux homologues partagent aussi une souffrance chronique dont la teneur existentielle se double d'une manifestation corporelle; cet aspect physique est la punition même qui incombe à Prométhée (attaché et exposé aux intempéries) et fait partie de l'épreuve que subit Caligula («Ma peau me fait mal, ma poitrine, mes membres. J'ai la tête creuse et le cœur soulevé» - I, 11). De même, le «pic désert et solitaire» sur lequel gît Prométhée (p. 164) n'est pas à comprendre qu'au sens littéral: il symbolise les hauteurs de l'intelligence et équivaut au paroxysme de désespoir que vit Caligula. Prométhée ne recevra aucun secours libérateur, pas même des «éphémères», qui sont d'ailleurs connus pour leur inanité: «la débile impuissance, pareille à celle des songes, qui entrave les pas de l'aveugle race humaine» (p. 173). Ce message est repris dans toute la pièce de Camus et plus intensément dans le spectacle de danse exécuté par le protagoniste. Prométhée est laissé sans illusion; Caligula connaît lui aussi l'abandon extrême sans aucune consolation. Les dieux sont «cruels», dénonce-t-il (III, 2), comme «le cœur de Zeus est inflexible» dans la pièce d'Eschyle: la détresse «sans issue» de Prométhée (p. 154, 194) fait une autre victime... Pour James Arnold, c'est le Caligula de 1941: Prométhée est le personnage antique qui lui ressemble le plus car tous deux mènent seuls une lutte contre un destin

⁵⁶ *Hr*, p. 438; «Préface à l'édition américaine», *Trm*, p. 1730.

inexorable⁵⁷. Mais c'est autant le cas du Caligula plus tardif, comme le montre Roger Grenier dans cette synthèse qui évoque la notion d'absurde: «Caligula, Prométhée, Sisyphe: trois héros qui se heurtent à l'impossible»⁵⁸ - et qui trouvent leur grandeur à même leur inévitable défaite, ajouterions-nous.

Ces héros ont également en commun la fidélité à eux-mêmes. Alors qu'il purge sa peine, Prométhée ne sollicite pas le pardon de Zeus qu'il a offensé. Hermès le prie de s'adoucir, mais il répond par des railleries, qui sont les germes de l'ironie de Caligula. Ce dernier ne fléchit guère davantage devant les arguments de Cæsonia, de Scipion et de Cherea. «L'opiniâtreté, chez qui raisonne mal, seule, peut moins que rien», insiste Hermès (p. 193); elle n'est pas plus bénéfique que la «logique» entêtée de Caligula. Prométhée se fait prodiguer les mêmes conseils apaisants que Caligula: Océan le conjure de se reposer. Le coryphée renchérit: la sagesse est de s'incliner, de faire acte d'humilité, affirme-t-il. Mais son interlocuteur reste intraitable. Sa détermination lui vaudra, à lui aussi, d'être traité de fou. Hermès décèle chez lui «les pensées et le langage des déments»: «Tu délirés! lui dit-il. La maladie est grave. [...] Tu ne sais pas encore montrer la moindre raison» (p. 191). Pour le lecteur moderne, son opposition fait penser à celle de Cherea. Il faut cependant relativiser cette accusation de folie, que les personnages de soutien ou le chœur adressent souvent aux héros de la tragédie grecque. Joseph Hayse apporte cette précision:

Prometheus is *called* mad because he refuses on principle to acquiesce in some conventional established order. [...] Despite Hermes' opinion [...], he is not mad at all. He remains rational (though necessarily angry) throughout the play. Revolt and madness are hardly the same thing⁵⁹.

⁵⁷ A. James Arnold, «La poétique du premier *Caligula*», *Caligula - version de 1941*, Paris, Gallimard, CAC4, 1984, p. 129.

⁵⁸ Roger Grenier, *Albert Camus - soleil et ombre*, Paris, Gallimard, 1991 [1987], p. 142.

⁵⁹ Joseph M. Hayse, *Madness on Stage: The History of a Tradition in Drama*, Madison, University of Wisconsin, 1976, p. 23. Le souligné est dans le texte.

Il y a aussi une distinction morale à établir entre l'hybris prométhéen et la folie maléfique caliguléenne; car le Caligula initial a sombré entre-temps dans la misanthropie et le despotisme, comme si «l'amour des hommes [justifiait] désormais qu'on les asservisse» (écrit Camus dans *L'Homme révolté*⁶⁰). Cette distance qui le sépare de Prométhée, Camus conçoit comment elle se franchit. Son résumé de «l'itinéraire surprenant de Prométhée», dans *L'Homme révolté*, concorde bien avec sa pièce en faisant sentir que le quêteur d'absolu peut verser dans la folie tyrannique:

Clamant sa haine des dieux et son amour de l'homme, il se détourne avec mépris de Zeus et vient vers les mortels pour les mener à l'assaut du ciel [Caligula dira sa propre «haine des dieux» et son «mépris» - III, 2; II, 14]. Mais les hommes sont faibles, ou lâches; il faut les organiser. Ils aiment le plaisir et le bonheur immédiat [les patriciens dans *Caligula* les représentent parfaitement]; il faut leur apprendre à refuser, pour se grandir, le miel des jours [c'est la mission pascalienne de Caligula]. Ainsi, Prométhée [...] devient un maître qui enseigne d'abord, commande ensuite [Caligula prétend aussi être un professeur d'abord]. La lutte se prolonge encore et devient épuisante. [...] De Zeus, il n'a conquis que la solitude et la cruauté; il n'est plus Prométhée, il est César⁶¹.

Monique Crochet commente cette conclusion: «Pour représenter la dégradation de la révolte [...], Camus choisit une figure historique devenue symbole de tyrannie, César». N'est-ce pas aussi à quoi il procède avec *Caligula*? Le protagoniste est un «Prométhée atteint de césarisme», pour lui appliquer l'expression de Crochet⁶². Sur le chemin qui glisse du «Caligula romantique» à ce «Caligula-monstre», on rencontre Nietzsche. Dans la leçon de philosophie qui fut à l'origine de *Caligula* (et qu'évoque notre premier chapitre), le «point de vue romantique» du professeur Grenier donnait une couleur nietzschéenne au Caligula

⁶⁰ *Hr*, p. 580.

⁶¹ *Ibid.*, p. 647.

⁶² Monique Crochet, *Les Mythes dans l'œuvre de Camus*, Paris, Editions universitaires, 1973, p. 74.

de Suétone; selon Edward Freeman, cette couleur met un trait d'union entre le Caligula camusien et Prométhée⁶³.

Assistant au drame de Prométhée, le chœur chante son message ultime - constant dans la tragédie attique: «Jamais volonté mortelle ne violera l'ordre établi par Zeus» (p. 173). «Il faut porter d'un cœur léger le sort qui vous est fait et comprendre qu'on ne lutte pas contre la force du Destin», concède même Prométhée (p. 158). Le prototype du révolté enseignerait aussi, à même son audace, la maîtrise de soi et la conciliation. Le thème de la modération complète celui de la révolte et lui fait contrepoids. Dans *Caligula*, il est amené par les adversaires du protagoniste, mais un même équilibre est visé entre mesure et démesure.

Les deux œuvres étudiées assurent la pérennité de leur héros. Le martyr de Prométhée est éternel et «ce persécuté continue [parmi nous son] grand cri de la révolte humaine dont il donne le signal solitaire» (indique «Prométhée aux enfers»⁶⁴). Caligula prend le flambeau, tient à ce que ce cri soit «encore vivant» (IV, 14) et à ce qu'il retentisse au-delà de sa dernière réplique. Il gagne ce pari:

⁶³ Edward Freeman, *The Theatre of Albert Camus. A Critical Study*, London, Methuen, 1971, p. 51-52. Trousson considère cependant comme une déviation l'interprétation nietzschéenne du mythe prométhéen. Depuis le courant romantique, Prométhée incarne dans la culture occidentale la lutte contre l'arbitraire divin ou les absolus métaphysiques et, par conséquent, l'attitude conquérante. Dans *La Naissance de la Tragédie*, Nietzsche le perçoit comme un hymne à l'impiété et en fait la figure du titanisme romantique. Mais Trousson rectifie: le Titan ne nie pas l'ordre divin, Zeus n'est pas la divinité injuste que contestent les romantiques. Prométhée a libéré les hommes «de leur condition primitive, leur a insufflé la volonté de s'accomplir pour eux-mêmes et non plus en fonction d'une finalité transcendante». Il rend ainsi possible la révolte contre les dieux: c'est ce qui séduit les Modernes. («Prométhée», *Dictionnaire des mythes littéraires*, dirigé par P. Brunel, Editions du Rocher, 1988, p. 1192.)

⁶⁴ *L'Eté*, dans *Essais*, p. 841.

le cri de révolte jaillit de la respiration humaine, du souffle de vie. Avec Caligula, s'effectue un cycle par un retour lyrique aux sources grecques:

Le héros enchaîné maintient dans la foudre et le tonnerre divins sa foi tranquille en l'homme. [...] Mieux que la révolte contre les dieux, c'est cette longue obstination qui a du sens pour nous [et qui réconcilie] le cœur douloureux des hommes et les printemps du monde⁶⁵.

- de Rolla et Fantasio à Lorenzo

L'énergie de Prométhée traverse le courant romantique, qui peut aussi réclamer la paternité de Caligula. En quête d'idéal, le héros camusien se ressent des grandes revendications romantiques. De plus, selon la thèse de Song Jung-Ai, il incarne un nouveau «mal du siècle» quand il découvre le désaccord entre son aspiration au bonheur durable et la pauvreté de ce monde absurde⁶⁶. Et les qualités que Camus admire chez les romantiques ne déteignent-elles pas sur son personnage? ils ont parlé «magnifiquement de la solitude», «leur vraie noblesse». Toutefois, observe aussi Camus, «le romantisme avec sa révolte luciférienne [...] se sépare de la révolte antique» en exaltant le mal⁶⁷. C'est dans ce sillage que Caligula se place et fait réciter ses propres «Litanies de Satan» (III, 1).

Musset, dans les années 1830, crée des personnages plus proches de Caligula que ceux mêmes qui en portent le nom dans la même décennie. Son personnage poétique Jacques Rolla ouvre la voie. Le début de «Rolla»⁶⁸, ce long poème qui offre une méditation sur le destin humain, marque par une formule succincte la fusion de deux mythes, ou plutôt le passage de l'un à l'autre:

⁶⁵ *Ibid.*, p. 844.

⁶⁶ Song Jung-Ai, *Recherches sur le nouveau «mal du siècle» dans le théâtre d'Anouilh et de Camus*, Université Paris IV-Sorbonne, 1992, p. 152.

⁶⁷ *Hr*, p. 462, 458.

⁶⁸ la première de ses *Poésies nouvelles*, datée de 1833.

«Prométhée, Frère aîné de Satan», et évoque l'athéisme sans espoir ni crainte. Par la suite, Jacques Rolla est décrit: un «indocile» au rire cynique, «intrépide et superbe», «débauché jusques à la folie». «L'habitude, qui fait de la vie un proverbe, lui donnait *la nausée*»⁶⁹. Il méprisait les rois, les lois, la foi, le bien et le mal, «dans cette mascarade qu'on appelle la vie». Ce personnage existentialiste avant la lettre dit sa «douleur» avec des accents caliguléens, dans «Rolla et le grand prêtre»⁷⁰:

Le tigre sait trouver un être dont le cœur
peut répondre à ses cris et comprend sa fureur.
Moi, je suis seul au monde.

Fantasio reprend les mêmes thèmes avec la vigueur que permet le genre dramatique et dans le registre de la comédie. Sa lassitude de vivre fait du héros éponyme un mélancolique et un misanthrope; il n'en est pas moins «un diamant d'esprit» (II, 1), avec le tendre idéalisme de sa jeunesse. La fantaisie dont son nom est porteur est un mariage inventif de folie et de théâtralité. Auprès du roi, il se costume et prend la place de l'ancien bouffon, et perçoit ce jeu lui-même comme un «acte de folie» de sa part (II, 3). Il est vrai que déjà, ses intimes le pensaient fou à cause de sa personnalité étrange, de ses idées excentriques. Ce poète aux lubies caliguléennes rêve de «prendre la lune avec les dents», de «bouleverser l'univers», de «jouer avec les mots, [...] les pensées, les actions et les êtres» (I, 2; II, 1). Mais à la différence de Caligula, il attribue davantage son originalité «surhumaine» (II, 7) à l'ivresse que procure l'alcool qu'à une ambition philosophique. Ses paroles ont pourtant un contenu fort significatif. Par exemple,

⁶⁹ C'est nous qui soulignons. Camus approuvera ce mot que s'approprie Sartre: il exprime le malaise que donne la conscience de l'absurde, «la révolte du corps» («*La Nausée* de Jean-Paul Sartre», *Essais*, p. 1418).

⁷⁰ court dialogue versifié rédigé en 1832, publié dans les *Poésies posthumes*.

il chante une romance sur le caractère mortel de la vie et sa courte durée⁷¹ - Caligula exécutera une danse dans cette veine. Fantasio danse également, en se prenant pour «Jésus-Christ sur le vaste Océan»: précurseur de la Vénus caliguléenne, il donne un spectacle presque burlesque du sujet religieux. C'est qu'il considère - lui aussi - la religion comme une chose vide, au même titre que l'amour (I, 2)⁷². On dirait qu'il pressent le «monde sans juge» dans lequel se trouvera Caligula (IV, 14): «Oh! s'il y avait un diable dans le ciel! S'il y avait un enfer [...]!» «Quelle misérable chose que l'homme!», s'exclame-t-il ensuite (I, 2). Il verbalise aussi cette autre vérité dont l'empereur Caligula fera la minutieuse expérience: «La dimension d'un palais ou d'une chambre ne fait pas l'homme plus ou moins libre» (II, 5). Ce dernier évolue de toute façon dans «l'éternelle mascarade» de «dame Nature» (II, 1). Mais la théâtralité est exacerbée dans le milieu politique. Se déguisant en fou du roi, Fantasio se donne de la meilleure «loge» possible «la représentation de cette royale comédie qui se jouera» (I, 2): le mariage de la princesse. Cet événement sera finalement annulé: grâce à un coup spectaculaire du bouffon, Elsbeth échappe au rôle de reine, qui consiste à porter des «parures» (II, 1).

Rolla et Fantasio se retrouvent en Lorenzo, l'ancêtre de Caligula le plus reconnu par la critique, depuis la toute première lecture de la pièce de Camus. Après avoir lu le manuscrit de 1941, Jean Grenier écrit à son ancien élève que le «Caligula romantique» noyé de «désespoir» ne lui plaît pas. Puis la réaction de

⁷¹ Le thème réapparaît dans *Lorenzaccio* (II, 2): «Combien y a-t-il d'ici à l'immortalité?», demande Lorenzo devant la peinture du cimetière que lui montre Tebaldeo.

⁷² A son tour, Lorenzo se déguise en religieuse au bal masqué, avec le duc et Salviati (I, 2). Cette «apparition publique en travesti religieux est troublante; c'est du blasphème», commente Michael Hydak («Lorenzaccio et Caligula: une comparaison», *Chimères*, 1976-77, p. 64). Mais elle donnerait plus de poids au personnage central si elle lui était réservée - ce qui adviendra dans *Caligula*. Seulement après qu'il a décapité les statues de l'arc de Constantin et ainsi irrité le pape, on comprend que «Lorenzo est un athée; il se moque de tout» (I, 4).

Camus le porte à nuancer: «La seule chose que je n'y aime pas, c'est son côté Lorenzaccio (au début surtout) - Mais c'est pathétique»⁷³. Camus reçoit d'autres commentaires qui vont dans le même sens. Interpellé également par la catastrophe de la guerre, il repense sa pièce et en écrit une nouvelle version (publiée en 1944 et jouée en 1945). Bien qu'il en ait filtré considérablement le début, elle suscite encore le parallèle avec Lorenzo: en 1946, Jean-Claude Brisville baptise Caligula «le Lorenzaccio de l'existentialisme» en mettant en lumière son hyperlucidité, la dimension poétique que prend sa révolte en se doublant d'une quête d'absolu, ainsi que son goût du théâtre et de la mort⁷⁴. Et le *Caligula* définitif de 1958 ne cessera d'inspirer le même parallèle⁷⁵. Entre-temps, Gérard Philipe, après avoir donné une interprétation magistrale de Caligula en 1945, est passé avec le même brio au rôle de Lorenzo en 1952: il ne rendait que plus évidente la parenté des deux personnages. Relevons les points de comparaison qui nous semblent essentiels, en éclairant davantage leur manifestation chez Lorenzo, étant donné que Caligula sera analysé en détail au prochain chapitre.

Lorenzo et Caligula ont à leurs débuts la même philanthropie prométhéenne et l'orgueil démesuré qu'elle nécessite: «Je travaillais pour l'humanité», se rappelle Lorenzo (III, 3), illuminé par sa cause comme Caligula par la révélation de l'absurde. Mais ce que les études comparatives font le plus ressortir est le contraste entre le bien et le mal que renferment en eux-mêmes les deux personnages. Frantz Favre l'aborde en terme d'évolution. L'ambition tyrannicide qui s'empare de Lorenzo, la révolte qui bouleverse Caligula, marquent une rupture brutale qui constitue selon lui leur grand point commun:

⁷³ J. Grenier, *op. cit.*, p. 51, 55.

⁷⁴ Jean-Claude Brisville, «Caligula, Saint-Just», *Age d'Or*, nos 5-6, 1946, p. 25.

⁷⁵ Il se retrouve dans les travaux pointus (il est au centre de trois articles que cite notre étude) autant que dans les généraux (exemple: Jean-Pierre de Beaumarchais, *Les grandes répliques du théâtre français*, Paris, Larousse, 2000, p. 180).

Lorenzo se fait complice de la dépravation du duc et Caligula se met à traiter ses sujets en despote sanguinaire⁷⁶. Catherine Muder Huebert adopte un point de vue plus original en formulant comme leur principale similitude ce paradoxe: ils substituent «the quest for evil» (c'est le titre de son article) à de nobles motifs⁷⁷. «Dans un but sublime, une route hideuse», dit en témoin Philippe Strozzi (III, 3). Il faut cette fois encore se référer à *L'Homme révolté* pour mieux comprendre le lien entre Caligula et l'un de ses ancêtres: le héros romantique est conduit au mal «par nostalgie d'un bien impossible»⁷⁸; l'injustice soufferte se convertit en injustice provoquée.

Cette métamorphose réactionnelle cache un danger. «Le vice a été pour moi un vêtement, maintenant il est collé à ma peau», constate Lorenzo (III, 3). Lui et Caligula arrivent «à cet état de haineuse atonie» dont parle *L'Homme révolté*, où disparaît «la distinction du bien et du mal»⁷⁹. Mais les personnages moralement irréprochables - Philippe Strozzi, Cherea - n'ont pas leur sublimité; à notre sens, leur perversité n'est intéressante que parce qu'elle est rehaussée d'une attitude réflexive. Celle-ci se manifeste dans leurs moments d'autoanalyse, qui frôlent parfois le repentir, et dans leur souci pédagogique (il est bien connu chez Caligula mais se détecte déjà chez Lorenzo: «il faut que le monde sache un peu qui je suis et qui il est» - III, 3). C'est la décadence dans le raffinement, et autant artistique qu'intellectuel: Lorenzo et Caligula partagent le goût de la littérature et des arts, mais un goût démoniaque. «D'exquises sensibilités appellent

⁷⁶ Frantz Favre, «*Caligula et Lorenzaccio*, essai d'étude comparative», *Albert Camus et le théâtre (Actes du colloque tenu à Amiens en 1988)*, Paris, Imec, 1992, p. 79.

⁷⁷ Catherine Muder Huebert, «The Quest for Evil: *Lorenzaccio* and *Caligula*», *Romance Notes*, vol. 18, no 1, 1977, p. 66.

⁷⁸ *Hr*, p. 458. Lorenzo et Caligula seraient plutôt des antihéros à cause de leur attitude immorale, précise Muder Huebert (*op. cit.*, p. 71).

⁷⁹ *Hr*, p. 459.

les fureurs élémentaires de la brute», observe *L'Homme révolté*⁸⁰. Conscients de leur déshumanisation irréversible, les deux héros s'en effraient. De plus, Caligula sait l'inanité de son projet, et Lorenzo, avec son pessimisme intérieur, concède que «les hommes n'en profiteront pas» (III, 3). L'engagement désespéré de ce dernier est une synthèse de grandeur et de faiblesse, selon Pierre Cogny, et en ce sens, une illustration pré-camusienne du mythe de Sisyphe⁸¹.

Bien qu'ils s'attirent les mêmes reproches quant aux moyens qu'ils empruntent, Lorenzo et Caligula diffèrent quant à leurs objectifs: celui de Lorenzo est avant tout politique (délivrer Florence du joug d'Alexandre), celui de Caligula est essentiellement métaphysique⁸². Tous deux sont préoccupés par la liberté: dans *Lorenzaccio* le mot va de pair avec celui de «république» pour répondre à l'injustice sociale, dans *Caligula* il prend un sens abstrait en réaction à une injustice ontologique. Camus sait que le véritable problème humain perdure au-delà des victoires d'ordre social et matériel: il est au fond sans solution. C'est pourquoi il n'existe pas d'idéologie vraiment valable. Dans *Lorenzaccio*, la réflexion n'est pas rendue à ce point: «Que le bonheur des hommes ne soit qu'un rêve, cela est pourtant dur; que le mal soit irrévocable, éternel, impossible à changer... non! [...] Allons-y donc plus hardiment! la république, il nous faut ce mot-là», de dire Philippe avec crédulité (II, 1). Et la marquise fait l'erreur de surestimer le pouvoir des rois: «Toutes les chimères de leurs caprices se transforment en réalités. [...] Avoir au bout de son bras cent mille mains! Etre le rayon du soleil qui sèche les larmes des hommes! Etre le bonheur et le malheur!» (III, 6). En accord avec la thèse directrice de *L'Homme révolté*, Camus

⁸⁰ *Hr*, p. 460.

⁸¹ Pierre Cogny, «Etude de *Lorenzaccio*», dans *Lorenzaccio*, Paris, Bordas, 1971, p. 189-190.

⁸² Hydak considère par contre que pour les deux, le meurtre est un «acte philosophique»: ils y ont recours parce que rien ne leur suffit plus, ils tiennent le monde en horreur et sont dégoûtés d'eux-mêmes (*op. cit.*, p. 64).

corrige, pour ainsi dire, *Lorenzaccio*: il élève *Caligula* d'un cran en estompant la cause sociale de même que le libertinage. Il aiguise la teneur métaphysique pour affronter le problème fondamental de plain-pied: le bonheur ne se trouve pas!

Une perspective historico-politique soulignerait également que Musset et Camus se fondent dans leurs pièces sur des données historiques en les traitant à la fois avec respect et liberté: ils n'utilisent que ce qui leur convient, et à leur façon. Une différence en résulte: dans *Lorenzaccio* la Renaissance florentine est omniprésente, ce qui est conforme au goût romantique pour la couleur locale (remarqué aussi chez D'Outrepoint et chez Dumas); dans *Caligula* la Rome antique est accessoire, on désire représenter un drame qui traverse les frontières spatio-temporelles. Pareille perspective relèverait aussi que dans les deux œuvres, la situation politique fait écho au problème réel vécu à l'époque de leur rédaction (*Lorenzaccio* se joint pour cette autre raison aux *Caligula* des années 1830).

Une étude psychologique, d'autre part, sonderait à souhait la personnalité singulière des protagonistes. Lorenzo et Caligula sont deux jeunes rêveurs qui, d'ailleurs, ne dorment guère et ont une vie nocturne. Mais leur jeunesse est une initiation aux désillusions, à l'absence d'espoir: «je me suis réveillé de mes rêves», confie Lorenzo (III, 3). Ils font voir que la jeunesse avec son idéalisme a partie liée avec la révolte (et s'accordent avec les exemples qu'en fournit *L'Homme révolté*⁸³ et avec d'autres personnages jeunes qu'analysera ce chapitre: Hamlet et Richard II de Shakespeare, le Néron de Racine, l'Héliogabale d'Artaud⁸⁴). A la base de toutes leurs ressemblances, selon Favre, il y a le fait

⁸³ Maldoror est «un cœur d'enfant dressé contre la création» et Rimbaud, un «adolescent déchiré» (*Hr*, p. 491, 499).

⁸⁴ ainsi qu'au duc Alexandre: «Tu es étourdi, lui dit la marquise, mais tu n'es pas méchant. [...] Ce que tu as fait de mal, c'est ta jeunesse, [...] c'est le sang qui coule violemment dans ces veines brûlantes» (III, 6). Voilà donc un autre

qu'ils sont aussi jeunes que leurs auteurs; ni les uns ni les autres ne se sont encore délivrés de leur énergie adolescente. De là viendrait l'intransigeance que manifestent Lorenzo et Caligula dans leur revendication; ils sont habités par une idée fixe. La Folie est compagne de la jeunesse, écrivait Erasme⁸⁵. Aussi Lorenzo présente-t-il une «frénésie» selon le terme de Camus⁸⁶, un «délire» et une «fièvre» selon ceux de Scoronconcolo (III, 1); il faut «être fou» pour comprendre son «exaltation fiévreuse», dit-il lui-même (III, 3). Il est exempt de la folie caliguléenne: «J'étais une machine à meurtre, mais à un meurtre seulement» (V, 6). Cependant il s'imagine aisément commettre une violence arbitraire: «J'ai envie de dire à mon valet de te donner des coups de bâtons. - Pourquoi, monseigneur?, demande le doux Tebaldeo. - Parce que cela me passe par la tête» (II, 2); «S'il me prenait envie d'entrer chez eux [...] et de poignarder leur fils aîné au milieu d'eux, il n'y aurait pas un couteau de levé sur moi» (III, 3). Caligula réalise ce que Lorenzo ne fait qu'envisager et déplore la même lâcheté autour de lui. Il met aussi en pratique ce programme hypothétique de Lorenzo: «je corromprais ma mère, si mon cerveau le prenait à tâche» (IV, 5), car il va jusqu'à se jouer de Scipion son ami et à tuer la fidèle Cæsonia.

Le domaine de la folie chevauche celui de la théâtralité. La critique a peu exploré ce dernier: il nous revient d'en embrasser toute l'étendue. Lorenzo et Caligula sont des acteurs par excellence. Premièrement, «they make themselves evil on purpose», «in plays of evil»⁸⁷. Ainsi, Philippe s'adresse à «l'histrion» Lorenzo: ce «déguisement hideux qui te défigure», la «comédie que tu joues m'a

élément, ajouté au travestissement religieux, que Musset ne réserve malheureusement pas à son protagoniste.

⁸⁵ Erasme, *Eloge de la folie* LXV. Et Philippe demande: «La raison, est-ce donc la vieillesse?» (II, 5).

⁸⁶ *Hr*, p. 460.

⁸⁷ C. Muder Huebert, *op. cit.*, p. 66, 71.

trouvé impassible et fidèle spectateur». Il y a selon lui le «dedans» et le «dehors» de sa personne; il évoque «un homme qui s'appelle aussi Lorenzo et qui se cache derrière le Lorenzo que voilà». Ce dernier parle en effet de ses «masques de plâtre» (III, 3) et du «masque pareil à leur visage» qu'il a pris (IV, 5). Car il évolue, comme Caligula, dans un milieu où plusieurs personnages apparaissent faux.

«Beside their principle game - that of being evil - [Lorenzo and Caligula] have other moments of game-playing, of performing»⁸⁸. Ils témoignent constamment d'une duplicité et s'en amusent. Ce thème du double rejoint le dandysme, direction que prend la révolte romantique: le dandy décrit dans *L'Homme révolté* inaugure «le culte du personnage», vit «devant un miroir», se condamne «au paraître dans le malheureux espoir de conquérir un être plus profond»⁸⁹. Comme autres *performances*, Lorenzo piège Alexandre avec ruse en affichant une mollesse pacifique, au point de s'évanouir à la vue d'une épée; la feinte est si réussie que le duc appelle ce «fieffé poltron» «Lorenzetta» (I, 4). Il semble efféminé (de même quand il se déguise en religieuse), mais cette féminité est le fruit de sa théâtralité - comme chez Caligula, qui se travestit tantôt en Vénus, tantôt en ballerine, et se préoccupe de peindre ses ongles. Dans sa stratégie de la simulation, il camoufle le fait qu'il vient de jeter la cotte de maille d'Alexandre dans le puits en disant qu'il contemple les ondes que font dans l'eau ses crachats - ce qui le fait passer pour bizarre; et il continue de mentir, accuse même Giomo. Dans la maison de Philippe, il se cache puis réapparaît pour créer une surprise (II, 5) - Caligula reprendra ce stratagème (IV, 9 et 10). Pour se préparer au duel et pour habituer ses voisins au bruit, il *répète* - comme un artiste

⁸⁸ *Ibid.*, p. 66. Remarquons comme Muder Huebert intervertit les différents référents de la notion de jeu, qui a en anglais de nombreux signifiants (le prochain chapitre reviendra sur la richesse polysémique du jeu).

⁸⁹ *Hr*, p. 461-463.

de scène - l'assassinat d'Alexandre (III, 4). Le moment venu, il doit se faire passer pour Catherine, dans sa chambre convertie en scène de théâtre, tandis qu'il attribue au duc un rôle de «vert galant» (IV, 10). Il imagine cet instant fatal comme une fiction théâtrale à inventer, à figoler: «Eh, mignon! mettez vos gants neufs, un plus bel habit que cela, tra la la! faites-vous beau, la mariée est belle. Mais, je vous le dis à l'oreille, prenez garde à son petit couteau» (IV, 9). Avec ses apparences à la fois inoffensives et mystérieuses, personne ne le prend au sérieux quand il annonce son tyrannicide. Et juste avant de passer à l'acte, il se donne à voir alors qu'il danse sur une balustrade «comme un fou» (IV, 10). Lui et Caligula «are content to pass for insane, demented»⁹⁰.

A travers leur théâtralité, s'ouvre une interrogation sur l'authenticité et la nature de notre condition. «Ce que vous dites là est parfaitement vrai, et parfaitement faux, comme tout au monde», dit à Valori le nihiliste Lorenzo (II, 2). Ce dernier perçoit les humains comme un spectacle léger offert à un spectateur suprême: «Ah! les mots, les mots, les éternelles paroles! S'il y a quelqu'un là-haut, il doit bien rire de nous tous; cela est très comique, très comique, vraiment». Mais le spectacle est si léger que la vanité s'en dégage: «O bavardage humain! ô grand tueur de corps morts! grand défonceur de portes ouvertes!», enchaîne Lorenzo (IV, 9). Le cardinal nourrit des pensées semblables (tandis que Camus réservera à son protagoniste cette prise de conscience dans sa pièce): «des ombres d'hommes gonflés d'une ombre de puissance» (II, 3). Les sujets de Caligula sont aveugles face au caractère théâtral de l'existence, tout comme Philippe est dupe face à la bassesse des hommes: dans les deux œuvres, des personnages ignorent la vanité intrinsèque des choses. Or, explique *L'Homme révolté*, l'innocence irrite l'esprit du mal⁹¹. «Caligula, tout comme Lorenzaccio,

⁹⁰ C. Muder Huebert, *op. cit.*, p. 70.

⁹¹ *Hr*, p. 459.

n'est comédien que par excès de gravité, par dégoût du frivole», selon Quilliot⁹². Les deux expriment la douleur d'un désenchantement précoce avec une ironie théâtrale, un jeu cruel - et quand ils ne portent pas de masques, avec lyrisme. Comme le souligne Favre, «ils se jouent, jouent et sont joués»⁹³: ils se moquent de ceux qu'ils trouvent lâches ou fats, jouent au sens théâtral et finissent par être les jouets de leur propre jeu. A force de porter des masques, il n'est plus d'authenticité possible: reste le creux derrière les masques, un vide intérieur. Lorenzo découvre cette vérité quand il en devient la victime, alors que Caligula la connaît dès le début - comme s'il avait profité de l'expérience de son précurseur. Mais leurs conclusions sont identiques: «Je suis plus creux et plus vide qu'une statue de fer-blanc», dit Lorenzo peu avant de mourir (V, 6); «Je suis vide et creux comme un arbre sec», dit le Caligula de 1941 peu avant de mourir (IV, 11).

Les pièces commencent au premier degré mais en intègrent vite un deuxième, sans toutefois rompre l'illusion théâtrale; ce sont ainsi des pièces à cadre ouvert (selon la typologie qu'établit Manfred Schmeling de la métathéâtralité⁹⁴). Lorenzo et Caligula jouent jusqu'au bout: jusqu'à la défaite et la mort. Le tyrannicide de Lorenzo constitue un échec (il n'entraîne aucune révolution et le *statu quo* se poursuivra avec le successeur d'Alexandre), et

⁹² R. Quilliot, *op. cit.*, p. 79.

⁹³ F. Favre, *op. cit.*, p. 80. C'est en jouant avec différentes constructions du verbe jouer que ce critique en fait ressortir la polysémie.

⁹⁴ Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres modernes, 1982, p. 12. La mise en scène de *Lorenzaccio* par Claude Poissant, présentée au Théâtre Denise-Pelletier à Montréal en 1999, mettait en évidence cet aspect métathéâtral. Elle le faisait culminer vers la scène finale, où elle montrait que c'est dans son rapport avec le politique qu'il atteint son apothéose: sur une tribune (espace scénique interne), Côme de Médicis, successeur d'Alexandre, déclamait son discours inaugural d'une façon on ne peut plus artificielle, devant les applaudissements d'un public interne tout aussi stylisé.

Caligula finit par reconnaître son erreur. La fin suicidaire des héros est leur couronnement: Lorenzo se montre en public sachant que sa tête est mise à prix, et toute la trame de *Caligula* peut être considérée comme la mise en scène d'un suicide. La pièce de Musset et celle de Camus thématisent l'absurdité de l'existence et questionnent le sens des actes dans un univers injuste.

- le capitaine Ahab, dans *Moby Dick* de Melville

Une œuvre d'un autre genre littéraire doit être ajoutée à notre corpus dramatique: le roman *Moby Dick* (1851) d'Herman Melville. Il faut d'abord signaler l'affection que manifeste Camus pour Melville, aussi constante que pour Prométhée. Les quelque vingt années où il travaille le texte de *Caligula* sont aussi celles où il consacre à Melville de nombreux commentaires, les uns très serrés, d'autres moins⁹⁵. Il classe cet auteur, chez qui il puise une inspiration certaine, «parmi les plus grands génies de l'Occident», et ce qu'il admire tant est son expérience spirituelle, sa recherche intense de l'unité⁹⁶. Il a rédigé pour une encyclopédie littéraire un éloge de lui détaillé et fervent, comme il ne le fera jamais pour personne d'autre⁹⁷. Ce double record révèle toute sa communion d'esprit avec l'auteur américain, et la double teneur de celle-ci: la position métaphysique et le lyrisme qui lui donne une résonance poétique - deux éléments qui font la force de *Caligula*.

Le capitaine Ahab, dans *Moby Dick*, traverse les mers dans une poursuite effrénée de «Moby Dick», une baleine énorme et dangereuse qui lui a naguère

⁹⁵ Depuis les *Carnets I* (p. 108) en 1938 à la préface des *Iles* de Jean Genier (*Essais*, p. 1158) en 1959.

⁹⁶ *Trn*, p. 1907.

⁹⁷ *Les écrivains célèbres*, éd. par R. Queneau, tome III: *Le XIX^e siècle - Le XX^e siècle*, Paris, Mazenod, 1953, p. 128-129. L'essai est reproduit dans *Trn*: «Herman Melville», p. 1907-1911.

coupé la jambe: Camus y trouve un modèle littéraire de «ce qu'il y a de plus fier en l'homme»⁹⁸. Dans l'angoisse du héros et sa soif impossible à éteindre, nous trouvons pour notre part un précurseur majeur de ses deux grandes notions, l'Absurde et la Révolte⁹⁹. On a bien plus souvent mis *Moby Dick* en parallèle avec *La Peste*, pour ce qui est de sa technique romanesque¹⁰⁰: un enchevêtrement de détails descriptifs et de passages métaphoriques qui montrent la baleine comme l'incarnation du mal. *La Peste* prend la même signification en suivant cette construction; à travers des développements réalistes, les deux romans glissent dans l'allégorie. *Caligula* rejoint *Moby Dick* sur un plan différent, qui concerne le contenu profond; mais c'est avec une autre œuvre de Camus, comme dans le cas de *Prométhée*, que le rapport semble évident. Si la grande baleine blanche devient la peste, l'obsession qu'elle provoque chez Ahab, à qui elle échappe sans cesse, devient l'obsession de Caligula pour la lune. Ces deux rebelles concentrent sur un élément naturel insaisissable leur besoin irrésistible de maîtriser l'ordre du monde. L'observation de Camus à propos de *Moby Dick*: «les sentiments, les images multiplient la philosophie par dix»¹⁰¹, a servi à *La Peste*, mais peut aussi bien s'appliquer à *Caligula*.

⁹⁸ *Hr*, p. 498.

⁹⁹ Diverses réflexions de Camus qui sous-tendent ces notions rappellent des passages de *Moby Dick*. Par exemple, la liberté limitée de l'homme, que rend concrète la prison de Meursault: «How can the prisoner reach outside except by trusting through the wall? To me, the white whale is that wall, shoved near to me» (Herman Melville, *Moby Dick*, Oxford, Oxford UP, 1999, p. 172). Aussi, la vanité de l'effort fourni par Sisyphe qui roule son rocher est ressentie par les chasseurs de baleines (p. 253).

¹⁰⁰ Pierre Sigouin, *MD et La Peste: influences, points communs et divergences*, Montréal, U. de Montréal, 1970; Leon S. Roudiez, «Camus and MD», *Symposium*, vol. 15, no 1, 1961, p. 30-40; Leon F. Seltzer, «Camus's Absurd and the World of Melville's *Confidence-Man*», *PMLA*, no 82, 1967, p. 17; R. Grenier, *op. cit.*, p. 170-171; R. Quilliot, dans *Carnets I*, p. 108 et 250 (en notes).

¹⁰¹ *Carnets I*, p. 250.

Au départ, Ahab et Caligula désirent le bonheur. Clairvoyants, ils ne peuvent tolérer la condition de l'homme dans cet univers cruel. Mais ils développent une violence intérieure méprisante et s'octroient un caractère divin en devenant aussi inhumains que l'objet de leur contestation. L'histoire d'Ahab, indique Camus, peut «se lire comme la passion funeste d'un personnage fou de douleur et de solitude»; mais c'est aussi «l'irrésistible logique qui finit par dresser l'homme juste contre la création et le créateur d'abord, puis contre ses semblables et contre lui-même»¹⁰²; ce que Camus retient d'Ahab, il l'a adapté à son Caligula. Ces anges déchus ajoutent au mal qu'ils voulaient combattre (la contradiction se remarquait plus haut à propos de Lorenzo); ils conservent néanmoins une pureté, leur œuvre n'étant pas le fruit d'un sadisme réel. Ils se rencontrent également sur le terrain politique: le capitaine est le maître unique à bord du Pequod et force son équipage à lui obéir. Il a la puissance d'un roi absolu - comme l'empereur Caligula à Rome: «the queenly personality lives in me, and feels her royal rights» (p. 535). Dans sa révolte, il met en péril la marche de son navire, de son empire. Perdu d'orgueil, il refuse d'entendre les sages conseils de Starbuck - Caligula n'épouse pas plus le bon sens de Cherea. Et face à Ismaël, rêveur passif et aimant, Ahab paraît encore plus despotique et haineux - tel Caligula avec Scipion. Mais comme dans la pièce de Camus, le conflit qui oppose le tyran à la cité est relégué au second plan.

Selon Monique Crochet, seule la pédagogie différencie Caligula d'Ahab: celui-ci aspire à pénétrer le mystère indéchiffrable de la nature, celui-là a découvert la vérité et espère déssiller les yeux des aveugles qui l'entourent¹⁰³. Ce qui suppose, selon nous, qu'Ahab croit encore pouvoir atteindre son but, tandis que Caligula est parfaitement conscient de l'absurde et se place à distance de cette vérité même qu'il a découverte. D'autres distinctions importantes

¹⁰² *Trn*, p. 1908.

¹⁰³ M. Crochet, *op. cit.*, p. 150-152.

s'ensuivent. Camus s'est dit intrigué par Melville en tant qu'esprit tourmenté par le fonctionnement incompréhensible de la justice¹⁰⁴: son Caligula n'est plus victime de cette (in)justice mais s'en détache par un point de vue ironique, en l'incarnant, en la prenant à son compte, comme en fait foi le syllogisme du «traité de l'exécution» (II, 9). Quand Ahab cherche à s'imposer aux forces sauvages qui le narguent, il agit au premier degré: avec son humour et sa théâtralité, Caligula se situe à un degré second. Comme lui, le capitaine est déclaré fou par les autres et il le sait («they think me mad», p. 176), ce qui prouve sa lucidité. En même temps, est évoquée «his general sanity»; «not one jot of his great natural intellect had perished», lit-on dans la première moitié du roman (p. 195). Cette intelligence interagit avec la folie, «that wild madness that's only calm to comprehend itself» (p. 176). Dans les derniers chapitres cependant, la folie l'emporte, Ahab agit comme un dément aveuglé et en vient à briser son sextant, dernier symbole de la raison. Caligula brise aussi un objet symbolique à la fin - son miroir - mais sa capacité de raisonner reste indéfectible: chez lui, le mélange complexe de folie et de lucidité est tout à fait indissoluble. Lui et Ahab poussent leur action jusqu'à ses ultimes conséquences: c'est malgré lui qu'Ahab, dans un furieux affrontement, est englouti avec son bateau et son équipage; alors que Caligula s'inclut dans son entreprise meurtrière, le tyrannicide est un suicide calculé.

Le voyageur de *Moby Dick* est une hyperbole de l'*homo viator*, ce thème millénaire qui se retrouve ça et là chez Camus, comme nous le verrons au quatrième chapitre. Comme Caligula, il sait qu'il ne fait que *passer* (p. 175) et rappelle à ses compères leur caractère mortel: «Below to that nightly grave; where such as ye sleep between shrouds, to use you to the filling one at last» (p. 131-132). Toujours en état d'éveil, il pourchasse inlassablement le cétacé: il est «le

¹⁰⁴ *Carnets II*, p. 14.

chasseur sans repos»¹⁰⁵ que figure aussi l'insomniaque Caligula dans son impatience à posséder la lune. On assiste à ses pérégrinations à travers les océans comme à une quête: «Where lies the final harbour?» Qui est notre père, à nous orphelins? (p. 521). Il faut saisir l'envergure de cette quête, sur le plan personnel: la baleine incarne «not only all [Ahab's] bodily woes, but all his intellectual and spiritual exasperations» (p. 193), et sur le plan universel: «he piled upon the whale's white hump the sum of all the general rage and hate felt by his whole race from Adam down» (p. 194). La rage que porte Caligula est tout aussi dense et transparaît autant par le langage théâtral que textuel.

Si l'on transpose *Caligula* dans l'imagerie de *Moby Dick*, les patriciens se trouvent sur la terre ferme («in the port is safety, comfort, hearthstone, supper, warm blankets, friends, all that's kind to our mortality») pendant que Caligula est en mer, dans le vent et la tempête («in landlessness alone resides the highest truth, shoreless, indefinite as God»), et qu'il élève sa réflexion au niveau pascalien d'exigence («deep, earnest thinking is but the intrepid effort of the soul to keep the open independance of her sea», p. 111-112). A ce niveau, on entrevoit l'évanescence des choses: «all visible objects are but as pasteboard masks», «in this life's howling gale» (p. 172, 503); les couleurs ne sont qu'un décor, la matière est une enveloppe vide et sans substance dominée par les dieux, des «cricket players» (p. 176)¹⁰⁶. L'odyssée d'Ahab débouche sur une méditation sur l'absolu, dont elle suit différentes étapes: la confiance «idiotic» (p. 550), l'ambivalence («the interlinked terrors and wonders of God!», p. 113), la

¹⁰⁵ qui existait déjà dans *Mardi*, le roman de Melville antérieur à *Moby Dick*, comme le mentionne Camus (*Trn*, p. 1908). Les vrais marins ne se reposent pas, insiste le narrateur de *Moby Dick* (p. 111), et *a fortiori* Ahab, au sens littéral comme Caligula: «He ain't in his bed now, either, more than three hours out of the twenty-four; and he don't sleep then» (p. 132).

¹⁰⁶ Comme le montre Roudiez, «the world as a stage» est la thématique centrale d'un autre roman de Melville, *The Confidence-Man* («Strangers in Melville and Camus», *French Review*, vol. 31, no 3, 1958, p. 222).

reconnaissance du Dieu sourd et aveugle à la souffrance humaine et l'athéisme. Elle s'effectue «sous un ciel vide», transcendée par la seule «incertitude sacrée», écrit Camus en se montrant très sensible à ce scepticisme religieux¹⁰⁷. Melville illustre un art dans lequel ne survient pas un conflit entre deux êtres humains mais une lutte cosmique entre un être humain et un principe divin implacable. Camus le relie aux poètes qui veulent tout renverser et qui affirment «en même temps leur nostalgie désespérée d'un ordre». «Incroyant, il ne savait se reposer dans l'incroyance»¹⁰⁸, observe-t-il avant de le citer: «On ne peut blasphémer et vivre»¹⁰⁹. C'est exactement le problème que vivent Caligula et son auteur, comme le souligneront les prochains chapitres. Un parallèle est aussi à remarquer du côté de la production exégétique: tant pour Melville¹¹⁰ que pour Camus, qui multiplient dans leurs textes les allusions bibliques, l'interprétation théologique est d'une fécondité impressionnante.

La figure d'Ahab correspond à un archétype - l'esprit humain indomptable - qui remonte d'un côté à Prométhée (Ahab «whose intense thinking thus makes him a Prometheus», p. 214) et qui engendre de l'autre côté Caligula. Entre ces deux pôles apparaît le révolté satanique; le Satan de Milton est d'ailleurs reconnu comme un ancêtre d'Ahab. «I'm demoniac, I am madness maddened!» (p. 176), affirme résolument ce dernier, «I'm more a demon than a man» (p. 571).

¹⁰⁷ *Trn*, p. 1909; *Carnet II*, p. 295.

¹⁰⁸ *Hr*, p. 490. Camus paraphrase ici un commentaire d'Hawthorne, à qui Melville a dédié *Moby Dick*: «Il ne croyait pas et il ne pouvait se contenter de l'incroyance» (cité dans les *Carnets II*, p. 296).

¹⁰⁹ *Trn*, p. 1909.

¹¹⁰ Laurence Buell, «*MD* as Sacred Text» et T. Walter Herbert jr, «Calvinist Earthquake: *MD* and Religious Tradition», dans *New Essays on MD*, Cambridge, Cambridge UP, 1991 [1986]; Rowland A. Sherill, *The Prophetic Melville*, Athens, U. of Georgia Press, 1979; Barbara Gleen, «Melville and the Sublime in *MD*», *American Literature*, no 48, 1976, p. 164-182; Viola Sachs, *La Contre-Bible de Melville: MD déchiffré*, Paris, Mouton, 1975; etc.

Starbuck porte ce jugement que s'attirera aussi Caligula: «To be enraged with a dumb thing seems blasphemous. - [...] Talk not to me of blasphemy, rétorque le capitaine; I'd strike the sun if it insulted me» (p. 172). Sa ténacité le dresse face à un adversaire invincible. C'est par cette ambition vouée à l'échec qu'Ahab bouleverse le lecteur - Caligula a le même effet sur les spectateurs. Le lyrisme qui en découle, écrit Camus

est inépuisable comme ces vents qui courent les océans déserts pendant des milliers de kilomètres et, arrivés à la côte, trouvent encore la force de raser des villages entiers. Il souffle, comme la démence de Lear, au-dessus des mers sauvages où se tapit [sic] Moby Dick et l'esprit du mal. Quand la tempête est passée, et la destruction totale, voici l'étrange apaisement qui monte des eaux primitives, la pitié silencieuse qui transfigure les tragédies.¹¹¹

N'est-ce pas une description possible, imagée, de la finale exaltée de *Caligula*, de son souffle «encore vivant» (IV, 14), et un retour à Prométhée?...

2.4 La tradition de la tyrannie

La révolte prométhéenne chez Caligula apparaît comme telle surtout dans le premier acte de la pièce; c'est aussi à cette étape que le héros se rapproche le plus du romantisme et qu'il présente les mêmes dispositions que Lorenzo. Mais à mesure qu'avance l'action (à partir de la sc. 7), son comportement se colore de césarisme: un «Caligula-monstre» surgit, plein de vitalité et de mouvement, qui marque un tournant à la fin de l'acte I. C'est ainsi que Caligula réunit la lignée de la quête de l'absolu et celle de la tyrannie. Il porte d'ailleurs un héritage qui le rattache à cette dernière: tant l'historiographie sur l'empereur réel Caligula, passée en revue au premier chapitre, que l'utilisation littéraire qui en a été faite par des dramaturges antérieurs à Camus, mentionnés au début de ce deuxième chapitre, présentent en général le personnage comme un parangon de la tyrannie.

¹¹¹ *Trn*, p. 1910.

Ce dramatème, que récupère à son tour le héros camusien, le situe dans la tradition dramatique élisabéthaine. L'énergie sauvage de Caligula, sa démesure ainsi que son humour morbide s'inscrivent dans la vision torturée du monde qu'offre le baroque anglais, et dans les éléments de sa convention théâtrale. Le rêve flamboyant de la toute-puissance, le désordre que provoque l'impulsion démoniaque d'un tyran, propres au drame élisabéthain, ont donné lieu à des personnages effroyables. Les principaux repères, à cet égard, sont posés par Shakespeare - l'un des dramaturges préférés de Camus¹¹².

- les tyrans de Shakespeare

Nombreux sont les tyrans de Shakespeare. Moins nombreux sont ceux qui, en plus d'avoir été perdus par leur soif de puissance, ressentent la théâtralité inhérente à leur fonction politique comme une exacerbation de la théâtralité ontologique du monde. Dans cette perspective, quatre figures sont à retenir, toutes issues de personnages historiques: Richard III, Coriolan, Richard II et Macbeth. Chacune aurait de surcroît d'autres raisons de s'inscrire dans la généalogie caliguléenne: Richard III en tant que metteur en scène, Richard II en tant que philosophe, Coriolan pour sa subversion politique et Macbeth pour sa

¹¹² A deux occasions, Camus a dressé une liste des auteurs qu'il aimerait monter; chaque fois, le premier nom qui apparaît est Shakespeare (*Trn*, p. 1696, 1717). En 1958, il n'avait encore «jamais osé le mettre en scène» (mais avait traduit *Othello*), parce qu'il n'en était qu'à son «baccalauréat théâtral, disait-il. Shakespeare, c'est l'agrégation!» (*Trn*, p. 1713).

folie lucide. L'exégèse de *Caligula* les mentionne à l'occasion¹¹³, alors que notre recherche exige que nous les examinions plus attentivement.

Richard III est bien connu en tant que tyran sanguinaire à l'intelligence diabolique. Mais aussi, la pièce qui porte son nom (1592) contient une dimension métathéâtrale, du fait que le protagoniste est un simulateur magistral, rusé et sournois. L'ouverture de la pièce est déjà un morceau de théâtre dans le théâtre: le héros annonce aux spectateurs son statut de personnage-acteur («I am subtle, false and treacherous» - I, 1), qui compte pour réussir sur ses «dissembling looks» (I, 2). Il se comporte avec les autres comme un metteur en scène qui entraîne, dirige ses acteurs; la pièce devient ainsi *sa* pièce. La fine psychologie de ce manipulateur ainsi que son esprit cocasse et satirique font que les spectateurs dans la salle contemplent avec plaisir celui qui est au fond pernicieux - Camus réussit le même tour de force en faisant aimer un personnage terrifiant. Mais la mère de Richard III, spectatrice interne, sait qu'il n'a aucune sincérité et se lève contre l'imposture qu'est son masque de vertu; sa haine est d'autant plus maléfique, selon elle, qu'elle est douceuse. D'astucieux stratagèmes déguisent en effet ses trahisons (par exemple, il monte tout un numéro pour inculper Hastings - III, 4); ses discours captieux font croire que ses assassinats défendent la paix et la sécurité. Cette théâtralité de la dissimulation (se) réfléchit sur elle-même lorsque l'acteur Richard III commente son propre rôle: I «seem a saint, when most I play the devil» (I, 3). Pour laisser croire qu'il est à l'abri de la vanité (lui qui se prétend capable de braver le soleil! - I, 3), il parade avec les ornements de la piété accompagné de ses marionnettes, les évêques (III, 7): il est alors aussi

¹¹³ Par exemple, Jeanyves Guérin retient la logique meurtrière de Richard III et de Macbeth («Le tragique, la tragédie et l'histoire chez Camus», *AC et le théâtre, op. cit.*, p. 166); Graham Jones, l'utilisation systématique de la terreur chez Richard III et Coriolan («Camus's Caligula: The Method in his Madness», *Essays in French Literature*, no 5, 1968, p. 97); Guy Dumur, la folie de Richard II et l'horreur sanguinaire de Macbeth («Le théâtre dans le théâtre», *La Table ronde*, no 35, 1950, p. 164, 166).

inauthentique que la performance d'un acteur professionnel. Il joue de même la compassion et la naïveté («I am too childish-foolish for this world» - I, 3). S'il s'approche de Caligula en tant que meurtrier sans vergogne et qu'homme de théâtre accompli, il s'en éloigne par ses motifs: seul Caligula peut se vanter de n'avoir «rien à briguer en fait d'honneurs et de pouvoir» (III, 2), et ainsi d'agir en despote et de faire du théâtre dans une optique purement métaphysique.

Toute l'hypocrisie de Richard III est l'art d'un politicien habile et expérimenté. C'est ainsi que la pièce souligne le lien théâtre/politique. De plus, l'appareil royal de l'époque représentée (la seconde moitié du XV^e siècle) est en soi un spectacle pompeux (Richard III réclame des douzaines de tailleurs pour étudier les costumes qui le parent! - I, 2); au pinacle de la gloire, la superbe, comme l'art du comédien, n'existe que par un public. Egalement, la feintise est répandue dans ce milieu politique, mais Richard III feint de ne pas y adhérer (I, 3). Les acteurs mêmes du spectacle politique provoquent une mise en abîme, par leurs répliques: Catesby parle de la couronne royale comme d'un accessoire de décor, en l'appelant la guirlande du royaume (III, 2). Selon Buckingham, les politiciens entrent en scène et récitent leur texte: «Had you not come upon your cue, my lord, William Lord Hastings had pronounced your part», lance-t-il à Richard III (III, 4). Une fois ce dernier sur le trône, la reine Marguerite dit attendre la tragédie qui suivra le prologue auquel elle vient d'assister, et évoque «the beholders of this frantic play» (IV, 4). Les personnages princiers connaissent aussi la fatuité de leurs titres. Le plus vibrant témoignage à ce propos est celui de Marguerite, qui se considère comme un simulacre: elle se qualifie de «vain flourish, [...] poor shadow, painted queen, [...] the flattering index of a direful pageant, [...] a sign of dignity, a breath, a bubble; a queen in jest, only to fill the scene» (IV, 4). Cette perception du personnage politique touche aussi bien l'homme en général, dont les dehors ne traduisent pas le cœur. A Anne qui lui reproche sa fausseté, Richard III répond: «never man was true». Il soulève avec la même désinvolture les thèmes non moins profonds du miroir et de l'ombre

fugitive, quand il cherche «a looking-glass [...], that I may see my shadow as I pass» (I, 2). Il est conscient, mais légèrement, de la nature théâtrale de la vie. Plus intense, Hastings avant de mourir se rend compte que rien n'est solide des apparences où se meuvent les mortels (III, 4). «The world's deceit» (III, 1) devient un topique récurrent dans la pièce, qui nourrit l'idée de *theatrum mundi*; il n'est toutefois pas au premier plan et scintille d'un personnage à l'autre. Caligula s'en fera le héraut et le poussera à l'avant-scène.

Cette thématique gagne déjà du terrain avec *Richard II* (1596). La pièce étudiée d'abord, elle aussi, la relation entre le politique et la théâtralité. Ainsi, pour York, les regards de la foule sur Richard II font penser à la réaction des spectateurs de théâtre lorsqu'un acteur ennuyeux entre en scène (V, 2). Et Bolingbroke passe ce commentaire d'ordre métathéâtral quand il se fait déranger dans un entretien important: la scène change, dit-il; d'une chose sérieuse nous passons à un intermède (V, 3). *Richard II* expose également le mensonge inhérent à la vie politique. On voit au début le personnage éponyme entouré de flatteurs; lui-même dira qu'on apprend devant un roi à insinuer, saluer et plier le genou (IV, 1). Un retournement se produit qui provoque cette prise de conscience: lui qui était un souverain despotique (dont on attribuait le comportement à sa jeunesse - II, 1) se voit détrôné. Sa chute le dévaste et le jette dans un délire philosophique: elle sert de catalyseur, comme la mort de Drusilla pour Caligula. Mais l'évolution de Richard II est contraire à celle de Caligula, son caractère s'adoucit et il devient taciturne. Le chagrin le fait divaguer au point qu'il fait rire son entourage (III, 2 et 3), qui ne saisit pas le sens profond de ses paroles. Entre la folie et la raison, la frontière se fait floue, ce qui annonce les pièces ultérieures de Shakespeare: *Hamlet*, *Macbeth* et *Le Roi Lear*. C'est avec une humanité plus grande que celle de Richard III et plus proche de celle de Caligula que cet ex-souverain médite sur notre misérable «pilgrimage» (II, 1) dans le *theatrum mundi*. Pour ce faire, il recourt comme ses deux homologues à un miroir: il veut contempler son visage dépouillé de la majesté, ce masque passé. Puis, comme

Caligula, il brise de façon spectaculaire l'accessoire - aussi fragile que le visage et que la majesté: c'est du moins, selon ses dires, la morale à tirer de son geste. Cette scène du miroir se distingue par sa structure de dédoublement: elle a des spectateurs internes, qui s'en font aussi les critiques. L'abbé de Westminster la voit comme un malheureux spectacle et Bolingbroke remarque que dans tout ceci, il ne s'agit que d'ombres (IV, 1); les formes et les reflets ne sont pas ce qu'ils montrent, observait plus haut Bushy (II, 2). Mais plus que ces personnages, Richard II est frappé par la vulnérabilité dérisoire de l'être vivant - incluant le monarque: sur la couronne qui encercle la tête d'un roi, la mort, «the antic, sits, scoffing his state, and grinning at his pomp; allowing him a breath, a little scene, to monarchize» (III, 2). Préfigurant la philosophie de Camus et plus concrètement l'épreuve que subit Meursault, il compare le donjon où il se trouve avec le monde, et en conclut que celui-ci ressemble fort à celui-là: «no thought is contented» (V, 5); de même, il joue à lui seul plusieurs personnages mais aucun n'est content. Les pensées les plus élevées, celles qui ont trait aux choses divines, sont mélangées de doutes et de contradictions; elles cherchent comment de faibles ongles pourraient creuser un passage à travers la pierre de ce monde dur, les murs de la prison sordide, puis expirent dans l'échec. Comme celle de Meursault, la prison de Richard II devient une métaphore du monde.

Coriolan (1608) laisse une marque plus profonde dans le répertoire de la tyrannie. L'action se déroule dans l'Antiquité romaine avec le général Coriolan qui exerce un pouvoir despotique pour satisfaire son ambition militaire. L'entourage du général accuse sa dureté inflexible et son indépendance; il est craint, haï puis banni de Rome. Vindictif, il s'allie au peuple ennemi pour attaquer les Romains. Et quand des personnes chères l'abordent pour le dissuader de se venger, il veut rompre tous les liens de tendresse - comme Caligula avec Scipion et Cæsonia: «Out, affection!», s'écrie-t-il (V, 3). Il finit pourtant par fléchir, là où Caligula se tient droit... Mais dans l'ensemble de la pièce, son acharnement est notable et pourrait rivaliser avec celui de Caligula. Il montre en

tout cas que le déchirement intérieur l'emporte sur le conflit politique, comme dans *Caligula*.

Par son orgueil excessif, Coriolan touche au blasphème: Menenius se scandalise de ce qu'il ne reconnaisse que son propre pouvoir et ne s'inclinerait même pas devant les dieux (III, 1), dont il serait capable de rire, mentionne Brutus (I, 1). Remarquons que la virtualité du mode conditionnel se transforme en réalité avec *Caligula*. S'imaginant échapper à la fragilité humaine, observe Brutus, Coriolan parle au peuple tel un dieu qui daigne accorder sa grâce (III, 1); il ne lui manque que l'éternité et un ciel pour trôner, de se moquer Menenius (V, 4). Cette suffisance, appuyée par le pouvoir, le perdra, prédisent certains (II, 1) - c'est la chute des grands, qu'on reconnaît comme un lieu commun. Mais contrairement à Richard II et à *Caligula*, Coriolan n'est pas conscient de l'inanité de sa personne et de ses projets; il se prend *au sérieux*. Au XX^e siècle, *Caligula* se pose en dieu mais le fait sur le mode de la théâtralité, et pour postuler la nullité de la divinité.

Coriolan le devance par contre en mettant en évidence l'absurde politique. La franchise qu'adoptent *Caligula* et Hélicon quand ils expliquent que «gouverner, c'est voler» (I, 8; II, 10), c'est Coriolan qui la leur enseigne: «I thank you for your voices, dit ce dernier aux citoyens. Now you have left your voices, I have no further with you» (II, 3). Sauf que dans *Coriolan*, elle n'est pas encore intentionnelle: elle est l'expression fruste d'un guerrier. On remarquera aussi qu'un serviteur dénonce l'absurdité de la guerre, mais le fait sans trop y penser, dans un discours naïf («war is a ravisher, peace is a great maker of cuckolds» - IV, 5), alors que *Caligula* passe le même message dans une argumentation solide avec Scipion (II, 5). C'est avec un humour cinglant qu'est présenté le côté sanguinaire de Coriolan, et son cynisme devant les députés crée un autre effet subversif. Mais une foule de personnages, de la cour et du peuple, s'injurient

allègrement; Camus préfère créer une tension binaire en réservant l'insolence à Caligula et à Hélicon, et en limitant les victimes aux patriciens.

Coriolan est conscient de l'artifice qui règne dans le monde politique et le refuse - apparemment. Sa mère veut être son metteur en scène, lui apprendre à jouer et à cacher ses intentions, alors que lui répugne à séduire un public ignare et friand d'illusions. Il ne connaît cependant pas aussi bien que Caligula le vide qu'il récolterait: ici encore, il s'exprime au niveau instinctif. Il est radical dans sa position, et pourtant, il avoue plus loin qu'il se donnait un rôle: «Like a dull actor now, I have forgot my part» (V, 3). Il prétend défendre la pureté, mais lui qui est si fier joue à l'humilité et trompe ainsi le peuple. Les dénonciateurs de son inauthenticité sont de plus grands menteurs encore. Après avoir réussi à le faire bannir, Brutus se dévoile: «Now we have shown our power, let us seem humbler»; et Sicinius décide des paroles stratégiques à employer devant le peuple (IV, 2). Menenius a auparavant percé à jour ces deux tribuns: «you make faces likes mummers» (II, 1). Mais lui-même en fait autant lorsqu'il feint de vouloir accompagner Coriolan dans son exil (IV, 1). Et les citoyens expriment avec non moins d'hypocrisie le regret du bannissement (IV, 6). Le mensonge est commun, constate Aufidius (V, 6). D'abord limitée au domaine politique, la théâtralité dans *Coriolan* finit par s'étendre à la vie en son entier: «I play the man I am», concède Coriolan (III, 2). Elle est généralisée, in this «slippery world» (IV, 4). Une fois de plus chez Shakespeare, on rappelle la surveillance divine: «The gods look down, and this unnatural scene they laugh at» (V, 3). Sans elle, le *theatrum mundi* serait laissé à lui-même, et alors l'absurde philosophique éclaterait. C'est ce qui arrivera dans *Caligula*.

Macbeth (1606) va dans la même direction, mais la pièce est mieux connue par la soif de gloire que le protagoniste ressent plus que les autres tyrans de Shakespeare. Conformément aux prédictions des sorcières sur son avenir politique, Macbeth obtient un nouveau titre, sieur de Cawdor, et aspire

maintenant à devenir roi d'Ecosse. Littéralement hanté par ses fantasmes d'ascension politique, il conçoit le meurtre du roi légitime avec la complicité de son épouse rapace. Comme Caligula qui doit «se durcir le cœur» (III, 2), il s'engage résolument dans la voie du crime. Caligula s'éloigne cependant du crime politique: ses mobiles ne visent aucune conquête terrestre et se situent, on l'a vu, dans la tradition prométhéenne. C'est la folie du pouvoir qui s'empare de Macbeth, une fureur guerrière sans merci. La prédiction des sorcières selon laquelle aucun être né d'une femme ne pourra l'atteindre (IV, 1) le fait se moquer de la force humaine et lui procure l'illusion d'une invincibilité surhumaine. Il tue ses victimes parce qu'elles sont nées d'une femme - soit pour le même critère que Caligula, selon qui «tout le monde est coupable» (II, 9). Des armées se lèvent finalement contre lui et sa position devient désespérée; quand il affronte Macduff, sa mort est imminente.

La folie chez Macbeth a également un autre ressort que la tyrannie, plus intime, et qui affecte aussi lady Macbeth: le remords. «Infected minds» (V, 1), le couple royal est damné. Après le meurtre du roi légitime, entre autres symptômes, lady Macbeth a la manie de se frotter les mains comme si elle les lavait. Camus y fait allusion en faisant exécuter à Caligula le même geste après le meurtre de Mereia: Il «se relève et s'essuie machinalement les mains. [...] Il sort brusquement, d'un air affairé, en s'essuyant toujours les mains» (prescrivent les didascalies - II, 10). Comme Caligula, Macbeth ne dort plus, secoué par un tourbillon de pensées et de visions. Il va de mal en pis mais sa lucidité reste remarquable. Quand la prophétie des sorcières commence à le séduire, sa conscience morale intervient: il se demande si ce sont des démons qu'il a vus et prie pour écarter la tentation. Plus tard, avec un jugement équitable, il trouve le roi irréprochable et revient sur le projet parricide. Puis ses scrupules disparaissent. Tandis que Caligula, tout en paraissant impitoyable, garde une grande humanité cachée. Macbeth sera possédé par des puissances infernales mais toujours conscient du mal. Aussi, il se voit devenir fou: «How is it with me,

when every noise appals me?» (II, 2). Malgré toute sa lucidité, Macbeth *est fou* - à la différence de Caligula qui conserve, sur ce plan, une extraordinaire ambiguïté.

Les réflexions perspicaces ne freinent pas plus les actes destructeurs chez Macbeth que chez Caligula. Toutefois, la notion de choix est utile pour distinguer ce dernier: «C'est l'ambition qui conduit Macbeth à tuer sans répit et [...] à se conformer à son destin sanglant; le héros sanguinaire de Camus a choisi librement le meurtre et l'horreur»¹¹⁴. Macbeth a si peu choisi de tuer le roi qu'il le regrette aussitôt; et après avoir poignardé les deux hommes de sa suite, il invoque la violence expéditive qui dépasse sa raison (II, 3). C'est qu'il est sous le charme enchanteur des sorcières. Celles-ci ont le même effet que la racine malsaine qui étouffe la raison, remarque Banquo; elles nous perdent en nous donnant l'espoir de la couronne (I, 3). Fréquente chez Shakespeare, l'intervention du surnaturel atteint un comble dans *Macbeth*. Le poignard irréel est aussi l'arme des puissances obscures, comme les sinistres augures des cris d'oiseaux et le spectre horrible de Banquo au festin, toutes manifestations aussi fortes que la fatalité. Celles-ci n'existent plus au XX^e siècle; la décision que prend Caligula, la responsabilité qu'il assume n'en sont que plus troublantes.

Entre ses actes cruels, Macbeth a des soliloques graves et mystérieux comme s'il percevait de lourdes vérités: il découvre la vanité de la vie et sa théâtralité intrinsèque - les idées mêmes que Caligula met au jour. Tout d'abord, les prophéties se réalisent en se mettant en scène, observe-t-il: «Two truths are told as happy prologues to the swelling act of the imperial theme» (I, 3). Les honneurs, constate-t-il, ne consistent qu'à se parer de robes (I, 3) et ce que nous désirons n'est qu'ornement de la vie (I, 7). Il obtient ce qu'il désire puisqu'il s'est prêté à jeu ignoble, souligne Banquo (III, 1): l'avoir est plein mais l'être est vide.

¹¹⁴ G. Dumur, *op. cit.*, p. 164.

C'est pourquoi il doit adopter un visage faux qui déguise un cœur faux (I, 7); et lady Macbeth lui apprend à camoufler le serpent derrière l'innocence des yeux, des gestes, des airs et du discours (I, 5). Mais lui-même finit par ne trouver que des félons autour de lui. Il avait déjà remarqué que «there's nothing serious in mortality: all is but toys» (II, 3) - «pictures» dit lady Macbeth (II, 2), «counterfeit» dit Macduff (II, 3). Et, comme pour Caligula, la mort de la femme qu'il aime lui apporte une révélation:

Life's is but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing (V, 5).

C'est pourquoi Macbeth, comme Caligula, voudrait que le monde soit à refaire (V, 5). Il est au comble de l'étonnement lorsqu'il découvre que même les sorcières, ces êtres surnaturels auxquels il avait accordé toute sa foi, jouent double jeu et entremêlent le vrai et le faux. Au moins, comme le dit le portier qui discourt sur le mensonge semblable à la vérité, «the equivocator [...] yet could not equivocate to heaven (II, 3). En effet, le ciel nous surveille, remarque lady Macbeth (I, 5). Ce qui n'est pas pour rassurer Macbeth.

- Néron, dans *Britannicus* de Racine

Notre premier chapitre établissait un parallèle entre les empereurs Caligula et Néron, en soulignant qu'il est très courant depuis l'historiographie ancienne de les rapprocher; et au début de ce deuxième chapitre, nous avons vu que certains dramaturges du XIX^e siècle les ont presque confondus. Curieusement, on n'a encore jamais rapproché leurs homologues fictifs, le Néron de *Britannicus* de Racine et le Caligula de Camus. Pourtant, en puisant son sujet dans l'Antiquité romaine, Camus manifeste une parenté d'inspiration avec la tragédie du XVII^e siècle; il est vrai que le déploiement furieux d'émotions anarchiques, auquel on assiste dans *Caligula*, est très éloigné du classicisme - nous avons examiné déjà

ces questions. La règle des trois unités obligeait Racine à se limiter à un moment précis de la vie de Néron: il choisit le jeune Néron, plus acceptable pour les mœurs de l'époque. Tandis que Camus passe par les quatre années du règne de Caligula et développe sa folie jusqu'au bout, en toute liberté. Aussi, la règle de la vraisemblance imposait à Racine une certaine fidélité envers les données historiques, alors que Camus écrit dans un siècle affranchi de ces contraintes; le contenu de sa pièce en est plus original. Il n'empêche que des œuvres dramatiques fort différentes récupèrent les deux portraits historiques de manière à conserver à la fois leurs points communs et leurs divergences. Dans ce deuxième volet du présent chapitre, nous renouons avec la lignée néronienne par une étude comparative dont on ne trouve encore la moindre ébauche dans l'exégèse camusienne.

Comme son modèle historique, le Néron de Racine est une incarnation de la tyrannie. Avant que commence l'action de *Britannicus*, personne n'avait encore lieu de se plaindre de lui; au contraire, Albine (I, 1) et Burrhus (I, 2) évoquent un «empereur parfait». Décrivant Caligula à ses débuts, Cherea emploiera exactement les mêmes termes (I, 1). Mais dans la première scène de *Britannicus*, Agrippine désire voir son fils alors qu'il est introuvable, ce qui lui fait pressentir une dangereuse «tempête»: selon elle, il finira en tyran. *Caligula* aussi s'ouvre sur l'absence du protagoniste, et Cherea voit dans cette disparition un mauvais présage. Le début de chaque pièce, donc, annonce une métamorphose angoissante pour l'entourage. Fidèle aux historiens latins, Racine compare l'évolution de Néron à celle de Caligula, par la bouche d'Agrippine (I, 1):

Toujours la tyrannie a d'heureuses prémices:
De Rome, pour un temps, Caius fut les délices;
Mais sa feinte bonté se tournant en fureur,
Les délices de Rome en devinrent l'horreur.

Néron est pris d'un besoin pressant d'affirmation, sur les plans politique et personnel (I, 2). Dans cette double révolte, il fait preuve d'une intolérance méprisante et le bien de Rome comme l'opinion publique ne comptent pour rien

à ses yeux; à la fin de la pièce, la vie même n'aura pas de valeur (après avoir fait empoisonner son frère, il abandonne lâchement son complice Narcisse qui meurt des coups vengeurs de la foule). De son côté, Caligula résume lui-même la pièce de Camus: il s'agit de sa «conquête de la liberté» (I, 10); et lui-même dira qu'il est libre aux dépens des autres (II, 9). Comme Néron, il évolue dans le dégoût généralisé, faisant fi de toute morale. A maintes reprises, les personnages de *Caligula* qui tentent de le comprendre font allusion à sa jeunesse. L'âge de Néron est aussi pris en considération, par certains analystes de *Britannicus*: Constant Venesoen, par exemple, associe sa révolte à une crise d'adolescence; et selon Serge Doubrovsky, la pensée infantile, comme le régime totalitaire, engendre le fantasme de la toute-puissance¹¹⁵.

L'agressivité de Néron et de Caligula se double d'un trait plus sournois: l'orgueil. Agrippine remarque que Néron est un mélange d'orgueil et de fierté (I, 1), et Narcisse fait voir que la conquête de Junie répondrait à l'orgueil d'un tyran (II, 2). Caligula, pour sa part, emprunte le déguisement de la déesse Vénus et joue «la puissance divine», «le destin lui-même dans sa marche triomphale» (III, 1); et Cherea le juge «égoïste et vaniteux» (III, 6). Néron est enivré «de sa grandeur», «ébloui de sa gloire» (I, 1); Caligula ne paraît pas moins grisé par son pouvoir quand il impose à tous ses mesures économiques (I, 8) et son «traité de l'exécution» (II, 9). S'adressant à Néron, Britannicus met en question le pouvoir absolu (III, 8):

Rome met-elle au nombre de vos droits
Tout ce qu'a de cruel l'injustice et la force,
Les emprisonnements, le rapt et le divorce?

Cette dénonciation est reprise dans *Caligula*, surtout par l'intermédiaire de Cherea: «Ce n'est pas la première fois que, chez nous, un homme dispose d'un

¹¹⁵ Constant Venesoen, *Jean Racine ou le procès de la culpabilité*, Paris, La Pensée universelle, 1981, p. 114; Serge Doubrovsky, «L'arrivée de Junie dans *Britannicus*: la tragédie d'une scène à l'autre», *Parcours critique*, Paris, Galilée, 1980, p. 117.

pouvoir sans limites, mais c'est la première fois qu'il s'en sert sans limites, jusqu'à nier l'homme et le monde» (II, 2). Agrippine résume ce commentaire, en parlant de Néron: «Le cruel n'a plus rien qui l'arrête» (V, 7). Se référant à la mort de Britannicus, Burrhus décrit la calme cruauté de Néron comme si elle était naturelle, innée (V, 7). Ce dernier porte en effet dans son sang l'hérédité meurtrière de son oncle. Le Caligula de Camus dit pourtant de lui-même qu'il n'est pas un tyran (III, 2). Comme le lui répond Scipion, même si ses mobiles relèvent de la philosophie, il cause les mêmes dommages qu'un vulgaire tyran. Le «Caligula-monstre» provoque la même réflexion politico-morale que le «monstre naissant»¹¹⁶ mis en scène par Racine. A la fin de *Britannicus*, Agrippine prédit à Néron un avenir auto-destructeur (V, 6); ce qu'elle annonce est au centre de la pièce de Camus. La liberté excessive se détruit elle-même, et les deux empereurs s'attireront des conspirateurs prêts à tout. Mais dans *Caligula*, ce message n'est pas formulé par l'entourage du protagoniste: il sourd de sa propre prise de conscience, dans ses monologues introspectifs (III, 5; IV, 14), comme l'aboutissement de son plan, le résultat recherché tel un suicide.

Si l'analogie la plus évidente entre Néron et Caligula réside dans la tyrannie, leur propension commune au théâtre nous apparaît tout aussi fondamentale. Le prochain chapitre le montrera en détail: Caligula est un acteur et un metteur en scène invétérés. Cherea le qualifie avec justesse d'«empereur artiste» (I, 2), reprenant le terme du Néron historique qui se définissait lui-même comme un «artiste»¹¹⁷. Selon l'historien Marcel Benabou, «la vie de Néron devrait être lue comme un drame, où l'on verrait apparaître successivement les

¹¹⁶ C'est ainsi que Racine le désigne dans sa «Première préface» comme dans sa «Seconde préface».

¹¹⁷ «Quel artiste meurt en moi!», dit-il en expirant (Suétone, *Vies des douze Césars* VI, 49).

figures du prince, du monstre, de l'acteur»¹¹⁸; une pièce de théâtre avec Néron pour protagoniste et qui respecte ce point de vue plonge aussitôt dans le métathéâtral. Ainsi en est-il de la pièce de Racine, qui récupère de Néron ces trois figures qu'énumère Benabou, non pas «successivement» mais simultanément: le héros joue constamment. Ce phénomène est toutefois moins flagrant chez lui que chez Caligula et peu de critiques en ont détecté la portée.

Néron est d'abord théâtral au sens littéral, il brûle de se produire sur une scène devant un public - ce qui rappelle le personnage historique:

Il excelle [...]

A se donner lui-même en spectacle aux Romains,

A venir prodiguer sa voix sur un théâtre,

A réciter des chants qu'il veut qu'on idolâtre,

Tandis que les soldats, de moments en moments,

Vont arracher pour lui les applaudissements (IV, 4).

Mais sa théâtralité, comme celle de Caligula, déborde le spectacle et colore toute sa personnalité. Elle émerge dans le recours à la feinte, que confirme la contradiction entre ses paroles et ses actions. Remarquons qu'il n'apparaît jamais seul en scène; considérant que le monologue est la forme de discours dramatique qui garantit la transparence du personnage, il est permis de croire que Néron porte continuellement un masque... Dès la première scène de la pièce, Agrippine en témoigne, en spectatrice: «Il se déguise en vain: je lis sur son visage [...] l'humeur triste et sauvage». Elle fait ensuite le récit d'un événement qui montre la mise en scène que son fils effectua insidieusement, en manipulateur, comme un premier geste de rébellion:

L'ingrat, d'un faux respect colorant son injure

Se leva par avance, et courant m'embrasser,

Il m'écarta du trône où je m'allais placer.

¹¹⁸ Marcel Benabou, «Préface» aux *Vies des douze Césars*, Paris, Gallimard, 1975, p. 24.

Puis elle déplore son manque de spontanéité: «Sa réponse est dictée, et même son silence» (I, 1). Il s'étudie comme l'acteur qui travaille son texte, ses pauses, ses attitudes. Sa première réplique met déjà à l'épreuve notre crédulité (et celle de Burrhus à qui elle s'adresse - II, 1): il affiche la clémence à l'endroit de sa mère. Mais cette bonté est aussitôt annulée: il ordonne l'exil de Pallas, l'allié de cette dernière. Plus loin (IV, 2), il prétend regretter l'impossibilité de céder le pouvoir à Agrippine, puis contrefait la victime qui subit l'ambition maladive de sa mère. Celle-ci montre qu'elle n'est pas dupe: «mes soins et mes tendresses n'ont arraché de vous que de feintes caresses», lui reproche-t-elle. Cela le porte à s'enfoncer davantage dans la feinte pour tenter de l'amadouer: narquois, il prononce une tirade truffée de faussetés et réussit avec talent à la convaincre, elle qui était un instant plus tôt ulcérée.

Néron joue également sur une autre scène: il se dit passionnément amoureux de Junie (II, 2). Là surgit le phénomène du théâtre dans le théâtre, selon Doubrovsky: l'histriion Néron s'y déploie, joue cette scène devant Narcisse spectateur¹¹⁹. Antoine Soare perçoit l'amour foudroyant pour Junie comme une merveilleuse façade qui camoufle le mobile réel - d'ordre politique - de l'éviction de Britannicus¹²⁰. Une union entre Néron et la jeune femme permettrait à l'empereur de neutraliser ses ennemis: elle éliminerait la menace que représente le mariage éventuel de ces deux hauts personnages que sont Junie et Britannicus. La stratégie politique emprunte une méthode théâtrale. Néron cherche à transformer l'image de son rapport avec son frère: d'un rival politique il fait un rival amoureux. Tel quel, son plan ne réussira pas, ce qui le contraindra à assassiner Britannicus; il aura au moins donné au meurtre l'allure d'un crime passionnel.

¹¹⁹ S. Doubrovsky, *op. cit.*, p. 111.

¹²⁰ Antoine Soare, «Antochius, Héraclius, *Britannicus*», *Biblio 17* (supplément aux *Papers on French Seventeenth Century Literature*), no 59, 1990, p. 123.

Auprès de Junie, il simule la jalousie amoureuse. Se faisant metteur en scène, il conçoit le moment où elle devra faire croire à Britannicus qu'elle ne l'aime plus; il sera le spectateur caché de cette scène. Cette manœuvre à la fois théâtrale et sadique s'apparente à celles de Caligula... Quand il surprend un dialogue entre les deux amants (III, 8), sa réaction montre avec quelle aisance il verse dans l'hypocrisie. Jouer est pour lui une seconde nature. Peut-être a-t-il tiré profit des prestations du «Menteur» de Corneille, qui montre, une vingtaine d'années avant la parution de *Britannicus*, toute la proximité entre le menteur et l'acteur de théâtre. Après la retraite de Junie chez les vestales, Albine décrit, dans la scène finale, un Néron qui *a l'air* fou, de par sa démarche et son regard perdus, «son silence farouche» (V, 5). Cette apparence de désespoir adoucit l'opinion à l'endroit du tyran: la peine amoureuse qui semble l'envahir le déculpabilise. De même, pour les patriciens de *Caligula*, qui attribuent le comportement dérangé de l'empereur à la mort de Drusilla, l'amour a un effet attendrissant, apparaît comme une excuse (I, 1).

Sur les deux fronts où joue Néron - l'un avec Agrippine, l'autre avec Britannicus (par l'intermédiaire de Junie) - une rivalité politique est en cause. Et les deux adversaires distincts - la mère et le frère - peuvent très bien faire équipe¹²¹. On comprend l'intérêt de Néron à les écarter, et sa tentative de le faire en usant de théâtralité. Tant ses actes de cruauté que ses actes de théâtre s'expliquent par la crainte de perdre le pouvoir. Doubrovsky, qui étudie le lien entre pouvoir impérial et théâtre, observe que Néron s'impose dans son rôle qui est à la fois historique et histrionique; car son émancipation se fonde sur sa théâtralisation. L'acteur en lui s'épanouit lorsque le monstre se libère, et vice versa, la représentation théâtrale comble le désir de pouvoir. La pièce de Racine

¹²¹ Racine utilise l'information que lui fournit Tacite (*Les Annales*, XIII, 14-15): avec un appétit de pouvoir, Agrippine exerçait sur Néron une sorte de chantage en envisageant de soutenir Britannicus et de le faire proclamer empereur par les prétoriens.

offre une «méditation sur l'essence des nourritures histrioniques et l'ultime théâtralité de l'Etat-spectacle»¹²². De toute évidence, l'empereur est à ses sujets ce que l'acteur est aux spectateurs; mais *Britannicus* montre aussi que l'empereur est à ses sujets ce que le metteur en scène est aux acteurs.

Le dernier aspect de Néron qui l'associe à Caligula est sa relation pour le moins étrange avec sa mère. Dans un passage éloquent (V, 3), Agrippine relate un rapprochement dont l'intimité physique frôle l'inceste (comme l'a souligné Soare¹²³):

Ah! si vous aviez vu par combien de caresses
 Il m'a renouvelé la foi de ses promesses!
 Par quels embrassements il vient de m'arrêter!
 Ses bras, dans nos adieux, ne pouvaient me quitter;
 Sa facile bonté, sur son front répandue,
 Jusqu'aux moindres secrets est d'abord descendue.
 Il s'épanchait en fils, qui vient en liberté
 Dans le sein de sa mère oublier sa fierté.

Cette fois, elle a été dupe. Caligula s'assure de la même façon de la complicité de Cæsonia. Le caractère sexuel et affectif de sa relation avec elle, compte tenu de l'âge de cette dernière, permet d'y voir une sorte d'inceste mère-fils. Et Caligula finira par la tuer, comme Néron deviendra matricide¹²⁴.

¹²² S. Doubrovsky, *op. cit.*, p. 118.

¹²³ A. Soare, *op. cit.*, p. 120. L'historiographie soutient cette autre interprétation: Agrippine était accusée d'avoir par ambition politique commis l'inceste avec son frère Caligula, puis avec son oncle Claude et finalement avec son fils Néron.

¹²⁴ La pièce de Racine se termine sur la prévision du matricide: le spectateur se doute bien que l'empoisonnement de Britannicus n'est pas pour Néron «le dernier de ses crimes» (V, 13), qu'un plus odieux est à venir...

- le père Ubu, dans *Ubu roi* de Jarry

Le roi Ubu d'Alfred Jarry est un personnage d'une facture infiniment plus moderne que tous ceux analysés jusqu'ici mais qui se situe, par sa thématique, aux côtés de Néron et des rois shakespeariens. En tant que despote marquant de la dramaturgie moderne, il peut aider à saisir la force motrice du «Caligula-monstre». Jean Onimus s'y réfère pour la même raison et arrive à cette constatation: si le registre d'Ubu est unique, l'intelligence de Caligula l'est aussi¹²⁵. Nous ajoutons qu'en permettant la «tragédie de l'intelligence» à laquelle aspirait Camus avec sa pièce¹²⁶, elle incite le spectateur à une réflexion plus abstraite que la critique strictement politique provoquée par le règne ubuesque de l'anarchie absolue.

Le grotesque d'Ubu et l'humour noir de l'auteur imprègnent l'atmosphère de *Caligula* dans des scènes d'une liberté esthétique surprenante. Le travestissement caricatural de Caligula en Vénus et la mise en scène clinquante, «hénaurme» qui lui sert de cadre en sont un exemple; le concours de poésie orchestré par un Caligula si autoritaire et si impulsif qu'il fait éclater la vraisemblance psychologique, est un autre exemple; ainsi que les plaisanteries amères, d'autant plus mordantes qu'elles sont profondes. Les deux dictateurs incarnent un comique cynique qui, poussé au paroxysme, dégage de l'horreur et devient un révélateur de l'absurde. Ils donnent la note au Théâtre de l'Absurde, à Ionesco notamment. Bien sûr, Ubu est simplet et roturier, Caligula est brillant et raffiné. ...Mais il l'est moins quand il se tient à table comme un butor, viole la femme d'un patricien (II, 5) et honore la prostitution (II, 10). Ces comportements sont cependant l'œuvre de sa propre dérision et non l'instrument

¹²⁵ Jean Onimus, «D'Ubu à Caligula ou la tragédie de l'intelligence», *Face au monde actuel*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968, p. 89-90, 94.

¹²⁶ «Préface à l'édition américaine», *Trn*, p. 1730.

de la dérision de l'auteur, comme c'est le cas pour Ubu. Le tyran réduit à l'état de marionnette, chez Jarry, s'élève par la pensée, chez Camus.

Entre ces deux auteurs, est survenu le surréalisme. Selon Anne Greenfeld, il faut passer par ce courant pour circuler d'un dramaturge à l'autre: il fait le pont entre la rébellion d'Ubu et celle de Caligula, qui suit dans sa démence certains principes formulés par André Breton et inspirés par Jarry¹²⁷. L'idéal surréaliste tend à résoudre les contradictions; or, l'Absurde en est une, et majeure!, que Caligula voudrait à tout prix abolir. Ce dernier a une ressemblance profonde, sur ce plan, avec le surréalisme analysé dans *L'Homme révolté*: «un mysticisme sans Dieu qui illustre la soif d'absolu du révolté»¹²⁸. Mais il est coincé dans l'impasse métaphysique, là où le surréalisme débouche sur une poétique. En faisant table rase des valeurs, de l'art et de la vie telle qu'elle est, il renouvelle le radical «Lâchez tout!» de Breton¹²⁹ (lui-même héritier du dadaïsme négateur et friand de scandale) et le virulent «Dans la trappe!» d'Ubu (III, 2). Comme Breton, il ne croit pas en la validité de la réalité; encore là, il reste à jamais frustré, alors que le père du surréalisme trouve une compensation dans le merveilleux. «De l'autre côté du miroir» d'Alice, tout est possible, c'est le «pays des merveilles»; au pays de Caligula, le miroir n'est qu'un autre mur contre lequel se cognent les limites irréductibles de l'homme. Bien qu'il ne parvienne nullement au séduisant résultat des surréalistes, Caligula emprunte la même voie qu'eux: «je suis le seul artiste [...] qui mette en accord sa pensée et ses actes»

¹²⁷ Anne Greenfeld, «Camus' Caligula, Ubu and the Surrealist Rebel», *Romance Notes*, vol. 26, no 2, 1985, p. 83.

¹²⁸ *Hr*, p. 506.

¹²⁹ dans *Les Pas perdus*. Son opinion sévère sur les «littérateurs» (I, 10) ne fait-elle pas penser à Breton qui taxait les romanciers de bêtise et de stérilité? Ces diverses considérations qui tracent un fil de Caligula au surréalisme pourraient référer aux poètes du XIX^e siècle: certaines à la théorie des Correspondances de Baudelaire, d'autres à la volonté rimbaldienne de «changer la vie», d'autres encore au Néant de Mallarmé ou au nihilisme incisif de Lautréamont.

(IV, 12). Il aura réussi à «pratiquer la poésie» - ce que désirait Breton pour lui-même. Dans le *Caligula* de 1941, Cherea décrit l'application du mot d'ordre bretonnien: «Par Caligula et pour la première fois dans l'histoire, la poésie agit et le rêve rejoint l'action» (II, 2). Sa protestation n'est-elle pas une attaque indirecte à l'adresse du surréalisme, dont il se ferait le détracteur au nom de Camus? Elle serait alors l'ébauche du sous-chapitre «Surréalisme et révolution» de *L'Homme révolté*. Camus déconstruit par l'entremise de Caligula non seulement le surhomme nietzschéen (ce qui est connu), mais le «poète d'action» que prône le surréalisme.

En tentant d'imiter les forces qu'il ne peut maîtriser, son héros s'arroge la même liberté qu'Ubu et tient parfois presque le même langage. Il reprend très fidèlement, au premier acte (sc. 8), le plan économique que son ancêtre présente ainsi: «pour enrichir le royaume je vais faire périr tous les Nobles et prendre leurs biens» (III, 2). Il obéit à cet énoncé tiré du *Second manifeste du surréalisme* mais qui se situe en droite ligne de Jarry, qui jouait au délinquant en brandissant un revolver en public: «L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolver aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule»¹³⁰. Greenfeld reconnaît là le caractère arbitraire des exécutions de Caligula, mais oublie d'inscrire cet énoncé dans son contexte: le souci obsédant d'originalité qui caractérise le surréalisme¹³¹. La violence d'Ubu et de Caligula est autrement plus lourde, au point que les événements historiques nous ont fait associer ces tyrans fictifs à Hitler et au fascisme. Elle finit par les isoler tous deux. La fin de Caligula est une réponse on ne peut plus concrète à la célèbre question du sondage surréaliste: «Le suicide est-il une solution?», à laquelle fait

¹³⁰ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, p. 782-783.

¹³¹ A. Greenfeld, *op. cit.*, p. 84. Elle fait la même erreur que Camus dans *L'Homme révolté*, p. 501.

allusion l'incipit du *Mythe de Sisyphe*. Elle est le point final distinctif qu'appose Caligula après avoir retouché le parcours ubuesque.

2.5 La tradition de la surthéâtralité: la folie comme état métathéâtral

Malgré son intelligence, Caligula manifeste une certaine folie. Les tyrans et les personnages prométhéens analysés plus haut n'en étaient pas exempts, eux non plus, si on leur applique la définition de Leonard Henry Robbins: «[the madman] defies the recognized limits of the possible»¹³². Mais la folie de Caligula pourrait indiquer d'autres pistes généalogiques: celle de la pure frénésie, et on rencontrerait Dionysos; celle de la folie comme enfermement dans l'imaginaire, et on croiserait alors Don Quichotte.

A la source de la folie au théâtre - et à la source du théâtre même - se dresse Dionysos. En exposant son concept de dionysiaque dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche donne en filigrane une définition très riche de la folie, en énonce les conditions mentales; on extrapolerait à peine en appelant Dionysos dieu de la folie. L'initiateur du drame de Caligula, c'est cet excessif Dionysos¹³³. Certes, le héros camusien incarne aussi une part d'Apollon, dieu de la lumière intellectuelle: c'est précisément ce qui embrouille sa folie, la colore de raison et la dirige vers un mode d'expression métathéâtral. De ses considérations en esthétique théâtrale, Nietzsche développe sa théorie du surhomme, qui éclaire le lien entre le pouvoir et la folie et, par conséquent, le

¹³² Leonard Henry Robbins, *Madness in Modern Drama*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1986, p. 151.

¹³³ Arnold perçoit le Caligula primitif comme un écho de Dionysos («Camus' Dionysian Hero: Caligula in 1938», *South Atlantic Bulletin*, vol. 38, no 4, 1973, p. 45-53) et Crochet étend la remarque au Caligula définitif (*op. cit.*, p. 147-153).

mépris meurtrier de Caligula. Egalement, la folie si particulière du personnage de Camus est le fait d'un problème tout à fait moderne, l'athéisme: là aussi, il a fallu qu'elle soit précédée par l'œuvre de Nietzsche, en l'occurrence son constat de la mise à mort de Dieu¹³⁴. Un autre penseur est très proche de Camus à l'époque des premières versions de *Caligula*: Kierkegaard. Le désespoir existentiel de Caligula est décortiqué dans *Le Traité du désespoir*; il est assez important pour que le premier acte des versions primitives de la pièce porte le titre «Désespoir de Caligula»¹³⁵. Dans la même ligne de pensée, il faut mentionner l'influence de Dostoïevski, d'abord sur le premier titre de la pièce: *Caligula ou le Joueur*¹³⁶. Le condamné à mort et son désir orgueilleux d'échapper à la condition humaine, la folie où il aboutit, l'absurde: autant de thèmes que développe dans ses romans l'apologiste de la liberté, avec des personnages qui, comme Caligula, visent à éduquer par la violence et le meurtre.

A l'opposé du visage sombre de Nietzsche, de Kierkegaard et de Dostoïevski, Caligula présente aussi par moments les traits rêveurs de Don Quichotte, cette «création éminente de l'art» (écrit Camus¹³⁷). Camus a retenu le thème de l'indifférence dans le roman de Cervantès («il est profondément indifférent de combattre les moulins à vent ou les géants»¹³⁸) et pour cette raison, Jacqueline Lévi-Valensi affirme que Don Quichotte a guidé l'auteur du

¹³⁴ Voir Robert Wexelblatt, «Camus' *Caligula* and Nietzsche», *Lamar - Journal of the Humanities*, vol. 13, no 1, 1987, p. 27-36.

¹³⁵ *Caligula - version de 1941*, CAC4, p. 15. Sur le sujet, voir Kenneth Harrow, «*Caligula*, A Study in Aesthetic Despair», *Contemporary Literature*, vol. 14, no, 1, 1973, p. 31-48.

¹³⁶ *Caligula - version de 1941*, CAC4, p. 179. Sur le sujet, voir Peter Dunwoodie, *Une histoire ambivalente: le dialogue Camus-Dostoïevski*, Paris, Nizet, 1996, p. 187-203.

¹³⁷ *MS*, p. 211. Camus affectionnait les auteurs espagnols du Siècle d'or et comptait Cervantès parmi ses «repères étrangers» (*Carnets II*, p. 12).

¹³⁸ *Carnets I*, p. 185.

Mythe de Sisyphe et de *L'Étranger*¹³⁹. Mais cette indifférence trouve autant, sinon plus, sa place dans *Caligula*, où le héros lui donne corps. Un autre élément important rattache la pièce à Don Quichotte: la lune, par le désir chimérique qu'elle représente chez Caligula et qui devient un symptôme primordial de folie. L'équivalent se trouve chez Cervantès: le chevalier va sans cesse à la recherche de sa Dulcinée sans la trouver, comme si elle n'existait pas dans la réalité et qu'elle était le fruit de son invention. Il en est pourtant épris. De même, Caligula parle de la lune comme un amoureux parle du corps de celle qu'il aime (III, 3). Dans les deux cas, l'être féminin n'est possédé qu'en imagination, ce qui le magnifie. «Cette inspiration féminisatrice, cette tension fortement sexuée», comme l'appelle Albert Mingelgrün¹⁴⁰, est en fait une quête de l'impossible, qui rappelle la chasse à la baleine d'Ahab. Une nuance s'impose: la Dulcinée de Don Quichotte est incontestablement une femme, alors que la lune ne l'est que symboliquement¹⁴¹. L'objet convoité, chez Camus, est non seulement plus inaccessible que ne l'est la femme pour Don Quichotte, il signifie l'inaccessibilité même. Il rend ainsi avec force l'impression d'une limite absolue: c'est là qu'apparaît sa charge métaphysique. Caligula aimerait toutefois avoir l'espoir et la crédulité de Don Quichotte¹⁴²; il exprime un «donquichottisme

¹³⁹ Jacqueline Lévi-Valensi, «Entre La Palisse et Don Quichotte», *Camus et le lyrisme (Actes du colloque tenu à Beauvais en 1996)*, Paris, Sedes, 1997, p. 41.

¹⁴⁰ Albert Mingelgrün, «*Caligula* ou comment s'écrit la maladie de la lune», *L'information littéraire* vol. 43, no 4, 1991, p. 16.

¹⁴¹ Dans la version de 1941 (IV, 11), Caligula associe plus explicitement la lune à une femme: «Si j'avais eu la lune, ou Drusilla».

¹⁴² comme le révèle un monologue: «Si l'on t'apportait la lune, tout serait changé, n'est-ce pas? Ce qui est impossible deviendrait possible et du même coup, en une fois, tout serait transfiguré. Pourquoi pas, Caligula? Qui peut le savoir?» (III, 5).

métaphysique», pour reprendre l'expression de *L'Homme révolté*¹⁴³. Aux dires d'Hélicon, son idylle avec la lune est un «jeu» (III, 3): c'est donc en toute connaissance qu'il se leurre dans ce «jeu». Il évite ainsi l'enfermement dans l'imaginaire, propre à Don Quichotte. L'impossible que les hommes peuvent demander sans trop de sérieux, Don Quichotte le demande par folie, Ahab par entêtement aveugle et Caligula par fidélité à sa logique.

La folie de Caligula n'existe donc que liée à la lucidité - ce qui la rend déroutante - et fait partie d'une continuelle dérision qui s'exprime par la théâtralité - ce qui nous fait douter encore plus de son existence réelle. C'est pourquoi les véritables ancêtres de la folie de Caligula ont une étoffe psychique particulière: ils doivent renfermer eux aussi ce mélange indissoluble de folie, de lucidité et de théâtralité, qui fait que la folie n'existe guère telle quelle mais comme acte métathéâtral. «Play itself provides a first degree of illusion, play-within-the-play a second degree, but when the actors are madmen, illusions multiply»¹⁴⁴.

- Hamlet, dans *Hamlet* de Shakespeare

En Caligula se recourent deux prototypes: le fou perspicace qui jongle avec des questions existentielles et le comédien qui simule la folie. Chacun a sa genèse chez Shakespeare. Le premier, on l'a aperçu chez Macbeth et chez Richard II, mais il se trouve aussi chez le roi Lear et chez son bouffon, tous des cas de folie réelle qui réfléchit; la folie de Caligula est donc shakespearienne dans

¹⁴³ *Hr*, p. 466.

¹⁴⁴ Ruby Cohn, *Currents in Contemporary Drama*, Bloomington, Indiana UP, 1969, p. 218.

sa lucidité¹⁴⁵. Nous avons vu que Camus fait allusion à la folie de lady Macbeth avec Caligula qui se frotte les mains, il fait également allusion à celle de Lear avec la tempête qui a lieu pendant que fuit Caligula: «Des paysans ont cru le voir, dans la nuit d'hier, près d'ici, courant à travers l'orage» (I, 2). Lear aussi erre dans la campagne, la nuit, au milieu d'une tempête alors qu'il sent son esprit chavirer. Dans les deux pièces, les forces de la nature qui se déchaînent sont à l'image de la démesure du protagoniste qui est en train de surgir. A son retour au palais (I, 3), Caligula a une allure sale et désordonnée qui le fait entrer dans la tradition des rois misérables, à laquelle appartient déjà Lear.

Le deuxième prototype du fou correspond à Edgar dans *Le Roi Lear*, un cas de folie feinte. Mais c'est un «Caligula-Hamlet» que Jean Grenier avait identifié et son jugement s'avère très juste: avec Hamlet, les deux prototypes se superposent déjà en une seule figure. La folie, l'intelligence et le jeu s'y entremêlent dans un écheveau inextricable, où se perdent les exégètes. *Hamlet* inclut une courte pièce, le «Meurtre de Gonzague», que le héros fait présenter devant le roi: cette structure est le procédé le plus typique du théâtre dans le théâtre et sera reprise dans *Caligula*¹⁴⁶. Ici, elle fait avancer le processus de vengeance: «Le spectacle, voilà le piège où j'attraperai la conscience du roi» (II,

¹⁴⁵ Il existe un consensus chez les spécialistes de la notion de folie en littérature: le thème de la folie lucide à résonance philosophique remonte à la Renaissance shakespearienne. Voir Pierre Jacerme, *La Folie*, Paris, Bordas, 1989; Lillian Feder, *Madness in Literature*, Princetown, Princetown UP, 1980; Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

¹⁴⁶ Un fait est à relever: Shakespeare et Camus ont en commun d'avoir été eux-mêmes des praticiens du théâtre dans le plein sens du terme - à l'image de leur personnage. Tadeusz Kowzan observe que les occurrences du théâtre dans le théâtre sont plus fréquentes chez les dramaturges qui ont aussi été acteurs et metteurs en scène, comme s'il leur était naturel de se tourner vers la thématique théâtrale («Théâtre dans le théâtre: signe des temps?», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, no 46, 1994, p. 166).

2), se dit Hamlet, cité par Camus dans *Le Mythe*¹⁴⁷. La réaction du roi lui donne raison, les actions de la pièce intercalée ont un impact sur la pièce-cadre. Le théâtre donne l'éveil à la conscience du spectateur - il s'agit en l'occurrence d'un spectateur interne. Avec l'exemple réussi que lui fournit Hamlet, le pédagogue Caligula cherche lui aussi à «attraper la conscience» de ses sujets par le théâtre. Comme son motif n'est pas une vengeance personnelle mais un enseignement philosophique, il interpelle l'ensemble de ses spectateurs, internes et externes.

Les personnages acteurs ou metteurs en scène sont une invention baroque qui répond à l'esprit fasciné par l'apparence et la *vanitas*; l'idée de *theatrum mundi* est alors implicite dans la structure du théâtre dans le théâtre. *Hamlet* est à cet égard une pièce modèle, dont la métathéâtralité est de plus amplifiée par la personnalité complexe du héros - à laquelle Caligula s'identifie tout de suite: le «regard étrange» (I, 1) qu'il affiche est d'emblée hamletien. Et la folie qu'il manifeste recèle une «logique» qui se rapproche de la «méthode» dont fait preuve Hamlet selon une observation de Polonius: «Though this be madness, yet there is method in't» (II, 3)¹⁴⁸. Par cette folie dirigée, les deux héros démontrent que tout ce que nous entreprenons, même avec le plus grand sérieux, est un jeu régi par le non-sens. Leur message ressort d'autant mieux qu'ils se débattent, avec leur conviction, contre un entourage politique minable (les courtisans danois pour l'un, les sénateurs romains pour l'autre). La pièce de Camus fait donc écho à celle de Shakespeare non seulement sur le plan de la technique métathéâtrale mais aussi sur le plan du contenu. Graham Jones énumère ces nombreuses similarités entre les deux protagonistes:

Both belong to a ruling family and are heirs to a throne. Both are brought into a state of emotional upset and brutal confrontation with life

¹⁴⁷ *MS*, p. 158.

¹⁴⁸ comme le souligne aussi Jones, *op. cit.*, p. 90.

by the sudden death of a loved one. Both [...] extend their own personal grief to a general condemnation of life; for both [...] the world in which they live is «rotten». In both cases there is an uncompromising refusal to come to terms with life, so that both young men find themselves left with a problem with which ultimately they cannot cope.¹⁴⁹

La perplexité d'Hamlet sur le problème de l'existence (condensée dans sa célèbre question «to be or not to be?» - III, 1) rejoint une interrogation que soulève toute l'œuvre de Camus: pouvons-nous vivre seulement avec le peu de connaissance que nous avons, avec le peu que nous sommes? Selon Lloyd Bishop, *Hamlet et Caligula* forment ensemble «the more basic question: What is Being?»¹⁵⁰. L'absurde existe déjà dans *Hamlet*; il ne reçoit qu'un traitement plus moderne dans *Caligula*, que *Le Mythe* explique ainsi: l'«exigence d'une impossible transparence remet le monde en question»¹⁵¹, suscite une révolte métaphysique. De la vengeance qu'organise Hamlet à celle qui dresse Caligula contre la condition imposée aux humains, le sentiment change: de la mélancolie dépressive à la haine vive. On passe de la victime au bourreau, pour employer des termes camusiens; car Caligula se distingue clairement d'Hamlet par sa volonté de destruction.

- Henri IV, le fou selon Pirandello

Si le problème de la folie a toujours occupé une place dans la littérature, il devient prépondérant dans le théâtre du XX^e siècle. La folie qui est alors thématifiée chevauche la santé mentale; on tend à oblitérer sa frontière avec la raison parce qu'elle a du sens, remarque Shoshana Felman¹⁵². Nous avons vu

¹⁴⁹ G. Jones, *op. cit.*, p. 96.

¹⁵⁰ Lloyd Bishop, *Romantic Irony in French Literature from Diderot to Beckett*, Nashville, Vanderbilt UP, 1989, p. 199

¹⁵¹ *MS*, p. 138.

¹⁵² S. Felman, *op. cit.*, p. 43.

chez différents personnages de Shakespeare le point de départ de cette tendance moderne et d'un autre phénomène qui s'affirme au XX^e siècle: l'association de la folie et du jeu. Les deux phénomènes s'unissant dans le théâtre contemporain, la folie qui y est présentée appelle nécessairement une métafiction. Dans ce contexte, l'idée de *theatrum mundi* qui sous-tend les formes réflexives depuis Shakespeare, amène une métaphysique nouvelle. Pirandello marque un tournant, à cet égard. Et le théâtre dans le théâtre intriqué à la folie, dans *Caligula*, ne manque pas d'évoquer la manière pirandellienne et ce qu'elle met en scène: «the social and metaphysical real-role conflict»¹⁵³. Henri IV particulièrement semble un précurseur de *Caligula*.

Après un accident, le protagoniste d'*Henri IV* est devenu fou et s'est identifié pendant de nombreuses années à Henri IV, roi d'Allemagne au XI^e siècle. Puis il guérit mais continue sciemment son jeu et se donne pour fou. Il incarne cette figure historique en l'enrichissant de son interprétation psychologique, en créant des décors, des costumes et un entourage avec lequel il interagit: comme *Caligula*, il exige que les autres entrent dans son jeu et les met en scène. Ici, les personnages secondaires ont déjà une dualité marquée: ils préparent un stratagème théâtral afin de briser l'illusion présumée d'Henri. Dans cette pièce débordante de déguisements, c'est au sens littéral que le roi est un personnage de théâtre. Henri IV est un faux empereur qui a l'allure d'un véritable alors que *Caligula* est effectivement empereur mais ne se conforme pas à ce statut: les deux protagonistes entretiennent une confusion entre le vrai et le faux. Mais le caractère autothématique est plus accentué dans *Henri IV* que dans *Caligula* ou *Hamlet*: les conditions esthétiques et psychologiques de l'illusion théâtrale y sont sans cesse questionnées. Pirandello ne désigne le protagoniste que par son nom d'emprunt: ce fait est à lui seul une métafiction et illustre parfaitement que «la théâtralité est une doublure» (selon Mailhot), qu'elle est

¹⁵³ R. Cohn, *op. cit.*, p. 256.

«l'art de jouer avec la division» (écrit Blanchot¹⁵⁴). Elle est en quelque sorte un équivalent de la folie puisque celle-ci implique une personnalité divisée; le «moi divisé» est d'ailleurs une appellation moderne de la folie. Dans cette pièce plus qu'ailleurs, le dédoublement propre à la folie se constitue en métaphore du théâtre. Aussi Henri IV oscille-t-il constamment entre sa fiction et la réalité, entre la folie et la raison, entre les noires obsessions dont il est la proie et le discours philosophique, entre l'angoisse et la maîtrise - «oppositions insolubles» perçues par Wladimir Kryszynski comme une «satire cruelle de la liberté humaine»¹⁵⁵. Il crée un doute continu chez le spectateur, comme si son rôle de composition n'en n'était pas tout à fait un, comme s'il n'avait pas un véritable recul par rapport à lui... Mais ce simulateur équivoque a, comme Caligula, un dessein pédagogique: il réussit à inquiéter les autres et les invite à s'interroger sur l'authenticité et sur la folie. Sa démarche, à lui aussi, comporte une logique. Elle est «une technique consciente», comme l'écrit Kryszynski: «L'utilisation raisonnable de la folie permet à Henri IV de mettre à nu tout le système d'hypocrisie qui l'entoure»¹⁵⁶.

Une complication dramaturgique de la structure spéculaire survient vers la fin de la pièce: un geste relevant du premier degré de l'illusion théâtrale a lieu sur la scène du théâtre dans le théâtre, supprimant une frontière fictionnelle. Comédien, le pseudo-Henri IV fait semblant, un instant, de posséder la liberté totale dont profitent les fous et assène un coup d'épée à Belcredi, qui fut jadis, dans la vie réelle, son rival amoureux. A l'instar de Lear, Henri IV est un souverain qui ressent fortement l'avilissement; mais comme Hamlet, il se venge

¹⁵⁴ L. Mailhot, «Aspects théâtraux des récits et essais de Camus», *Albert Camus 1980 (Second International Conference)*, Gainesville, UP of Florida, 1980, p. 160; Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1997, p. 528.

¹⁵⁵ Wladimir Kryszynski, *Le Paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*, Montréal, Le Préambule, 1989, p. 222.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 179.

en empruntant le masque de la folie et une mise en scène au second degré; ce passage de la maladie mentale au crime est aussi dostoïevskien; et Halina Sawecka «trouve un accent nietzschéen dans la joie du "fou" qui réduit l'humanité à une mascarade»¹⁵⁷: Henri IV et Caligula ont tout un héritage littéraire en commun. Mais ici, le protagoniste, dans un acte de haute lucidité, fait le choix de la folie et s'identifie définitivement à son rôle. Mieux vaut tenir calmement le rôle du fou et se déguiser consciemment que d'être un pantin involontaire: cette folie comme attitude exemplaire cache la fatalité du jeu. Edward Savage se penche sur les rapports entre la théâtralité et la folie chez Henri IV et chez Caligula: ces derniers ne s'appuient pas sur la réalité parce qu'elle n'est qu'une façade trompeuse qui risque de s'écrouler. Caligula se jette dans une folie agitée et Henri IV, plus passif, se complaît dans la fantaisie de son décor théâtral:

The conflict arises because for such characters as the psychiatrist (in *Enrico IV*) or the politicians (in *Caligula*), conventional, external realism represents the truth. Their misconception brings on the unassumed, or real, madness of the heroes. On the other hand, the play, artificial, stylized, reveals an inner, more significant reality. [...] Pirandello and Camus invite us to contemplate the deepest recesses of human existence.¹⁵⁸

Leurs pièces se posent en juges de la comédie universelle pour en dénoncer l'inconsistance. Le spectateur réfléchit ainsi sur son statut ontologique dans une réalité instable et relative.

C'est en cela que nous considérons Camus comme un proche héritier de Pirandello. Outre *Caligula*, certaines de ses réflexions vont dans ce sens: «Ce monde, tel qu'il semble, n'existe pas. Ce sont les autres qui me paraissent réels,

¹⁵⁷ Halina Sawecka, «Proposition d'une relecture de *Henri IV* de Pirandello sous l'angle des rapports entre le théâtre et la folie», *Le Texte dramatique, la lecture et la scène*, Wrocław, Université de Wrocław, 1986, p. 142.

¹⁵⁸ Edward Savage, «Masks and Mummeries in *Enrico IV* and *Caligula*», *Modern Drama*, vol. 6, no 4, 1964, p. 401.

les grandes figures qui crient sur la scène»; et ailleurs: «Un homme se définit aussi bien par ses comédies que par ses élans sincères»; ou encore: «Le théâtre est un lieu de vérité. [...] C'est la société [qui vit] d'illusions. [...] Pour vivre dans la vérité, jouez la comédie!»¹⁵⁹. Il endosse la conscience post-pirandellienne de l'apparence, qui fait écho au problème de l'être soulevé dans *Hamlet* et que figurera la théâtralité de Caligula. L'homme est d'ores et déjà un «personnage en quête d'auteur», en quête de ce qui pourrait garantir son être. Don Quichotte cherchait sa Dulcinée, Ahab la baleine blanche, Caligula cherche la lune: ces «personnages» cherchent tous l'«auteur» du *theatrum mundi*. Le premier trouve finalement sa Dulcinée mais dans un état risible, le second trouve sa baleine mais elle a raison de lui, et Caligula ne trouve rien... Cette représentation par l'absence produit un pathétique inédit: elle fait ressentir un vide intolérable.

2.6 Vers une synthèse: Héliogabale, dans *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* d'Artaud

Quelques années seulement avant la composition de *Caligula*, paraît le roman biographique d'Antonin Artaud *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, avec lequel on s'oriente vers la synthèse qu'accomplira le héros de Camus: plus que jamais, les différents domaines analysés jusqu'ici se superposent dans le personnage principal, qui ressemble donc beaucoup à Caligula. De l'empereur réel analysé au premier chapitre, c'est la démesure qui a inspiré cet ouvrage, la violence frénétique, et surtout la théâtralité débordante liée au rôle politique. Artaud raconte en effet qu'Elagabal - «image tournante, nature double»¹⁶⁰ -

¹⁵⁹ «Préface» de *L'Envers et l'Endroit, Essais*, p. 10; *MS*, p. 106; «Pourquoi je fais du théâtre?», Emission télévisée «Gros plan» de mai 1959, *Trn*, p. 1725.

¹⁶⁰ Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1979, p. 95.

devenait lyrique et exalté devant les foules nombreuses; organisait des défilés rythmés, avec décors, danse et musique; cherchait à susciter des effets d'optique; montait des représentations où lui-même tenait un rôle; se maquillait, se travestissait et s'identifiait aux dieux. Il vante sa trépidation intellectuelle, son goût de l'anormal, de l'immoral, sa mégalomanie. Comme l'empereur Caligula, c'est avec un esprit surréaliste qu'Elagabal est despotique: Artaud développe à fond cette caractéristique et fait du personnage un «anarchiste couronné» - comme le sera aussi à sa manière le Caligula de Camus - qui règne au nom de la subversion morale et politique.

Artaud montre qu'en lui, la générosité la plus pure vient contrebalancer une cruauté spasmodique; de plus, il est un être à la fois homme et femme, en même temps qu'homme et dieu. Cette âme complexe est une synthèse des pôles, une antinomie qui se résout. Tyrannie, mysticisme et psychose se rencontrent étrangement pour retrouver l'unité primordiale: c'est l'exégèse que propose Artaud. Il apporte une interprétation métaphysique aux problèmes psychopathologiques, dont il défend aussi la valeur poétique. Selon lui, ils découlaient de la conscience aiguë qu'avait Elagabal de sa position privilégiée: il détenait le pouvoir absolu et considérait le trône comme un tréteau dominant un grand théâtre, un point représentatif de ce qu'est le monde. «Héliogabale para le pouvoir de théâtre pour provoquer la conscience des gens», précise Artaud¹⁶¹: ce personnage aurait lui aussi une volonté pédagogique.

Parce qu'il symbolise une révolte contre la condition humaine, Rey le classe parmi les sources du personnage camusien¹⁶². Par contre, outre l'obsession sexuelle qu'Artaud valorise chez son personnage mais que Camus

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 107.

¹⁶² P.-L. Rey, *op. cit.*, p. 9.

atténuée chez Caligula, et outre l'ésotérisme que souligne Yehuda Moraly¹⁶³, une différence doit être soulignée. L'image qui est perpétuée avec Héliogabale est celle de l'adolescent immature qui a entre les mains une liberté et un pouvoir vertigineux: avec cet autre personnage, Caligula gagne encore par l'intelligence. Mais pour une raison différente cette fois: Don Quichotte est enfermé dans l'imaginaire, Macbeth subit le charme des sorcières, Ahab s'enlise dans son obstination, Héliogabale est victime de son immaturité. Seul Caligula est en mesure d'assumer pleinement ses actes, parce qu'il est à distance de lui-même.

Par ailleurs, ce dernier porte les traces de l'esthétique que préconise, dans le sillage de Nietzsche, *Le Théâtre et son double*: il laisse une place prépondérante à la folie et prise une action violente poussée à bout. Les didascalies en sont imprégnées. L'acte I se termine avec un Caligula «éclatant et avec une voix pleine de rage», qui «saute sur le gong» et frappe «sans arrêt, à coups redoublés»; tout en criant, il «rit et frappe toujours»; puis il s'arrête, «insensé», «il trépigne» (sc. 11). L'énergie de cette scène ferait frissonner le plus impassible des spectateurs... L'esthétique artaudienne est aussi dans le contenu du texte et dans le cœur de Caligula. Mais Artaud n'a rien du doux rêveur qu'est par moments Caligula, qu'est fondamentalement Scipion, et qu'est aussi, à certains égards, Camus lui-même. Si la résolution des contraires s'effectue avec Artaud, c'est par la guerre, le sang, la poésie qui est feu et cri; tandis que l'on perçoit dans *Caligula* un tout autre registre, un idéalisme déçu et nostalgique. Valette-Fondo y a tout de même détecté l'influence des notions mythiques chères à Artaud: Révolte, Peste, Cruauté¹⁶⁴. Dans la bouche de Caligula («c'est moi

¹⁶³ Yehuda Moraly, «Cruauté, peste et création: Camus et Artaud», *Perspectives. Revue de l'Université hébraïque de Jérusalem*, no 5: *Albert Camus: parcours méditerranéens (Actes du colloque tenu à Jérusalem en 1997)*, 1998, p. 80.

¹⁶⁴ Madeleine Valette-Fondo, «Camus et Artaud», *AC et le théâtre*, *op. cit.*, p. 98.

qui remplace la peste» - IV, 9), la peste peut avoir un sens cathartique emprunté à Artaud: «un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification»¹⁶⁵. Elle est donc un fléau mais a le potentiel d'une épreuve régénératrice. N'est-ce pas aussi le sens du roman *La Peste* - qui serait déjà contenu en filigrane dans la pièce? Nous avons besoin de Caligula, comme de la peste, pour aller au bout de la révolte et ensuite régénérer la sensibilité humaine.

2.7 Caligula, le personnage-synthèse

Du Caligula de l'Histoire à celui de Camus, en passant par les avatars du premier et les ancêtres du deuxième, de nombreux rapports permettent de tracer des filiations. Dans leurs études comparatives, les critiques se contentent de rapprocher le Caligula camusien d'un personnage de théâtre (par exemple: Hamlet, Lorenzo), Camus d'un écrivain (comme Melville, Dostoïevski), d'un philosophe (Nietzsche, Kirkegaard) ou d'un courant (le pirandellisme, l'existentialisme). On en déduit que *Caligula* bénéficie d'influences variées - sur les plans philosophique, littéraire et dramaturgique. Mais il est temps de remarquer que cette œuvre se situe à la confluence de traditions riches de plusieurs siècles, qui ont circulé en divers pays, à différentes époques et qui ont emprunté tous les genres littéraires. Les voies que nous avons isolées pour former une typologie sont au fond complémentaires: elles fonctionnaient auparavant de manière plus ou moins séparée, elles convergent maintenant en Caligula. Ce point de jonction apparaît comme une synthèse très dense où se nouent diverses interrogations. Prométhée est pour Camus le révolté modèle, d'autres sont des personnages-repoussoirs: le surhomme nietzschéen, le poète surréaliste qui agit ses rêves. Certains sont sympathiques: Richard II, Lorenzo, d'autres

¹⁶⁵ A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 46.

antipathiques: Richard III, Néron. Caligula combine tous ses aspects et Camus réussit à faire sympathiser le public avec un personnage aussi monstrueux que prométhéen.

Les traditions littéraires qui aboutissent à *Caligula* ont pour motif dominant une étrange folie: tantôt visionnaire, tantôt liée au pouvoir, tantôt liée à la théâtralité. D'Eschyle à Racine, de Shakespeare à Musset, d'une vision sacrale à une vision individualiste, elles expriment toutes une révolte, l'insatisfaction face à notre condition. C'est leur source commune, que résume Camus: «"N'être rien!" Pendant des millénaires, ce grand cri a soulevé des millions d'hommes en révolte contre le désir et la douleur». «Dans toute révolte se découvrent l'exigence métaphysique de l'unité, l'impossibilité de s'en saisir, et la fabrication d'un univers de remplacement»¹⁶⁶: c'est la Dulcinée pour Don Quichotte, la baleine pour Ahab, le théâtre pour Henri IV, les fantaisies pour Héliogabale... Pour l'auteur de *Caligula*, «les expériences dostoïevskiennes du condamné à mort, les aventures exaspérées de l'esprit nietzschéen, les imprécations d'Hamlet» signifient «la révolte humaine contre l'irrémediable»¹⁶⁷. Un même cri retentit qui termine leur itinéraire. Si l'histoire de la révolte est dressée dans *L'Homme révolté*, toute la rage qu'elle accumule est concentrée dans *Caligula*. Le protagoniste ressort au terme de cette analyse comme l'homme révolté par excellence, comme l'apothéose de la révolte. C'est ce qui fait sa valeur dans l'histoire littéraire et dans l'histoire des idées. Sade et ses contemporains, mentionne *L'Homme révolté*, «attaquent l'incarnation divine sans oser encore tuer le principe éternel»¹⁶⁸. Pour Camus, cette phase est dépassée. Il n'y a plus de Dieu contre qui se révolter, on hurle seul. C'est là l'originalité de *Caligula*.

¹⁶⁶ *Essais*, p. 830; *Hr*, p. 659.

¹⁶⁷ *MS*, p. 116.

¹⁶⁸ *Hr*, p. 518.

CHAPITRE TROISIEME

CALIGULA, LE TEXTE

3.1 La structure dramatique

Tant la critique camusienne que les ouvrages généraux sur le théâtre moderne ont été portés à négliger l'aspect formel de *Caligula*. On a tôt fait de lui trouver une facture traditionnelle - avec le développement linéaire et progressif de l'action, la psychologie vraisemblable des personnages, le langage classique porteur de contenu - et de ce fait, inintéressante par rapport à la dramaturgie dite d'avant-garde, qui lui est immédiatement postérieure et dont la révolution formelle l'a, en quelque sorte, éclipsée¹. Il vaut pourtant la peine d'examiner la pièce du point de vue structurel: elle recèle des richesses injustement occultées. Notre objectif, dans la première partie de ce chapitre, est de les mettre en lumière. Les deux parties qui suivront tâcheront de faire le point sur les thèmes controversés de la folie et du politique dans *Caligula*; nous serons ainsi à même d'en analyser la théâtralité, dans une quatrième partie qui fera le pont entre l'étude structurelle et l'étude thématique.

La pièce se divise en quatre actes, eux-mêmes subdivisés en scènes. Ce découpage coïncide assez fidèlement avec l'orchestration de l'action, ses montées et ses accalmies. La didascalie initiale du premier acte situe celui-ci dans une salle du palais impérial. La scène d'ouverture, très dynamique, regroupe cinq locuteurs qui commentent en répliques brèves un événement récent: la disparition

¹ On peut trouver cette position critique dans un article de Raymond Gay-Crosier («Théâtre de l'impossible ou impossible théâtre?», *AC 7: le théâtre*, 1975, p. 6-7) comme dans l'*Histoire du «nouveau théâtre»* de Geneviève Serreau (Paris, Gallimard, 1981 [1966], p. 26).

de l'empereur Caligula suite à la mort de sa sœur. Les patriciens nerveux se lamentent; Cherea partage leur inquiétude, mais non leur nervosité. Hélicon, lui, ne s'inquiète pas et est arrogant à l'endroit de ses interlocuteurs: une relation conflictuelle est ainsi mise en évidence. Ses propos sont plus développés que ceux des autres, ce qui marque encore plus l'inégalité des interlocuteurs. Dans la deuxième scène, Scipion se joint à ce polylogue; ses quelques paroles et réactions laissent deviner son caractère doux et sa sensibilité au drame que semble vivre Caligula.

Une fois que tous sont partis à sa recherche, Caligula entre en scène. La didascalie élaborée qui le décrit présente deux éléments qui s'avéreront récurrents: le premier est un accessoire du décor, le miroir dans lequel il se regarde; le deuxième est son silence, meublé par une pantomime. Celle-ci est interrompue par l'intervention d'Hélicon. Dans un dialogue de façade, l'esclave affranchi joue le rôle du confident aux côtés de l'empereur: il écoute et relance son discours. Il lui inspire des réparties particulièrement significatives, dont la candeur souligne son idéalisme: un postulat est posé (l'existence est absurde), un thème conducteur se dessine (la quête de la lune, le besoin de bonheur et d'immortalité) et le but didactique vers lequel tendra l'action du héros est fixé (figurer, en tant qu'empereur, l'absurde de l'existence pour que ses sujets s'y confrontent).

Un peu plus loin (sc. 7), Caligula se joue de l'intendant qui l'aborde et de ses préoccupations: d'une part, il gagne ainsi la sympathie du public; d'autre part, il met en place la dynamique qu'il entretiendra avec son entourage politique. Sa tyrannie sarcastique se dresse face à la faiblesse de celui-ci. A l'opposé, il adopte un ton plus tendre avec Cæsonia, «la vieille maîtresse» (I, 6), comme le montrent ses tirades dans la scène qui clôt ce premier acte. Mais c'est pour en venir à s'exalter au point de crier avec rage et de frapper sur un gong, pour inaugurer «une fête sans mesure» (I, 11). Les répliques subséquentes se font courtes et des

didascalies les encadrent qui font sentir l'accélération du rythme et la cadence étourdissante du gong. Scandée d'ingrédients sonores et visuels qui maintiennent le spectateur en haleine, cette séquence est un véritable «coup de théâtre». La tension dramatique monte à l'extrême dans le tableau final où intervient le miroir. La fin de l'acte arrive comme à point nommé pour permettre au spectateur de reprendre son souffle...

L'acte II s'articule en trois mouvements. Premièrement, des dissidents se réunissent «chez Cherea»: la didascalie indique le lieu du rassemblement. Dans un polylogue à sept voix, les patriciens offusqués expriment sur un rythme rapide leurs griefs accumulés depuis trois ans et leur désir de vengeance. Ils ne sont guère individualisés, ont les mêmes caractéristiques morales et font la même action: ils remplissent donc une même fonction actantielle. L'uniformité est ainsi davantage perceptible que la multiplicité des voix. Celles-ci, dont la séparation est bien marquée par la désignation didascalique («Premier patricien», «Deuxième patricien», etc.), n'en forment en réalité qu'une seule. Selon un fonctionnement choral, leurs paroles se confondent pour dire un sentiment commun, la résolution enflammée d'une rébellion. L'entrée de Cherea assure un contraste: son calme, le réalisme de ses arguments, son langage terre à terre s'imposent devant cet allocutaire collectif fébrile et agité. Le polylogue se décrispe et se remplit de sens. Cet impact de Cherea sur la troupe de patriciens piaillards le campe désormais dans un rôle central.

Le deuxième mouvement de cet acte (sc. 3-11) met d'abord en valeur la théâtralité de Caligula, puis sa tyrannie. L'empereur entre en scène et circule en silence parmi les conjurés pour rajuster leurs costumes défaits: par cette autre pantomime, il se définit comme metteur en scène interne de la pièce qui porte son nom. Dans les quelques scènes qui suivent, secondé d'Hélicon et de Cæsonia, il domine les patriciens de sa raillerie allègre, soulignée par d'abondantes didascalies qui modulent ses paroles, ses expressions faciales et ses gestes. Dans

ce cadre social et relationnel, le rapport metteur en scène / acteurs se superpose au rapport maître / esclaves et fait ressortir l'inégalité politique et psychologique des forces en présence. Les patriciens, qui étaient des revendicateurs résolus au tout début de l'acte, ont été d'abord rabaissés par la supériorité intellectuelle de Cherea, et le sont ici par la parole arrogante de Caligula et d'Hélicon. Les échanges verbaux aboutissent à un acte physique, qui représente un point culminant: le meurtre d'un patricien sur la scène, que Caligula commet avec une violence spectaculaire.

Après les exhibitions stylisées de tyrannie, la tension tombe et le troisième mouvement (sc. 12-14) pourrait s'intituler «Vers une compréhension de la vie intérieure de Caligula». A Scipion, qui veut tuer Caligula, et indirectement au spectateur, Cæsonia propose d'«essayer de le comprendre»... Il ne faut pas réagir émotionnellement à la terreur de Caligula, suggère-t-elle ainsi, mais faire appel aux ressources profondes de la réflexion. C'est le défi lancé à Scipion, qui figure à cet instant le spectateur. Quand Scipion fait part de ses récentes compositions poétiques à Caligula, ce dernier complète tout naturellement ses vers et ses idées: leur dialogue prend la forme d'un duo, avec une intimité croissante renforcée par le rapprochement physique que prescrivent les didascalies. Mais - effet de surprise, tant pour le public que pour Scipion - Caligula met bas le masque: il jouait! Le duettiste lyrique se révèle un antagoniste perfide. Il n'en tient pas moins un soliloque touchant sur la solitude et dévoile le mépris corrosif qui le remplit. L'acte se termine sur cette connaissance approfondie que nous avons maintenant du protagoniste. Nous savons aussi que, dans l'ombre, Cherea prépare le tyrannicide.

L'acte III se déroule lui aussi en trois parties. La première (sc. 1-2) présente, pourrait-on dire, «l'empereur du théâtre du monde». Elle s'ouvre sur un spectacle enchâssé qui comporte trois temps - une parade foraine, un boniment d'Hélicon et une cérémonie consacrée à Vénus (Caligula déguisé) sur le modèle

liturgique - mais d'un bout à l'autre, l'esthétique scénique et les paroles prononcées visent la dégradation de la divinité. S'ensuit un dialogue entre Scipion et Caligula. La charge affective qui caractérisait leur échange antérieur fait place à un autre type de rapport: ils se livrent à un débat contradictoire qui éclaire la tyrannie de Caligula et sa théâtralité. La métaphore du *theatrum mundi*, enclenchée dès le «coup de théâtre» du premier acte, se précise et s'amplifie.

Après cet affrontement très dense, l'atmosphère se détend pour la deuxième partie de l'acte (sc. 3-5). Hélicon tente d'informer Caligula du complot qui se trame, mais leurs répliques s'enchaînent dans un dialogue de sourds: Caligula ne répond pas à Hélicon, ne paraît pas l'entendre. Il rêve de ses amours avec la lune et s'inquiète du vernis de ses ongles, jusqu'à ce que son interlocuteur se retire. Sa distraction affectée et sa dérision font que le patricien qui se présente ensuite à lui comme délateur s'en retourne penaud. L'action, qui traînait, cesse donc complètement: Caligula se retrouve seul et monologue devant le miroir. Il y a réflexion au sens physique (par le miroir) et moral (par l'autoanalyse). Dans ce discours à soi, Caligula s'appelle par son nom et se tutoie comme s'il s'adressait à un interlocuteur véritable. C'est un moment stratégique: il attend Cherea, qu'il a fait venir, le chef du complot vainement éventé. Il fait face à un dilemme dont l'enjeu est sa propre vie: «revenir en arrière» ou aller «jusqu'au bout». Dans sa délibération, il dit avec ironie son regret et son angoisse, puis résout de poursuivre dans la voie de l'autodestruction.

La dernière partie de l'acte est une scène charnière (sc. 6): la rencontre entre Caligula et Cherea. A cause du tempérament ferme de celui-ci (qui contraste avec la sensibilité de Scipion) et de son rôle dans la conjuration, ce tête-à-tête tourne à la confrontation. Et après la déconfiture du patricien-délateur, la franchise de Cherea ressort puissamment. L'opposition entre les deux locuteurs se concrétise et forme un nœud: le choc de deux volontés irréconciliables. Le plaidoyer de Cherea est très prosaïque comparé aux aspirations abstraites de

Caligula, mais l'alternance quasi stichomythique des répliques met en évidence le heurt des idéologies. A l'issue de ce duel, Caligula renvoie le grand conjurateur et relance du même coup le suspense du complot, ce qui fait la transition avec l'acte IV.

Le début de l'acte IV accuse une baisse de l'intensité dramatique: un dialogue sur la conspiration oppose un Scipion amolli à un Cherea vindicatif. Puis la tension reprend vite, grâce non pas tant à la diatribe virulente qu'Hélicon, qui apparaît plus que jamais comme un double en retrait de Caligula, prononce contre Cherea (sc. 6), qu'à la théâtralité que Caligula affiche, comme dans les actes précédents, en même temps que sa tyrannie (dans cet acte, un intermède dansé, de petites mises en scène pour piéger les patriciens et un concours de poésie accaparent neuf scènes sur quatorze). Le rapport dominant / dominé se double encore du rapport metteur en scène / acteurs, et s'étend même à Cæsonia, que Caligula finit par tuer; mais la voix de sa conscience se fait entendre aussitôt, par un court monologue-confession.

Dans la scène finale de la pièce, Caligula a un long monologue devant le miroir; ici aussi, son image tient lieu d'interlocuteur. Ce dialogisme ostensible est un espace privilégié où il extériorise son déchirement, un épanchement à haute voix. Il se fait en deux temps: Caligula est d'abord en proie à la peur, à l'approche de son assassinat; une méditation mi-philosophique mi-lyrique exprime ensuite sa souffrance et culmine par un appel pathétique à un être consolateur. Puis l'arrivée massive des conjurés armés et leurs coups renversent subitement le rapport dominant / dominé qui prévalait depuis le début. Mais ce renversement n'est qu'apparent, puisqu'il fait partie du grand spectacle conçu par la victime. Deux cris de l'âme forment la clause du monologue et le sommet cathartique de la pièce. Leur sens reste ouvert; une fois le spectacle terminé, d'énigmatiques points de suspension règnent dans l'esprit du spectateur. Le texte théâtral remplit dans sa conclusion une pure fonction poétique.

- un motif structurant

Le motif de la specularité apparaît comme une pierre angulaire dans l'édifice de *Caligula*. Il régit toutes les scènes où participe Caligula, même celles où il est seul (I, 3; III, 5; IV, 14) et celles qui sont muettes (I, 3; II, 3). Protéiforme, il surgit soit par l'action et la gestuelle - il est alors représenté dans l'espace et *donné à voir*, soit, de manière plus implicite, par le discours caliguléen.

Lors des trois spectacles internes (III, 1; IV, 4; IV, 12), il y a théâtre dans le théâtre au sens strict, c'est-à-dire circonscrit dans l'espace (avec au moins un spectateur sur la scène, selon la condition que formule Georges Forestier²). Et chaque fois, le spectacle enchâssé est précédé par la présentation des préparatifs et suivi par la présentation de la réception par le public interne: le théâtre dans le théâtre s'affiche donc intégralement comme tel. De plus, en tout temps en présence des autres personnages, Caligula se révèle un histrion à l'humour noir et, de surcroît, manipule ses comparses tel un metteur en scène dirigeant ses acteurs. Et quand il se retrouve seul, qu'il soit muet ou qu'il monologue, il se place aussitôt devant un miroir et se dédouble: il se regarde et devient alors spectateur de lui-même, en même temps qu'il se pose en comédien devant son reflet-spectateur.

Les rebondissements de l'intrigue ont comme originalité d'être aussi des rebondissements surprenants de (méta)théâtralité. Ceux-ci ne sont pas des éléments annexes de l'armature qui porte le sens, ils en sont la stratégie même. L'organisation de l'œuvre rejoint l'émergence du sens, exactement comme dans le *theatrum mundi* baroque, dont *Caligula* est un avatar moderne, et athée. Ici,

² Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981, p. 11.

le motif du *theatrum mundi* se décline sur le mode de la dévalorisation. On assiste à une extraordinaire adéquation de la thèse métaphysique dont Caligula est le représentant et d'une structure qui, à mesure qu'elle se déroule, en fait sentir toute l'épaisseur en devenant une métaphore de la condition humaine.

Et de façon plus générale, le métadiscours est une ficelle dramaturgique majeure, par sa récurrence et par ce qu'il englobe. A travers le métathéâtre, est inséré un discours critique sur la folie de Caligula, ainsi que sur le politique. Ce fonctionnement par mises en abîme est inscrit dans le rôle même de Caligula, comme s'il était la raison d'être du rôle. Ajoutons que le redoublement structurel dans *Caligula* a pour conséquence un redoublement du dramaturge: ce que l'on perçoit comme le produit de l'actant Caligula (les formes d'expression de sa théâtralité, ses tactiques imprévisibles, ses traits d'esprit ironiques...) sont en fait redevables aux trouvailles dramaturgiques du scripteur Camus. Mais même si Caligula utilise la métaphore théâtrale jusqu'à la fin, même si le spectateur a appris qu'il faut être sceptique face à ce personnage ambigu, l'illusion est préservée, le quatrième mur demeure palpable - si l'on peut dire.

Le récit dramatique progresse selon une alternance entre l'esprit de sérieux et des éléments presque comiques, des plages de théâtralité parodique. A une scène exubérante et mouvementée (avec plusieurs personnages, dont les patriciens), succède une scène dépourvue d'animation (Caligula est seul ou avec un autre personnage) mais au registre grave par ses considérations métaphysiques, son inflexion poétique, son sentiment cosmique. L'efficacité dramatique repose sur ces contrastes. Parfois aussi, le ton moqueur et l'atmosphère pathétique se mêlent. Il résulte une pièce de genre hybride: un drame poignant que le spectateur reçoit au premier degré, et une dimension subversive qui a le métathéâtre pour outil et qui ouvre un second degré. Curieusement, les deux plans n'interfèrent pas: leur agencement tient l'intérêt du public en éveil et assure la vitalité constante de la pièce.

3.2 Folie

Caligula présente sans contredit l'un des personnages les plus démentiels de l'histoire du théâtre. En outre, elle est de loin la plus puissante des œuvres dramatiques de Camus, la plus étudiée et la plus jouée. La folie du protagoniste, avec les formes qu'elle emprunte et les thèmes qu'elle propose, est à examiner en tant que clé de cette réussite.

Elle est matière à discussion chez les critiques. Beaucoup ont affirmé - en concordance avec le discours de Camus et celui de *Caligula* sur lui-même - que celui-ci n'est pas fou du tout, parce qu'il raisonne et organise méthodiquement son projet³; alors que d'autres trouvent une folie sans équivoque dans la recherche de la lune⁴, dans le meurtre et l'autodestruction auxquels il se livre⁵, ou encore dans le mode paroxystique de son expressivité⁶.

³ L'opinion d'Edward Freeman est assez représentative d'un courant critique qui perdure: «*Caligula turns upon society, to which he is superior by intelligence, sensitivity, and unique vision of truth*». *The Theatre of Albert Camus. A Critical Study*, London, Methuen, 1971, p. 38.

⁴ C'est le cas de Georges H. Bauer, «*Caligula, portrait de l'artiste ou rien*», *AC 7: le théâtre*, 1975, p. 40.

⁵ Leonard Henry Robbins, par exemple, pose par une approche psychanalytique un diagnostic très net: dépression qui vire en paranoïa puis, avec rage, en pulsion destructrice et suicidaire. *Madness in Modern Drama*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1986, p. 98, 107.

⁶ Fernande Bartfeld est dérangée par ses cris et sa violence outrancière: «Le théâtre de Camus, lieu d'une écriture contrariée», *Albert Camus et le théâtre (Actes du colloque tenu à Amiens en 1988)*, Paris, Imec, 1992, p. 185.

- les préliminaires

S'il est à propos de parler de folie en ce qui concerne Caligula, c'est qu'il en présente des signes, des symptômes, que nous pouvons répertorier. Avant de le faire, il faut être attentif au début de la pièce: il annonce la folie du protagoniste. S'inquiétant de la disparition de l'empereur, les personnages secondaires émettent des suppositions, dont celle-ci s'avère prémonitoire:

Cherea:	Et s'il revient mal disposé?
Premier patricien:	[...] nous lui ferons entendre raison.
Cherea:	Et s'il est sourd au raisonnement?
Premier patricien:	Eh bien! n'ai-je pas écrit, dans le temps, un traité du coup d'Etat? (I, 2)

L'avenir est ainsi vaguement esquissé avec la perspective d'un Caligula déraisonnable au point qu'il faille l'éliminer. Ce dernier signale, pour sa part, par des indices physiques sa métamorphose intérieure: «un regard étrange» (I, 1) lors de son départ et une allure des plus débraillées à son retour, c'est-à-dire à sa première apparition sur scène. Celle-ci est décrite par une minutieuse didascalie qui en mesure l'importance: elle constitue une scène à elle seule (I, 3). L'apparence du protagoniste suggère les traces d'une épreuve toute fraîche qui l'a épuisé. «Il porte plusieurs fois la main à sa bouche», comme s'il avait à dire l'indicible, qui lui reste pris dans la gorge. «Il grommelle des paroles indistinctes» (I, 3), en proie à une crise de la parole; ce sera effectivement par des gestes qu'il cherchera surtout à s'exprimer.

Personne, à l'exception de quelques paysans, ne l'a aperçu, perdu dans la campagne. Son errance marque l'hiatus d'un rite de passage. Il a intériorisé une vérité si fondamentale qu'il revient dans la communauté défigurée; à l'ancien Caligula succède un nouveau. Mais cette initiation n'aura pas chez lui la fonction intégratrice habituelle et le dirigera au contraire vers l'isolement de la folie.

- la lune imaginaire

Le premier signe indiscutable de folie surgit quand Caligula informe Hélicon de son occupation pendant son absence: il cherchait la lune (I, 4). Pas moins de cinq didascalies précisent alors qu'il s'exprime avec «naturel», «simplicité», «sur un ton neutre»: l'auteur tient à certifier que Caligula considère sa recherche normale et la prend au sérieux. Elle paraîtrait frivole sans ces précautions tant elle est irréaliste: l'empereur de Rome convoite un objet dont même un tout jeune enfant sait l'inaccessibilité! Son application est telle qu'il se dit exténué de ne pas avoir pu l'obtenir et se fait relever par Hélicon. Cette folie - l'emploi sans nuance du mot est ici approprié - écarte aussi toute possibilité de ridicule du point de vue des autres personnages et des spectateurs. Elle se situe au contraire dans un registre grave, se met au service d'une cause digne d'admiration. Caligula se jette à corps perdu dans une utopie: lorsque «la lune [sera] dans mes mains, [...] alors enfin les hommes ne mourront pas et ils seront heureux» (I, 11). La folie lunaire est donc un langage poétique qu'emprunte le besoin métaphysique d'absolu.

Si les critiques ont facilement saisi la dimension existentielle rattachée à la quête de la lune, ils n'en ont pas pour autant souligné toutes les conséquences. L'échec irrévocable de cette quête révoltée est anticipé par Hélicon, de façon détournée dans le texte de la pièce:

Caligula:	Hélicon! [...] Ton travail avance?
Hélicon:	Quel travail?
Caligula:	Eh bien!... la lune!
Hélicon:	Ça progresse. C'est une question de patience. (III, 3)

Une phrase presque identique à cette dernière était prononcée plus tôt par le même personnage, qui récitait un extrait du traité de Caligula sur l'exécution, à entendre comme une hyperbole de la mort naturelle: «L'exécution soulage et délivre. [...] *C'est une question de temps et de patience*» (II, 9). Caligula était fier de son choix de mots pour dicter l'attente face à la mort prétendument

libératrice: «La patience, hein, voilà une trouvaille!». En reprenant ses termes dans un contexte personnel, Hélicon le ramène à l'impossibilité d'obtenir la lune sur terre, dans cette vie, et à l'idée du trépas comme unique perspective. Mais comme pour Caligula, «il n'y a pas de ciel» (IV, 13) qui lui offre la lune, il n'y a «rien dans ce monde, ni dans l'autre, qui soit à [sa] mesure» (IV, 14). Nous savions l'impasse par trop évidente de son ambition lunaire dès sa première verbalisation, nous apprenons maintenant que même la mort ne peut apporter d'apaisement. Camus a d'ailleurs songé à faire dire à Caligula: «Attendons de mourir, sachant d'avance que la mort ne délivre de rien»⁷.

- en état de veille

Caligula présente un autre symptôme de désordre interne, moins dominant que sa lubie lunaire, mais évoqué à quelques reprises dans la pièce: l'insomnie chronique. Son incapacité à trouver un sommeil normal révèle un déséquilibre, qu'il met d'ailleurs lui-même en relief. Quand Hélicon lui conseille sagement de se «reposer», il se replonge dans sa fiction: «cela ne sera plus jamais possible. [...] Si je dors qui me donnera la lune?» (I, 4). L'astre lunaire est pour lui la divinité de la veille, observe Laurent Mailhot⁸. Quand Cæsonia l'encourage à «dormir», il réitère son refus: «il y faut l'abandon. Cela n'est pas possible» (I, 11). Le remède le plus éprouvé, le sommeil, ne peut être d'aucun secours contre son ébranlement récent. Selon le portrait que dresse Cæsonia du Caligula nocturne (IV, 11), c'est rongé par la souffrance qu'il veille et songe sans répit. Cette composante s'ajoute à celle de la lune inaccessible pour caractériser un être inassouvissable.

⁷ *Carnets II*, p. 111 (inscription datée de nov. 1943).

⁸ Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 324.

- folie et souffrance

Une souffrance sans remède⁹ serait donc la cause de sa folie. Et en remontant plus haut la chaîne de la causalité, nous découvrons que cette souffrance est elle-même issue d'«un besoin d'impossible»: «Les choses, telles qu'elles sont, ne me semblent pas satisfaisantes. [...] Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable» (I, 4). Une définition de la folie qu'Erasme donnait, quatre siècles plus tôt, contient, dans sa première partie, ces termes de Caligula, et leur adjoint, dans sa deuxième partie, un complément qui éclaire parfaitement le drame du héros camusien: «Il agit à contretemps celui qui ne sait s'accommoder des *choses telles qu'elles sont*, [...] qui oublie cette loi des banquets: "Bois ou va-t-en!" et qui demande que la comédie ne soit pas une comédie»¹⁰. Caligula aimerait en effet que la vie ne soit pas qu'une comédie, qu'elle soit traversée d'une valeur immuable; à cette seule condition elle deviendrait «supportable».

Les critiques n'ont pas manqué de remarquer l'effet catalyseur qu'a eu la mort de Drusilla, thème dont le tout début de la pièce dit l'importance. Mais il faut écouter Caligula pour déterminer l'impact réel de cette mort. Avant qu'elle ne se produise, il était endormi dans l'engrenage de la vie quotidienne; elle l'arracha tout à coup à sa torpeur. La perte d'un être cher lui inflige l'expérience philosophique de la mort et il y rencontre le non-sens: sa métamorphose est enclenchée non par la douleur du deuil, mais par la perspective de la mort dans un univers sans transcendance qui révèle du coup son hostilité. «Cette mort [...] est seulement le signe d'une vérité qui me rend la lune nécessaire», dit-il (I, 4).

⁹ Il en confie à Cæsonia toute l'intensité, qui s'exprime même physiologiquement (I, 11). Plus loin, Hélicon le décrit comme «celui qui a souffert sans compter, et qui saigne tous les jours de mille nouvelles blessures» (IV, 6).

¹⁰ Erasme, *Eloge de la folie*, trad. de P. de Nolhac, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, XXIX.

Il est capital de distinguer ici «signe» et signification - c'est la seconde qui importe - et de ne pas laïciser cette assertion, comme le font généralement les critiques: elle prend infiniment plus de poids dans un sens religieux, elle résume alors l'essentiel de la pièce. Le surnaturel se manifeste par des «signes», et la mort de Drusilla en fut un: par elle, Caligula est entré en contact avec «une vérité», comme il dit. Mais son illumination s'est faite en sens inverse: s'est imposée à lui l'absence irrémédiable de sacré, une hiérophanie à l'envers¹¹. Il a découvert d'un seul coup l'absolu comme concept et l'impossibilité de l'atteindre. Imaginons une souffrance christique sans Père, comme celle du Jésus de Vigny, avec le néant pour réponse... En Caligula se lève un Christ sans dieu. Sa folie, sa théâtralité et sa tyrannie découlent de ce présupposé, trouvent là leur explication.

A cet égard, la fréquence du mot «rien» dans la pièce¹² n'est pas fortuite: il rythme de sa sécheresse surtout les deux premières scènes, dès la réplique initiale, dont on dirait qu'elle ouvre un creux éternel: «Toujours rien». C'est bien la conscience aiguë et permanente de ce «rien» qui meut Caligula dans tous ses faits et gestes.

Selon Cherea, «il a besoin de distractions» (II, 6): c'est avec une rigueur pascalienne que l'empereur se concentre sur notre condition de mortels et résiste à la séduction du divertissement¹³. Quand il célèbre dans son duo avec Scipion la beauté de la nature et sa «passion pour la vie», l'émerveillement ne le fait pas

¹¹ Mircea Eliade définit la hiérophanie comme l'acte par lequel le sacré se montre à nous. *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987 [1965], p. 15.

¹² Dans les cinq premières répliques seulement, il apparaît six fois, et revient deux autres fois dans la même scène, puis encore deux autres fois dans la scène suivante; dans le reste de l'acte, on en compte sept occurrences.

¹³ Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus proscrit «le divertissement au sens pascalien». *Essais*, p. 102.

oublier le «lac de silence», les «herbes pourries». A son goût, les vers ingénus de Scipion «manquent de sang» en ne prenant pas en compte le caractère périssable de la vie - qu'il s'empresse de rappeler (II, 14). L'exigence d'absolu ne saurait se satisfaire des consolations esthétiques que propose le poète, pas plus qu'elle ne s'abandonne au sommeil que conseillaient Hélicon et Cæsonia; elle rejette tout lénitif. Dans une réaction vibrante, Scipion identifie l'âpre conséquence de la détresse de Caligula - et si bien que ce dernier lui demande de se taire - mais en omet la racine philosophique: «Quel cœur ignoble et ensanglanté tu dois avoir. Oh! comme tant de mal et de haine doivent te torturer!»

- folie et monstruosité

Le portrait que Scipion trace de son interlocuteur se confirme d'un bout à l'autre de la pièce. De son deuil initiatique, Caligula a acquis un savoir, mais dévastateur: il engendre l'aspect monstrueux de sa folie¹⁴. «L'infect monstre» (II, 14) accuse un mépris généralisé et un orgueil démesuré qui deviennent le principe de toutes ses actions. Il considère «la bêtise» comme son ennemi (IV, 13), mais seule «la haine» peut «rendre les gens intelligents» (II, 14). Il n'y a que l'amère déception provoquée par la découverte de l'absurde pour éveiller les consciences. Il faut donc la prôner! Elle enseigne du même coup le chemin du bonheur, en version caliguléenne: «c'est cela le bonheur, [...] cet universel mépris, le sang, la haine autour de moi» (IV, 13). «Un seul être qui pense et tout est dépeuplé», a déjà écrit Camus pour Caligula¹⁵: la lucidité qui choisit la voie de la haine conduit à une révolte monstrueuse.

¹⁴ Dans la version de 1941 (I, 4), Caligula se traite lui-même plusieurs fois de «monstre».

¹⁵ *Carnets I*, p. 130 (inscription datée de déc. 1938).

La violence et la bizarrerie des mesures que prend Caligula en tant qu'empereur crient la déraison, et le diagnostic est formulé dès le début: il n'y a «pas pire folie», affirme Cæsonia, que de vouloir «s'égaliser aux dieux» comme il le fait (I, 11); aux yeux des patriciens, il est «le plus insensé des tyrans» (II, 1). Plus que l'opinion des patriciens obtus, plus que celle de la sentimentale Cæsonia, celle de Cherea, le plus posé des personnages, a valeur de verdict. Lui aussi utilise le mot fatidique («Organisons sa folie», dit-il - II, 2), que lui impose son jugement sur le comportement social de l'empereur. Il le fait en représentant du bon sens, d'un humanisme rationnel. Et si Caligula lui reproche l'inconscience d'un mode de vie fondé sur la raison, c'est pour reconnaître qu'on ne s'en départit pas sans renoncer à la santé mentale: «Tu es un homme sain, toi», dira-t-il en se comparant à Cherea (III, 6).

Il incarne la folie au pouvoir. Intolérable aux autres, celle-ci conduit à un dénouement qui réaffirme les valeurs fondatrices de l'espèce: le meurtre du tyran célèbre la victoire de la raison sur le dérèglement.

- folie et intelligence

Malgré toutes les marques de folie que présente le protagoniste, Camus a défini sa pièce comme une «tragédie de l'intelligence»¹⁶. Il est de mise d'insister sur cet aspect autant que de souligner son contraire, que de relever les symptômes de folie. Car en Caligula réside un véritable paradoxe! Ses marques de folie sont étrangement conscientes; s'y manifeste une lucidité si déterminée qu'elles paraissent choisies, voire préméditées, comme la contrepartie d'une intelligence hors normes. Caligula en parle d'avance lui-même, les reconsidère lors de moments d'introspection, les explique et les justifie devant les autres personnages. En s'autoanalysant, il théorise l'irrationnel. La folie se dédouble,

¹⁶ dans la «Préface à l'édition américaine», *Trn*, p. 1730.

devient métafolie. Par exemple, Caligula dit à Hélicon «aide-moi [...] à l'impossible» (I, 4): cette façon de verbaliser son idée, de la savoir impossible et de la déclarer telle tout en tenant à la mettre à exécution, atteste une lucidité poignante, autant de réalisme que d'irréalisme, de défaite assumée que d'espoir entretenu. Autre exemple: Si la lune lui est «nécessaire», il en fournit la raison: c'est parce que «les hommes meurent et ils ne sont pas heureux» (I, 4). Il est soudain saisi par cette loi naturelle et toute évidente qui le plonge dans la folie en l'investissant d'une mission métaphysique, poétique et presque religieuse - comme s'il était appelé. Là où Scipion voit «la récréation d'un fou», lui voit «la vertu d'un empereur» (I, 9). Là où Cæsonia voit la «pire folie», lui voit une supériorité intellectuelle: «C'est de la clairvoyance» que de savoir que l'on peut «s'égaliser aux dieux» (III, 2). Il complète ainsi, d'une certaine façon, sa définition de l'intelligence commencée plus tôt: comprendre qu'on meurt sans raison (II, 5). Fidèle à lui-même, il ne peut vivre qu'en accord avec son intelligence: celle-ci «se paye cher ou se nie. Moi, je paye» (III, 6). Sa probité est aussi irréprochable qu'elle lui est onéreuse.

Le mode de l'argumentation, qui rend sa folie douteuse en l'intellectualisant, est très fréquent dans son discours. Caligula l'utilise pour théoriser, en maître absolu, sur la liberté: «On est toujours libre aux dépens de quelqu'un. C'est ennuyeux, mais c'est normal» (II, 9); pour expliquer ses exécutions par d'implacables syllogismes (II, 9); pour faire le réquisitoire de Mereia (II, 10); pour prendre un délateur au piège de sa propre vilenie (III, 4). Tous ces cas qui s'accumulent dégagent une logique du discours, dont l'effet est de montrer qu'*il n'y a pas d'issue*: elle donne une tournure caliguléenne à ce postulat si cher à Camus¹⁷. Le sentiment philosophique de l'absurde se situe à

¹⁷ *Le Mythe de Sisyphe* évoque le «chemin sans issue que l'homme met toute sa vie à parcourir», «la voie sans issue où tous sont engagés» et «un monde sans issue» (*Essais*, p. 160, 175, 205). «Il n'y avait pas d'issue», constate par deux fois Meursault dans *L'Etranger* (*Trn*, p. 1137, 1183); il aurait aimé que «l'inévitable

mi-chemin entre le rationnel et l'émotionnel, et oscille de l'un à l'autre; Caligula est pris émotionnellement par l'absurde, de façon éperdue, et en même temps, il comprend le phénomène et en fait la démonstration.

A maintes reprises dans la pièce, ses qualités intellectuelles sont soulignées¹⁸. Elles s'entremêlent à la folie dans un tout équivoque, que saisit bien Cherea: cet empereur «n'est pas assez fou, [...] il sait ce qu'il veut. [...] Il transforme sa philosophie en cadavres et [...] c'est une philosophie sans objections, [qu'] on ne peut réfuter» (II, 2). Du seul fait qu'il devance le jugement d'Hélicon: «Tu penses que je suis fou» (I, 4), et celui de Cæsonia: «Toi aussi, tu me crois fou» (I, 11), il prouve sur-le-champ l'état de non-folie où il dit se trouver: «je ne suis pas fou et même je n'ai jamais été aussi raisonnable» (I, 4). Il a «décidé d'être logique» (I, 8) et, fidèle à sa décision, reste «logique jusqu'à la fin» (I, 4). Mais sa logique a ceci de particulier qu'elle transgresse méthodiquement toutes les normes. Elle est celle du révolté qui pousse le constat de l'absurde jusqu'à ses dernières conséquences. Par son excès, elle chevauche la démence - dans les faits comme dans ses apparences.

- folie et autodestruction

L'action démesurée de Caligula comprend sa mort: les actes deux, trois et quatre sont parsemés d'allusions au fait qu'il la prépare. Il devine très vite

[puisse] avoir une issue», mais «il n'y avait aucune chance, absolument aucune» (p. 1202, 1204). Même le chrétien de *La Peste* se débat «toutes issues fermées» (p. 1403). La secrétaire, dans *L'Etat de siège*, affirme qu'«il n'y a pas d'issue» (p. 240), et Clamence, dans *La Chute*, que «les issues sont fermées», qu'il n'y a «aucune issue» (p. 1516, 1543).

¹⁸ Son plan d'économie politique «est génial» (I, 8); le moyen qu'il trouve pour augmenter les recettes de sa maison publique «est lumineux» (II, 10); il a «conquis la divine clairvoyance du solitaire» (IV, 13); il «a horreur du désordre» (II, 3); il exige «de la méthode, surtout, de la méthode!» (II, 5); il faut avec lui «de l'organisation en tout, même en art» (IV, 12).

qu'une conspiration s'ourdît; il la désirait. Il fait même tout «le nécessaire pour son assassinat» (III, 2). La pièce «est l'histoire d'un suicide supérieur», selon les mots de l'auteur¹⁹, «le spectacle grinçant d'une intelligence superbe et autodestructrice», selon ceux de Raymond Gay-Crosier²⁰. La puissance absolue se dévore elle-même dans une reproduction sans fin de ce qu'elle dénonce; elle porte donc le germe de sa propre destruction. Dans ce cas-ci, Caligula a semé et entretenu ce germe avec soin. Héros hautement tragique, selon Ilona Coombs, il est «la victime expiatoire de sa démesure»²¹. De là découlent toute sa contradiction et son échec: confirmer l'absurde au lieu de le «balancer» (III, 2), tuer pour affirmer la vie et la rendre encore moins «supportable» (I, 4) qu'elle ne l'était, se suicider par révolte contre la mort. Mailhot y voit du masochisme²², nous pouvons aussi y voir un sacrifice éducateur.

- folie et théâtre

Exubérante, la folie de Caligula se donne en spectacle, mais semble en même temps simulée. En effet, l'empereur recourt à la feinte et, à son escient, tourne constamment l'action en un théâtre dans le théâtre; il appelle par conséquent un jeu éminemment théâtral. Il en résulte une aporie: folie et théâtralité sont si intimement unies qu'il devient impossible de les démêler. Plus loin dans ce chapitre, nous tenterons d'isoler, dans la pièce, les manifestations de théâtre dans le théâtre proprement dites; dans les lignes qui suivent, nous nous concentrons sur la folie. La question se pose avec acuité: existe-t-elle *vraiment* chez Caligula? On l'a vu, deux niveaux se superposent chez lui: l'intelligence se

¹⁹ «Préface à l'édition américaine», *Trn*, p. 1730.

²⁰ Raymond Gay-Crosier, «Caligula ou le paradoxe du comédien absurde», *AC et le théâtre*, *op. cit.*, p. 20.

²¹ Ilona Coombs, *Camus, homme de théâtre*, Paris, Nizet, 1968, p. 77.

²² L. Mailhot, *op. cit.*, p. 108.

déguise en folie, la folie se déguise en intelligence. L'alliance folie-intelligence engendre la théâtralité. La seule certitude reste une apparence de folie, qui ouvre ainsi une mise en abîme. La folie sur scène, explique d'un point de vue esthétique Manfred Schmeling, représente l'acte producteur avec le produit en se thématissant elle-même. Elle devient critique et transcende le système de communication fermé en un système au deuxième degré, glisse dans le métathéâtre²³. Inversement, la théâtralité de Caligula constitue une forme de folie. Selon Schmeling, celui qui se manifeste toujours comme acteur, accumulant masques et rôles, couvre un vide, un intérieur chaotique. Toutes les projections de Caligula (sur la lune, le pouvoir, la liberté, la divinité, les fantômes qui l'habitent²⁴) versent dans la folie en n'étant que leurres et fictions, générateurs de théâtralité.

Selon des études psychanalytiques²⁵, la folie dans la vie réelle comporte déjà une distance par rapport à soi et au monde, une sorte de jeu. Celle de Caligula explore toute une gamme de registres, des ruptures de ton à l'intérieur du personnage, et dégage une personnalité multiple. L'ange et le monstre en constituent les deux pôles principaux²⁶, mais «le jongleur accompli de

²³ Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres modernes, 1982, p. 37-42.

²⁴ «Je sens monter en moi des êtres sans nom. Que ferais-je contre eux?» (I, 11); les morts «m'attendent et me pressent. J'ai de longs dialogues» avec eux (IV, 13).

²⁵ dont celle de Ronald David Laing fut le point de départ: *The Divided Self*, Chicago, Quadrangle Books, 1960.

²⁶ ceux que Camus avait lui-même indiqués (*Carnets I*, p. 43) et ceux que les critiques ont le plus signalés. Nous avons discuté, au chapitre premier, de l'admiration que Camus portait à Montherlant et de l'influence probable qu'eut sur *Caligula* le recueil *Aux Fontaines du désir*. Il est ici à propos d'en citer l'essai «Synchrétisme et alternance» (*Essais*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1963, p. 240): «Être à la fois, ou plutôt faire alterner en soi, la Bête et l'Ange».

paradoxes», comme l'appelle Gay-Crosier²⁷, est aussi tour à tour tendre et cruel, sombre et espiègle, fragile et surhumain... Les didascalies prescrivent très souvent des changements radicaux dans sa voix, dans son attitude; il passe de la brutalité à l'hilarité, et vice versa²⁸. Il ne croit pas en l'inéluctabilité de la réalité, et cette incrédulité produit ses réactions, son langage: les oppositions psychiques apparaissent théâtrales quand elles s'extériorisent. La folie et le jeu jaillissent de la même source. Erasme a éclairé leur lien ontologique: être dans l'illusion, énonce-t-il, c'est être homme tout simplement, c'est la condition commune; à ce compte, «la vie entière n'est qu'un jeu de la Folie»²⁹.

- de l'autre côté du miroir

Les critiques de *Caligula* ont analysé la fonction du miroir³⁰ en tant que révélateur psychologique. L'accessoire est employé pour rendre la mélancolie selon Albert Mingelgrün, le désespoir selon Janine Gillis et le narcissisme selon Gay-Crosier³¹; pour alimenter l'altérité schizophrénique selon Georges Bauer et

²⁷ R. Gay-Crosier, *op. cit.*, p. 20.

²⁸ La scène 5 de l'acte II est fascinante sur ce point.

²⁹ Erasme, *op. cit.*, XXVIII.

³⁰ Son importance transparait par cette indication de décor dans la version de 1941 (p. 13), après la nomenclature des personnages: «Il est nécessaire qu'il y ait un miroir (grandeur d'homme)». Cette consigne disparaît dans les versions ultérieures; seul le texte didascalique qui entrecoupe le dialogue mentionne l'accessoire.

³¹ Albert Mingelgrün, «*Caligula* ou comment s'écrit la maladie de la lune», *L'Information littéraire* 43, 1991, p. 14-16; Janine Gillis, «*Caligula*: De Suétone à Camus», *Les Etudes classiques* vol. 42, no 4, 1974, p. 399-402; R. Gay-Crosier, *op. cit.*, p. 23.

la paranoïa selon Leonard Henry Robbins³². Un dédoublement de la personnalité s'effectue quand Caligula se regarde, commente James Arnold³³.

Camus réservait pourtant à cet accessoire une autre vocation³⁴, que seul Ben Stoltzfus a effleurée: «His "mise en abîme" skits, which are self-conscious and highly reflexive units of ideology, pick up on the mirror's effects»³⁵. Les spécialistes du métathéâtre peuvent nous aider à mieux la saisir. Forestier relie la notion de miroir à celle de folie, en ce qu'elles sont toutes deux des thématiques corollaires au théâtre dans le théâtre³⁶. Sa théorie trouve dans *Caligula* une application concrète. Avec la théâtralité qu'elle entretient sans relâche, la pièce fait interagir des plans plus ou moins distincts: action jouée / action contemplée. L'utilisation du miroir participe de cette dualité; elle nourrit le thème du double, devient symptomatique d'une certaine folie, amplifie le jeu théâtral et l'esthétique de la métathéâtralité. Schmeling, quant à lui, définit le théâtre comme un effet de miroir: car dans ce dernier, le signifiant passe au niveau signifié et le phénomène esthétique de la réflexivité a une implication philosophique³⁷. Le miroir, comme la folie, comme le théâtre dans le théâtre, et comme l'ombre (c'est en ombre chinoise que Caligula exécute son spectacle de danse, que nous étudierons plus loin), paraît ainsi un élément incontournable dans

³² G. Bauer, *op. cit.*, p. 36, 40; L. H. Robbins, *op. cit.*, p. 105.

³³ A. James Arnold, «La poétique du premier Caligula», *Caligula - version de 1941*, Paris, Gallimard, CAC 4, 1984, p. 149-151.

³⁴ On peut en deviner la direction par les *Carnets II*, p. 94 (inscription datée de 1943): «L'absurde, c'est l'homme tragique devant un miroir (Caligula). Il n'est donc *pas seul* [en italique dans le texte]. Il y a le germe d'une satisfaction ou d'une complaisance. Maintenant, il faut supprimer le miroir».

³⁵ Ben F. Stoltzfus, «Caligula's Mirrors: Camus' Reflexive Dramatization of Play», *French Forum*, vol. 8, no 1, 1983, p. 78.

³⁶ G. Forestier, *op. cit.*, p. 43-45.

³⁷ M. Schmeling, *op. cit.*, p. 19.

une œuvre qui a pour *topos* fondateur et unificateur de toutes ses composantes, la vanité de l'homme.

La première fois qu'intervient le miroir dans la pièce est aussi, inévitablement, la première apparition sur scène de Caligula (I, 3). Tout de suite, ce dernier se place face à un reflet et le voit comme tel, c'est-à-dire comme une preuve de l'irréalité. Il commence à ce moment son entreprise de comédien. Le miroir est utilisé ensuite dans la scène cruciale qui termine cet acte. Dans la version de 1941 (I, 10), Caligula y constate la terrible évidence de l'illusion en évoquant l'«ombre» de Drusilla: «Aujourd'hui son corps pour moi n'est pas plus réel que l'image de ce miroir. Ce dialogue de ce miroir à moi, et de son ombre à moi, si tu savais, Cæsonia, l'affreuse envie que j'ai de le jouer». Dans les versions ultérieures, le registre personnel est supprimé mais non le contenu. Caligula crie la théâtralité intrinsèque de la vie en invitant son «public» «au plus beau des spectacles» (I, 11). Entouré de tous les autres personnages, ses élèves-spectateurs, il amène Cæsonia «près du miroir et, du maillet, efface frénétiquement une image sur la surface polie»: «Plus rien, tu vois. [...] Rien, plus rien. Et sais-tu ce qui reste? Approche encore. Regarde. Approchez. Regardez». Conscient du néant de l'homme, Caligula sait que l'on ne perçoit que des images sans épaisseur, que l'on ne peut toucher que l'inconsistance. En professeur, devant et pour les autres, il démontre cette vérité à l'aide du miroir, objet tout indiqué pour l'illustrer. «(Caligula change de ton, pose son doigt sur la glace et, le regard soudain fixe, dit d'une voix triomphante:) "Caligula."» Triomphateur, il l'est en comprenant comme jamais le vide de l'existence et en choisissant de ne pas se le cacher, ni de s'y résigner: il prend le parti de l'affronter avec tout son pouvoir d'empereur et la vivacité de son intelligence. La folie, «l'attitude démente» avec laquelle «il se campe devant la glace», marquent le sarcasme de ce triomphe et l'écart entre lui et les autres, entre l'hyperlucide et les gens normaux qui pratiquent la conduite de l'autruche. Celui qui prend sur lui le néant de l'homme, le «rien», porte nécessairement l'empreinte de la folie.

La troisième fois qu'il se regarde dans un miroir (III, 5), Caligula reconsidère son projet initial pour reprendre contact avec sa logique révoltée et lui rester fidèle. Mais pourquoi cet élan renouvelé, cristallisant? parce qu'en regardant le miroir, c'est la vacuité que voit Caligula - la source même de son entreprise. L'accessoire revient en force dans la dernière scène de la pièce. Après le départ définitif de Scipion (Caligula en a «fini avec l'amitié») et le meurtre de Cæsonia (il se demandait pourquoi elle était «encore là» - IV, 13), il «va vers le miroir» (IV, 14): ce langage scénique s'ajoute à l'expression verbale pour le situer au paroxysme de sa conscience de la vanité des sentiments et des personnes. Bien des critiques ne l'ont pas compris et ont rattaché la mort de Cæsonia à la mort inaugurale de la pièce. C'est oublier qu'il s'agit ici d'un meurtre: Caligula n'épargne même pas celle qui l'aimait d'un amour inconditionnel. Il brise ainsi le dernier lien affectif, qui subsistait comme une «tendresse honteuse», achève de rompre avec les humains: c'est «le couronnement de [sa] carrière» (IV, 13). Cela fait, il converse avec son double. Ce jeu, selon Hiroki Toura, met en relief le dégoût de soi, la haine qui se retourne contre son auteur³⁸. Ce qui est plus frappant, à notre sens, c'est que le «toi» répété de l'autointerpellation est encore une illusion: Caligula ne saisit dans son reflet ni en lui-même aucune consistance. Il entremêle dans ce tête-à-tête les pronoms «je» et «tu»: la personne et son reflet se confondent. «Je suis vide et creux», disait-il face au miroir, dans le monologue final de la version de 1941³⁹. Ce qu'il contemple dans la glace ne révèle aucun sens caché de la réalité, confirme la stérilité et son désabusement qui en découle. Le miroir renvoie une image et c'est tout ce qu'il fait. Il est ainsi à l'image de la réalité, qui n'offre «rien» derrière les apparences.

³⁸ Hiroki Toura, «Caligula devant le sacré: identification aux dieux-mères», *AC et le théâtre, op. cit.*, p. 33.

³⁹ Il ajoutait: «à l'endroit où [mon cœur] devrait exister, je n'ai rien - qu'un grand trou vide où s'agitent les ombres de mes passions» (IV, 11).

C'est pour mettre sarcastiquement en abîme ce vide existentiel, que le héros de Camus opte dans un même mouvement pour ces deux modes d'expression symbiotiques que sont le théâtre et la folie. Un monde sans essence est un théâtre. La folie n'est à ce compte qu'un gage de lucidité.

3.3 Politique

Le politique est un autre aspect de *Caligula* qui fait l'objet d'une controverse. A la différence de la controverse sur la folie du héros, elle reste tacite. Des critiques littéraires, des praticiens de théâtre, des critiques de spectacles, des lecteurs et des spectateurs de tous horizons, ont fait de *Caligula* une interprétation politique. A l'opposé, maints critiques ne disent mot de cet aspect, lui réservent un silence éloquent. Nous tenterons de faire le point sur la question, de vérifier dans quelle mesure la pièce peut être dite politique. Cet aspect s'y trouve bel et bien, mais non sans une volonté métapolitique: il sert de tremplin vers une thématique qui le dépasse. *Caligula* ne s'appuie sur des thèmes politiques que pour ouvrir une dimension métaphysique et s'y fondre.

- une charpente politique

Le statut impérial du protagoniste fait la charpente sur laquelle s'érige le contenu politique de *Caligula*. Nous avons affaire au souverain du plus puissant Etat du monde ancien: l'empereur de Rome (le premier chapitre a exposé ce que signifie cette position). Les personnages secondaires proviennent de son entourage immédiat et, qu'ils entretiennent avec lui une relation d'ordre officiel (Cherea et

les patriciens formant sa cour) ou privé (Hélicon son confident, Cæsonia sa maîtresse et Scipion le poète), ils font partie d'une configuration politique⁴⁰.

Depuis le premier acte jusqu'au dernier, un trait se dégage du comportement de Caligula au point d'en devenir une caractéristique principale: la tyrannie. Au fur et à mesure qu'elle se confirme, celle-ci provoque une réflexion dissidente, amplement développée dans certains dialogues qui impliquent tantôt Cherea, tantôt Scipion; esquissée plus discrètement par Cæsonia et succinctement par Caligula lui-même; et qui aboutit à l'action finale, sa conclusion: le tyrannicide.

- les conditions prénatales

Dans les premières scènes, certains éléments forment un cadre à la tyrannie à venir. En deuil de sa sœur-amante, Caligula est disparu depuis trois jours, au grand désarroi de sa cour. Il était jusque là un empereur «parfait»: la gent politique le trouvait «scrupuleux et sans expérience» (I, 1), donc d'une bonté naïve et docile, et son ami Scipion témoigne de son excellence morale (I, 6). Mais «la raison d'Etat» (qu'invoque un patricien - I, 1) n'admet pas cette fugue aux allures pathétiques, acte subversif de la part de la figure publique la plus éminente. Cherea l'associe au fait que Caligula «aimait trop la littérature» (I, 2), une inclination qui le détourne de ses fonctions politiques. La situation initiale est ainsi décrite et du coup, la sensibilité de Caligula, qui le rend maintenant redoutable: dévastée par la perte de l'être aimé selon les patriciens, artistique selon Cherea, humaniste selon Scipion. Cette sensibilité particulière appartient à

⁴⁰ Comme nous le verrons en détail plus loin, cette fonction ne repose pas sur le seul débat entre Caligula et Cherea, contrairement à ce qu'ont tendance à croire plusieurs critiques, comme Jeannette Laillou-Savona («La pièce à l'intérieur de la pièce et la notion d'art dans *Caligula*», *AC 7: le théâtre*, 1975, p. 92-93) et Zacharias I. Siaflekis (*Le Glaive et la pourpre. Le tyrannicide dans le théâtre moderne*, Aix-en-Provence, Episud, 1984, p. 184).

un empereur jeune: sa jeunesse, mentionnée six fois dans le seul premier acte⁴¹, ne rassure guère et laisse supposer un potentiel de révolte. L'errance initiatique, commentée dans le sous-chapitre précédent, est aussi un rite bouleversant de passage à l'âge adulte. Le maître de tous les hommes revient de sa fuite en possession d'une lourde vérité: «Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux» (I, 4), «les choses ne sont pas ce qu'elles devraient être» (I, 11). C'est dans ces conditions que le vent tourne.

- puissance / impuissance

L'empereur de Rome, incarnation suprême de la puissance, prend alors conscience de ses limites: «Que me fait une main ferme, de quoi me sert ce pouvoir si étonnant si je ne puis changer l'ordre des choses, si je ne puis faire que le soleil se couche à l'est, que la souffrance décroisse et que les êtres ne meurent plus?» (I, 11). Sa désillusion se creuse jusqu'au constat d'impuissance: «Je n'ai pas d'action sur l'ordre de ce monde». L'exégèse a bien sûr remarqué que *Caligula* pose le problème du pouvoir⁴², mais a passé sous silence un fait capital: la première fois qu'émerge ce thème dans la pièce, c'est pour souligner crûment un *manque* de pouvoir. Malgré ses apparences titanesques (qui ont dupé même des critiques), Caligula reste sans cesse conscient de ce *manque*. Dans la dernière scène de la version de 1941, il avait cette parole: «Tu es empereur, comme c'est beaucoup. Je ne suis rien et c'est bien peu». Notre chapitre premier le soulignait, l'immensité du pouvoir politique de l'empereur ne le libère pas des

⁴¹ Dans la sc. 1: «tous les jeunes gens sont ainsi»; «il était [...] sans expérience». Dans la sc. 2: aimer la littérature, «c'est de son âge»; «c'est encore un enfant»; «les jeunes gens [Scipion et lui] sont solidaires». Dans la sc. 11: «Qu'il est dur, qu'il est amer de devenir un homme!» Et le motif reviendra deux fois vers la fin de la pièce (IV, 13).

⁴² Siaflekis est probablement le commentateur qui se concentre le plus sur ce sujet. *Op. cit.*, p. 22, 117.

entraves de la condition commune; elle les fait même ressortir plus brutalement. Cette contradiction est inacceptable pour Caligula. C'est elle qui le tenaille quand il demande si la nature, qui a inspiré à Scipion des poèmes, «pourrait [le] consoler d'être César», guérir sa «blessure» (II, 14). Et il veut la lune précisément parce qu'elle matérialise ses limites: «c'est une des choses qu'[il n'a] pas» (I, 4) et qu'il n'aura jamais.

Comme il assume les plus hautes fonctions publiques, observe Zacharias Sifalekis, la crise qui l'assaille, d'abord personnelle, s'extériorise dans le domaine politique⁴³. Ce passage du privé au public est prédit dans la mise en garde d'Hélicon: «Caius est un idéaliste. [...] Autant dire qu'il n'a pas encore compris. [...] Mais s'[il] se met à comprendre, il est capable [...] de s'occuper de tout. Et Dieu sait ce que ça nous coûtera» (I, 5). Faisant allusion à l'étendue de son pouvoir, Hélicon imagine les conséquences dévastatrices qu'aurait l'entier exercice. Peu après, l'empereur fait une annonce qui va exactement dans ce sens: «J'ai décidé d'être logique et puisque j'ai le pouvoir, vous allez voir ce que la logique va vous coûter» (I, 8). La «compréhension» de ses limites (pour reprendre le mot d'Hélicon) entraîne sa révolte, dont le premier visage est l'affirmation péremptoire d'un pouvoir incommensurable. Ainsi, il déclare détenir tous les moyens pour obliger les hommes à confronter leur condition, s'engage à changer le monde et à «rendre possible ce qui ne l'est pas». C'est «l'utilité du pouvoir, explique-t-il: il donne ses chances à l'impossible» (I, 9). Seule la singularité de l'institution impériale, de l'hégémonie universelle et personnelle, permet d'imaginer pareille audace: «As Emperor, Caligula is perfectly equipped to create Absurdist chaos», observe Ruby Cohn; «his behavior is not proscribed and can not be proscribed», ajoute Stoltzfus⁴⁴.

⁴³ *Ibid.*, p. 119-120.

⁴⁴ Ruby Cohn, *Currents in Contemporary Drama*, Bloomington, Indiana UP, 1969, p. 127; B. Stoltzfus, «Violence as Tragic Farce in Camus's *Caligula*», *Themes in Drama 13: Violence in Drama*, Cambridge, Cambridge UP, 1991, p.

Caligula défend également sa liberté: «Dans tout l'Empire romain, me voici seul libre» (I, 10). Il énonce là un constat politique incontestable - tous les autres sont ses sujets - qu'il reformule plus loin en disant sa supériorité absolue: «je n'ai plus rien à briguer en fait d'honneurs et de pouvoir» (III, 2). Mais surtout, il transpose cette évidence sur un autre plan. Elle le fait accéder à une connaissance métaphysique privilégiée: il apprend par l'expérience que la liberté la plus étendue n'est qu'une fausse liberté. Même l'empereur n'est pas libre de réaliser les aspirations profondes de l'homme; il est seulement plus libre que tous ses sujets d'inspecter les murs de son cachot. Le concept de liberté a déjà une saveur caliguléenne dans les *Carnets*: «La seule liberté possible est [...] à l'égard de la mort. L'homme vraiment libre [accepte] la mort comme telle, [et] les conséquences - c'est-à-dire le renversement de toutes les valeurs traditionnelles de la vie»⁴⁵. Face à l'inévitabilité de la mort, Caligula prend le parti du détachement; en niant l'importance de la vie, il se fait libre de la détruire: «Ce monde est sans importance et qui le reconnaît conquiert sa liberté» (I, 10).

- l'empereur démiurge

«Il y a du démiurge chez l'homme d'action», avance Marc De Smedt⁴⁶ - *a fortiori* s'il jouit du pouvoir formidable de l'empereur romain, ajouterions-nous. Sa position sociale indépassable lui étant insuffisante (puisqu'elle ne lui accorde pas le pouvoir de changer la condition humaine), Caligula vise une action surhumaine. Cæsonia juge ainsi son projet: «c'est vouloir s'égalier aux dieux». «Ce que je désire de toutes mes forces, nuance-t-il, est au-dessus des dieux» (I, 11). Même au rang des dieux, semble-t-il dire, rien ne se peut produire qui lui

195.

⁴⁵ *Carnets I*, p. 118 (inscription datée d'août 1938).

⁴⁶ Marc De Smedt, «Pour une métapolitique...», *Question de 59: Mythes et histoire*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 4.

apporte satisfaction - comme si rien n'y existait. Au début du troisième acte, qui avait un titre dans la version de 1941: «Divinité de Caligula», il se fait lui-même dieu. Ou plutôt déesse: il incarne Vénus dans un spectacle de son cru, que nous analyserons plus en détail et sous un autre angle au prochain sous-chapitre. La publicité qu'en fait Hélicon souligne le double statut auquel son maître prétend: «Caïus, César et dieu, surnommé Caligula. [...] Les décors majestueux de la puissance divine [...], la foudre, le tonnerre, le destin lui-même dans sa marche triomphale». L'empereur se targue ainsi de réunir en sa personne souveraineté et divinité, mais le fait avec un certain recul: tant le texte que les effets sonores et visuels (décrits dans les didascalies) font ressortir l'esthétique loufoque de ses prétentions.

La prière qui lui est ensuite adressée jette un éclairage sur la tyrannie qu'implique ce rôle: «répands sur nos visages ton impartiale cruauté, ta haine tout objective; ouvre au-dessus de nos yeux tes mains pleines de fleurs et de meurtres». La «cruauté», la «haine», les «meurtres» de l'empereur ne sont qu'à l'image du destin, comme s'il en était une version anthropomorphique. La scène suivante le confirme, quand l'acteur Caligula expose à Scipion sa méthode de jeu: «Il n'y a qu'une façon de s'égalier aux dieux: il suffit d'être aussi cruel qu'eux», «de se durcir le cœur», de prendre leur «visage bête et incompréhensible». «Il suffit de se faire tyran», résume son interlocuteur en le réprouvant. La précision qu'apporte alors Caligula dévoile une meurtrissure et une rancœur: c'est «par compensation à la bêtise et à la haine des dieux» qu'il «exerce ce pouvoir». Selon Toura, l'agressé, par une réaction psychique, introjecte l'agresseur, et l'objet de l'agression est porté sur son entourage⁴⁷. Assumer la fonction des dieux, c'est exercer une puissance malfaisante. Comme le signale ce critique, le méfait dont les accuse Caligula est total: ils ont créé les hommes mortels et le monde insupportable. Dans ce cas, sa divinisation, montrée théâtralement, ne joue pas

⁴⁷ H. Toura, *op. cit.*, p. 31.

un rôle politique, ne sert pas à établir un culte qui l'exalte pour mieux impressionner ses sujets. Elle transpose en langage dramatique sa vision du monde et remplit une fonction psychologique: elle dénonce une aporie métaphysique. Quand Scipion lui dit qu'il jalouse les dieux, Caligula l'admet: par sa représentation de Vénus, il a «fait encore un petit progrès sur la voie de la puissance et de la liberté. Pour un homme qui aime le pouvoir, la rivalité des dieux a quelque chose d'agaçant» (III, 2). Dans cette compétition, il remporte plus loin une victoire - du moins la joue-t-il - en pardonnant la trahison de Cherea mieux que ne sauraient le faire les dieux, c'est-à-dire sans condition punitive préalable (III, 6).

Le besoin de rivaliser avec les puissances surnaturelles motive sa tyrannie et l'originalité des moyens par lesquels celle-ci se manifeste. Il y en a d'autres que le spectacle de Vénus et le pardon accordé à Cherea: Caligula veut provoquer l'effet catastrophique des fléaux. Il décide qu'il y aura famine et décrète la fermeture des greniers publics: «J'arrêterai le fléau quand il me plaira. Après tout, je n'ai pas tellement de façons de prouver que je suis libre» (II, 9). Tout empereur qu'il est, il ne peut faire que très très peu pour modifier le monde dominé par l'absurde. Or, il refuse d'œuvrer dans la relativité, trop assoiffé d'idéal. Faute de trouver l'idéal dans le bien, il le cherche dans le mal. Sa liberté se limite à gérer ce mal. Plus loin, il réfère à une autre calamité:

Mon règne jusqu'ici a été trop heureux. Ni peste universelle, ni religion cruelle, pas même un coup d'Etat. [...] J'essaie de compenser la prudence du destin. [...] C'est moi qui remplace la peste. (IV, 9)

Il opte pour une destruction dont le radicalisme donne l'illusion de l'absolu - d'un absolu tout négatif. Quand l'effet escompté est obtenu, il contemple le désastre avec un contentement dont on devine la désolation: «Je vis, je tue, j'exerce le pouvoir délirant du destructeur, auprès de quoi celui du créateur paraît une singerie. C'est cela, être heureux» (IV, 13). Privé du véritable pouvoir qu'il convoite, celui du Créateur, il donne à sa frustration une forme dramatique (que

concrétise la personnification de Vénus), comme s'il dirigeait en personne le théâtre du monde et qu'il écrivait de sa propre main la tragédie des hommes. Par dérision, il imite les forces divines. C'est un mécanisme compensatoire pour soulager son impuissance, un fantasme de liberté dans la prison de sa finitude⁴⁸.

- la tyrannie

Dans le contexte politique de l'absolutisme, le sentiment d'impuissance chez l'empereur engendre en même temps le personnage de l'homme-dieu et celui du tyran, comme le disait Scipion. Même Cæsonia trouve à Caligula un «visage ennemi» (I, 11). Les didascalies sont expressives: il s'adresse à l'intendant et aux patriciens «brutalement», «rudement», «avec rage», «avec une violente colère» (I, 7, 8 et 11; II, 5). Tantôt il leur interdit de parler, tantôt il leur ordonne de rire. Il les ridiculise cruellement et sans répit, et les terrorise par son attitude encore davantage que par des ordres. Intransigeant, il menace d'exterminer «les contradicteurs et les contradictions» (I, 8), et eux lui obéissent, terrifiés. Ses gardes utilisent la force, giflent, brandissent des armes. Lui-même recourt à une agressivité physique saisissante quand il se lance «d'un bond sauvage» sur Mereia, «le jette sur un siège bas et, après une lutte de quelques instants, lui enfonce [une] fiole entre les dents et la brise à coups de poing» (II, 10). A ce moment, un climax est atteint: Caligula vit sa furie de tout son corps.

Lui qui «voulait être un homme juste» considère maintenant les innocents comme des coupables. Les valeurs auxquelles il croyait - «la religion, l'art, l'amour» (I, 6) - propres à consoler tant bien que mal l'homme de sa condition, se voient toutes trois systématiquement profanées: quand Scipion crie au blasphème suite à l'imitation de Vénus, il verbalise son mépris des dieux, qu'il

⁴⁸ René Girard aide à comprendre ce phénomène en décomposant par une approche anthropologique les engrenages de la violence et du sacré, dans *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

vient d'exprimer par les moyens du spectacle; il bafoue l'art, par sa caricature du ballet et par les questions ironiques de Cæsonia sur l'émotion artistique; il bafoue la poésie, en opposant son sadisme à l'enthousiasme lyrique de Scipion et par le concours poétique; il bafoue l'amour, celui que lui-même éprouve pour sa sœur morte, celui que Cæsonia éprouve pour lui et celui de Mucius pour sa femme.

Dans cette démarche négatrice, il piétine la vie avec frénésie. Des personnages se rappellent ses phrases préférées - qui dénotent à leurs yeux un sadisme terrifiant, aux nôtres une exigence intellectuelle: «Tue-le lentement pour qu'il se sente mourir», demande-t-il au bourreau; «ce que j'admire le plus, c'est mon insensibilité», devant les exécutions (IV, 4). Il a torturé le père de Scipion en lui arrachant la langue avant de lui enlever la vie, a tué l'un des fils de Lepidus et informe ce dernier que son autre fils n'est pas à l'abri, force Mereia à avaler un poison mortel, envoie à la mort le troisième patricien avec une désinvolture narquoise, étrangle Cæsonia sa fidèle compagne; et plusieurs fois sur le parcours de la pièce on accuse la gratuité de ses meurtres.

Pendant ce temps, il se vautre dans sa liberté absurde et s'abandonne à «la joie démesurée de l'assassin impuni» dans un «monde sans juge» (IV, 13). Mais lorsqu'à la fin il se retrouve seul, après avoir décimé son entourage, il reconnaît que «tuer n'est pas la solution» (IV, 13). Sa prise de conscience s'aiguise dans un monologue introspectif d'une grande densité dramatique: «Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne» (IV, 14).

- l'opposition

Il fait ainsi sienne l'opinion répandue parmi les autres personnages. Son autocritique apparaît comme l'aboutissement des nombreux dialogues où s'exprime l'opposition à la tyrannie. C'est dans ce type de discours que le côté politique de la pièce s'impose le plus.

Dès que Caligula lui fait part de ses intentions, au premier acte, Cæsonia se montre sceptique. Elle lui oppose une arithmétique morale d'une imparable simplicité: «si le mal est sur la terre, pourquoi vouloir y ajouter?», et tente de l'entraîner dans la voie contraire: «Fais servir ton pouvoir à mieux aimer ce qui peut l'être encore» (I, 11). Caligula reste sourd à ces propos dont il abhorre la modération résignée. Mais il laisse voir la difficulté déchirante de son propre choix en se lançant dans une explosion d'hystérie et en exigeant de Cæsonia une complicité inconditionnelle. Elle la lui promet; elle sera son alliée pour le reste de la pièce. Vers la fin du quatrième acte seulement (sc. 12 et 13), elle exprimera son angoisse et sa désapprobation.

Trois années, pendant lesquelles l'animosité s'accroît chez les patriciens, s'écoulent entre le premier et le deuxième actes. Celui-ci s'ouvre sur la rébellion qu'ils fomentent contre Caligula. Malgré leur détermination, ils étalent une faiblesse niaise en mettant sur le même pied des griefs terribles, comme les souvenirs de meurtres commis par l'empereur, et des rancunes puérides:

- Il m'appelle petite femme! [...]
- Il nous fait courir tous les soirs autour de sa litière quand il va se promener dans la campagne!
- Et il nous dit que la course est bonne pour la santé.

Ils sont la parfaite image d'une humanité qui entremêle sans cesse les grands enjeux existentiels et les vétilles du quotidien.

Cherea arrive (à la sc. 2) et résume la situation, en termes autrement précis: «Ce n'est pas la première fois que, chez nous, un homme dispose d'un pouvoir sans limites, mais c'est la première fois qu'il s'en sert sans limites, jusqu'à nier l'homme et le monde». Il guide ses pairs par la main, leur évite les faux pas. La résistance à l'oppression s'impose, mais intelligente et organisée. Siaflekis observe que le théâtre moderne propose comme exemplaire l'action

collective contre un ordre tyrannique⁴⁹, et on peut dire que Cherea lui donne raison en prônant la solidarité avec ses semblables et la concertation. Son «devoir d'homme» (l'expression viendra plus loin - III, 6) lui dicte de s'engager, d'être «avec» les patriciens, de «partager» leur vengeance. Mais il ne prendra pas «le parti de [leurs] petites humiliations» (II, 2): il n'aspire qu'à rétablir la justice. Agissant comme un filtre idéologique, il écarte les récriminations futiles et élève le conflit ainsi épuré à son plus haut niveau, celui des choix existentiels. Les patriciens l'approuvent mais sans renoncer à la mesquinerie de leurs revendications:

- Pour nous, la question est avant tout morale. [...] La vertu nous appelle à son secours. [...]
- Permettez-vous qu'on appelle [les patriciens] «ma chérie»?

La «morale», la «vertu» et les épisodes grotesques s'entremêlent dans le salmigondis de la médiocrité. A la tête de celle-ci, et infiniment plus en avant qu'elle, Cherea porte sur ses épaules, à la fois solitaire et solidaire, tout le poids de la conjuration.

Caligula sait qu'il est son ennemi juré et son futur assassin. Peut-être pour cela, il trouve en lui son égal et veut connaître sa pensée: «J'ai besoin de parler à quelqu'un d'intelligent» (III, 6). Leurs options se feront face ainsi de plain-pied. Bien qu'il comprenne son maître, Cherea le juge nuisible à tous et sa disparition est souhaitable, lui dit-il sans ambages. «J'ai envie de vivre et d'être heureux», affirme-t-il aussi. Caligula éclate de rire, lui qui a douloureusement constaté déjà que «les hommes meurent et [qu'] ils ne sont pas heureux». La symétrie de ces phrases antinomiques équilibre les forces qui s'affrontent. La rencontre entre le désir irrépessible de Cherea (vivre et être heureux) et l'impossibilité irréductible que formule Caligula (mourir et ne pas être heureux) est précisément ce qu'on appelle «l'absurde». Vers la fin de la pièce, vulnérable devant l'imminence de son

⁴⁹ Z. Sifalekis, *op. cit.*, p. 11.

assassinat, Caligula se rend compte de la victoire naturelle de la pulsion de vie et de la recherche du bonheur, et ne peut que s'incliner: j'ai contre moi «la loyauté et le courage de ceux qui veulent être heureux» (IV, 13) - et qui le veulent au-delà même de l'impossibilité d'être heureux.

Plus détaché que Cæsonia dans son rapport personnel avec Caligula, le jeune Scipion «fait l'anarchiste» (III, 2). Devant Caligula-Vénus, il se tient à l'écart et ne s'agenouille pas. Caligula l'interroge. Il lui expose alors verbalement sa position dissidente, qu'il venait de montrer physiquement: «La haine ne compense pas la haine [des dieux]. Le pouvoir n'est pas une solution». Il propose en revanche «la pauvreté», seule «façon de balancer l'hostilité du monde». Cette humble sagesse rejoint celle que Cæsonia exprimait au premier acte. Mais à cette étape-ci de la pièce, il est clair que Caligula, trop orgueilleux, en incarne l'antithèse. L'accusant d'être un tyran, Scipion donne de ce terme une définition assez générale, d'ordre moral: c'est «une âme aveugle». Caligula, qui est au contraire extrêmement lucide, oppose sa propre définition, plus précise et plus politique: «Un tyran est un homme qui sacrifie des peuples à ses idées ou à son ambition», alors que lui n'agit pas au nom d'un idéal politique, refuse les guerres et prétend faire mourir peu d'hommes: «la moindre guerre entreprise par un tyran raisonnable vous coûterait mille fois plus cher que les caprices de ma fantaisie». Parce que sa violence se veut strictement expressive et non pratique, elle est stylisée, c'est-à-dire minimale comparée à celle des entreprises guerrières ou politiques qui se prennent au sérieux. «Plus j'y réfléchis et plus je me persuade que je ne suis pas un tyran», conclut-il à partir de cet argument quantitatif. Le terme de «tyran» ne le définit qu'imparfaitement et Caligula a sans doute raison, à cet égard. «Qu'importe, réplique Scipion, si cela nous coûte aussi cher que si tu l'étais». L'argument est maintenant qualitatif; ce n'est pas le nombre de meurtres ou l'étendue des ravages qui compte, mais leur sens. Le tyran sème la mort au nom d'idéaux qui, vrais ou faux, conservent à l'homme sa dignité. Alors que Caligula tue pour bafouer tous les idéaux, par dérision. C'est cette différence

qui le rend insupportable. Il fait le nécessaire pour qu'un jour on l'assassine, le prévient Scipion. C'est aussi, on le sait, le traitement généralement réservé aux tyrans de l'Histoire; Caligula s'en démarque toutefois en programmant lui-même ce dénouement.

Au début du quatrième acte, Cherea demande à Scipion de rester à ses côtés dans la conjuration. Mais ce poète qui voulait tuer le bourreau de son père s'en est depuis rapproché: «Si je le tuais, mon cœur serait avec lui», «la même flamme nous brûle le cœur» (IV, 1). Son identification à la soif d'absolu caliguléenne, dont il représente la variante esthétique, a pour conséquence de le faire capituler, de lui enlever tout moyen de défense. Selon Cherea, qui dénonçait plus tôt l'inaction et qui devient ici encore plus vindicatif, il est affaibli parce qu'empoisonné par la souffrance de Caligula: «Désespérer une jeune âme est un crime qui passe tous ceux qu'il a commis jusqu'ici. Je te jure que cela suffirait pour que je le tue avec emportement». Si la volonté d'agir de Cherea doit l'emporter sur la passivité de l'artiste Scipion⁵⁰, elle doit aussi préserver la jeunesse de la contamination du tyran, qui y puise aisément ses recrues.

Eclairée par sa relation intime avec Caligula, Cæsonia fait une lecture plus pénétrante du mal que les opposants déclarés. D'où les reproches qu'elle adresse à son amant dans l'avant-dernière scène de la pièce:

Ce n'est donc pas assez de te voir tuer les autres qu'il faille encore savoir que tu seras tué? Ce n'est pas assez de te recevoir cruel et déchiré, de sentir ton odeur de meurtre quand tu te places sur mon ventre! Tous les jours, je vois mourir un peu plus en toi ce qui a figure d'homme (IV, 13).

Caligula se défend en alléguant qu'il est heureux de cette façon, ce qui renforce la conviction de sa maîtresse. Lui de s'obstiner: «Il est deux sortes de bonheur et j'ai choisi celui des meurtriers». Comme dans leur tout premier dialogue, revient

⁵⁰ comme le souligne Laillou-Savona, *op. cit.*, p. 92.

le problème de la pluralité des conduites possibles. Mais Cæsonia, d'habitude soumise, se montre pour une fois intraitable. Elle n'offrira cependant pas de résistance aux bras de Caligula qui ont commencé doucement à l'étrangler...

Peu après, Caligula reçoit le témoignage suprême de l'aversion qu'il suscite: sa mise à mort. La synchronisation des conjurés et la violence unanime de leurs coups disent la nécessité de leur geste. La figure du César dans le discours littéraire, comme le rapporte Siaflekis, est associée au thème du meurtre politique en tant que refus d'une situation totalitaire. Selon ce critique, Camus, dans *Caligula*, présente un exemple de totalitarisme pour le condamner⁵¹. Le tyrannicide devient l'acte suprême par lequel le bien de la collectivité l'emporte sur le despotisme de l'individu. Il soulève néanmoins d'autres interrogations, comme s'il recelait un sens plus profond: Caligula n'accepte pas sa condition d'homme et dépasse les limites que ce sort comporte, au point que la pureté de ses intentions ne lui sert plus d'alibi et que son élimination devient pour les autres l'unique moyen de mettre un terme à la crise. René Girard, à propos de la chute des tyrans, évoque un processus de justice «légitime et infaillible»: c'est l'ordre qui s'affirme avec vigueur⁵². Il y aurait donc bien un ordre, divin ou non. Caligula avait tort de croire ce «monde sans juge» (IV, 13).

⁵¹ Z. Siaflekis, *op. cit.*, p. 11, 134, 176. C'est une perception assez répandue chez les critiques, qu'ont toutefois contredite récemment Jeanyves Guérin et Madeleine Valette-Fondo («*Caligula*, ou la nécessité du roman pour dire le totalitarisme», *Pour un humanisme romanesque*, Paris, Sedes, 1999, p. 203-209).

⁵² René Girard, *La Route antique des hommes pervers*, Paris, Grasset, 1985, p. 28.

- le pouvoir «tourné en dérision»⁵³

Un autre visage du politique dans *Caligula* est la subversion. Camus était fasciné par le fait que le Caligula réel tournait le pouvoir en dérision, comme nous le rapportions dans notre premier chapitre. Il a intégré ce trait historique dans la fiction de sa pièce.

L'antagonisme qui oppose dans *Caligula* les patriciens à l'empereur donne le beau rôle à celui-ci. Ceux-là sont «tournés en dérision» (constate Cherea - II, 2) - et d'abord par l'auteur. Dans la conspiration, on l'a vu, ils apparaissent comme des «incapables» (II, 5) alors que Cherea a l'étoffe d'un héros. Eux-mêmes disent leur inaptitude, lorsqu'ils envisagent de remplacer l'empereur absent (I, 1). Pour Cæsonia, ce sont des «cuistres» qui «n'ont point d'âme» (IV, 11). Un garde appelle l'un «vieux mulet», un autre «ma jolie» (IV, 3): ils récoltent des insultes comiques et manquent de courage face aux menaces réelles. Mais leur image négative provient davantage des propos caustiques dont les accable Hélicon depuis le tout début de la pièce. L'esprit de ces répliques et de celles de Caligula produit un clivage antithétique: entre l'empereur et les patriciens, le surdoué et les «imbéciles» (I, 8), le jeune et les «vieux» (II, 5 et 10; IV, 11), le personnage «exalté» (I, 11) et les personnages «plats» et «insignifiants» (II, 4), etc. Une scène pousse cette dynamique avec un humour noir et débouche sur une critique de l'injustice sociale: pour aider les finances de l'Etat, Caligula libère des domestiques et affecte les patriciens à son service, avec la complicité sarcastique d'Hélicon (II, 5). Les maîtres (les patriciens) et l'esclave (Hélicon, affranchi) se trouvent intervertis et la hiérarchie est renversée. A une autre occasion, Hélicon s'en prend à Cherea comme au représentant d'une classe, la noblesse, dont il fait

⁵³ «Programme pour Le Nouveau Théâtre», *Trn*, p. 1750. Cité aussi dans notre premier chapitre.

le réquisitoire (IV, 6). Farouche et incisif, il incarne la facette sociale de la révolte métaphysique de Caligula.

Les patriciens sont rivés au quotidien et ne voient pas plus loin que leurs besoins immédiats. Les couvrir d'injures fait vaciller le mode de vie conventionnel qu'ils protègent: la «famille», le «travail», la «patrie» (II, 2). Bien des critiques ont cru reconnaître là la devise du régime de Vichy. Si c'est bien elle que Camus vise, il ne le fait qu'accessoirement. En effet, plus il y a bouleversement social, plus Caligula est «épanoui», par exemple devant les patriciens qui rient parce qu'il le leur a ordonné: «Rien ne va plus. Honnêteté, respectabilité, qu'en dira-t-on, sagesse des nations, rien ne veut plus rien dire» (II, 5). Quand Hélicon prévoit que «l'empire s'écroulera» s'ils ne veulent plus se battre, il fait fi de l'honneur et jubile. «It is the covert assault [directed] at the myth of the state with its priorities [...], and at the myth of greatness»⁵⁴.

Par le détour des faire-valoir que deviennent les patriciens, les questions politiques sont tournées en dérision. De retour au palais après sa fugue, Caligula rencontre Hélicon qui l'avertit que les gens s'arrangent très bien de la mort et mettent leur éphémère conservation avant la poursuite de l'essentiel. Dès cet instant se consomme son divorce d'avec la société. Il a ensuite son premier contact avec son entourage politique: un conflit éclate parce qu'il n'accorde pas aux affaires de l'Etat le sérieux qu'on attend d'un empereur. Il leur réserve un traitement aussi cynique qu'inattendu: «les finances, la moralité publique, la politique extérieure, l'approvisionnement de l'armée et les lois agraires! [...] Tout est sur le même pied: la grandeur de Rome et tes crises d'arthritisme» (I, 7). Dans un monde absurde, sans profondeur ni signification, tout s'équivaut fatalement. Quand on aborde la question du Trésor, l'empereur propose des

⁵⁴ B. Stolfus, *op. cit.*, p. 199.

réformes grotesques; mais ce qui surprend autant, c'est la justification convaincante qu'il fournit, et qui lui assure la complicité du public dans la salle:

Il n'est pas plus immoral de voler directement les citoyens que de glisser des taxes indirectes dans le prix de denrées dont ils ne peuvent se passer. Gouverner, c'est voler, tout le monde sait ça. Mais il y a la manière. Pour moi, je volerai franchement (I, 8).

Le grand défenseur de la «franchise» politique adopte une logique tranchante: si l'on tient «l'argent pour tout», «si le Trésor a de l'importance, alors la vie humaine n'en a pas». Fraîchement initié à l'absurde, il considère sordides les valeurs pragmatiques mais affecte de les mettre au premier plan, prenant la communauté au piège de ses priorités. Toujours sous prétexte d'intégrité, il crée plus loin une «décoration» cocasse pour récompenser les «citoyens qui auront le plus fréquenté [sa] maison publique». Les finances se trouvent ainsi renflouées «de façon très morale», commente Hélicon. Cette prétendue équité, qui cache un ricanement, suscite de nouveau la connivence avec le public - et la ruse dramaturgique est remarquable: «Il vaut mieux, après tout, taxer le vice que rançonner la vertu comme on le fait dans les sociétés républicaines», poursuit Hélicon (II, 10). Après l'absurde social, politique et économique, c'est l'absurde moral que le duo Caligula/Hélicon met au jour.

La subversion est ainsi globale, tant par ses moyens que par ses cibles. Le registre de la grossièreté lui est aussi tout désigné: au repas, Caligula «se tient mal à table» et la didascalie donne une description colorée de ses gestes dérangeants (II, 5). L'ensemble de ces manières et paroles provocatrices dénonce le pouvoir, le déconstruit, en montre l'absurdité. Il s'attaque à un domaine particulier pour figurer en réalité l'absurde généralisé du monde, qu'Hélicon a assimilé tout naturellement: «je ne pense jamais. Je suis bien trop intelligent pour ça» (I, 4). Avec cette suffisance, tout le genre humain lui inspire un dégoût: «Si j'avais pu choisir mon père, je ne serais pas né» (I, 1). Dans cet esprit, le petit énoncé que lançait Caligula avec légèreté prend du volume: «Rien ne veut plus rien dire»...

- le politique comme moyen, non comme fin

Des répliques de Caligula, qui attestent une tyrannie flagrante, portent pourtant un sens autre que politique: il faut les comprendre dans la perspective de l'absurde. Arrêtons-nous aux plus percutantes.

Nous ferons mourir ces personnages dans l'ordre d'une liste établie arbitrairement. [...] L'ordre des exécutions n'a, en effet, aucune importance. Ou plutôt ces exécutions ont une importance égale, ce qui entraîne qu'elles n'en ont point. D'ailleurs, ils sont aussi coupables les uns que les autres (I, 8).

«Il n'est pas nécessaire d'avoir fait quelque chose pour mourir», ajoute plus loin l'empereur (II, 5). Ces assertions se perçoivent d'abord à un premier degré: nul besoin d'une raison pour mourir, avec le capricieux despote Caligula. Mais cela est aussi vrai avec le destin, telle est notre condition de condamnés à mort: c'est le deuxième degré, le niveau supérieur de la violence impériale, qui se veut didactique. Pensant au meurtre prématuré de Mereia, Caligula a cette réflexion: «Cela revient au même. Un peu plus tôt, un peu plus tard...» (II, 10) «Rien ne dure!», de toute façon (IV, 13). La peine capitale sous le joug de l'empereur se veut donc à l'image de la mort, qui «est universelle» (II, 9) et finit par survenir inévitablement. Et en accélérant de force le cheminement vers ce point final, elle fait réfléchir... C'est aussi dans ce but que «Le traité de l'exécution» est mis au point. Il fournit une assise théorique à la notion de culpabilité, si récurrente dans le discours caliguléen: «On meurt parce qu'on est coupable. On est coupable parce qu'on est sujet de Caligula. Or, tout le monde est sujet de Caligula. Donc, tout le monde est coupable. D'où il ressort que tout le monde meurt» (II, 9). Ce syllogisme fameux contient, selon Roger Quilliot, «le poids inhumain de la jurisprudence divine», et selon Jeanyves Guérin et Madeleine Valette-Fondo, «l'idée totalitaire - nazie comme stalinienne - de la culpabilité générale qui justifie

les grands procès»⁵⁵. Nous y décelons pour notre part une parodie du récit biblique sur «la chute» et de sa conclusion absurde, la justification de la mort par le péché originel.

Toutes ces citations renvoient à deux couches de sens: la première, politique, vise à illustrer la tyrannie de l'empereur, et la seconde, métapolitique, surgit d'une réflexion métaphysique sur la mort. Celle-ci a infiniment plus de résonance. Car en réalité, Caligula s'en prend davantage à la condition humaine qu'aux humains ses sujets; c'est contre elle qu'il ne peut rien.

Cherea jauge bien son «ennemi»: «il n'a que de grands motifs» (II, 2) - tout comme lui-même d'ailleurs. Il insiste sur sa propre nature apolitique, qui est à l'image de Caligula, cette «méchanceté désintéressée» (II, 2). Son opposition, morale avant tout, ne relève pas d'un parti ou d'une idéologie, d'une aspiration au trône ou d'une rivalité. Comme le dit un patricien, il fait de la «philosophie» (IV, 4): il choisit la bonne clé pour accéder à Caligula. Et Scipion, l'autre contestataire aux raisons «pures» (IV, 1), ne pense guère en termes politiques, pas plus que les patriciens-conjurés. Il n'y a pas de conflit politique dans *Caligula* ni, par conséquent, de nœud de cet ordre. L'empereur n'a pas à résoudre un problème de légitimité ou à protéger son trône; le rêve de puissance immédiate, l'ambition qui fait les conquérants, ne le motivent nullement; l'Empire, le Trésor, le territoire ne l'intéressent pas, tout lui est acquis. Son but est au contraire la suppression de tout signe matériel qui occulte le vide essentiel. «Même dans la version historicisée de 1944, observe Guérin, [il] ne figure pas le despote totalitaire; la notion d'hybris ne lui est pas pertinente»⁵⁶. Il «respecte la vie humaine» plus qu'«un idéal de conquête», mais pas plus qu'il ne respecte sa

⁵⁵ Roger Quilliot, *La Mer et les prisons*, Paris, Gallimard, 1970 [1955], p. 76; J. Guérin et M. Valette-Fondo, *op. cit.*, p. 204.

⁵⁶ J. Guérin, «Le tragique, la tragédie et l'histoire chez Camus», *AC et le théâtre*, *op. cit.*, p. 168.

propre vie: «s'il m'est facile de tuer, c'est qu'il ne m'est pas difficile de mourir» (III, 2). En vrai nihiliste, loin du vulgaire tyran, il n'attache pas plus d'importance à sa vie qu'à celle des autres et provoque sa mort. C'est que le conflit auquel il se heurte est de nature ontologique.

Tout le discours dans *Caligula* qui pourrait être qualifié de politique glisse vers un langage métapolitique: qu'il s'agisse des remarques de Caligula sur la vanité de son pouvoir, de la comparaison entre ce dernier et la divinité, de la tyrannie et de l'opposition qu'elle rencontre, ou de la critique sociale. La pièce pose le problème, à première vue politique, des rapports entre l'homme et le pouvoir absolu, pour engager une réflexion plus vaste sur les rapports entre l'homme et le monde. Camus a l'originalité de se fonder sur un matériau politique pour faire valoir une conclusion philosophique: l'homme est impuissant - même et surtout s'il occupe la position la plus privilégiée qu'on puisse imaginer. Selon De Smedt, le principe politique porte en lui-même une charge métaphysique⁵⁷. Camus démontre ce phénomène au point d'amener la charge métaphysique à l'avant-scène.

- la politique qui fait du théâtre

C'est pourquoi, au regard de l'amalgame politique/théâtre, l'auteur de *Caligula* met davantage en scène *la politique qui fait du théâtre* que *le théâtre qui fait de la politique*. Le premier chapitre de cette thèse présentait Caius Caligula, l'homologue historique du personnage fictif, comme un empereur on ne peut plus théâtral, qui inaugurerait en cela une lignée. La conclusion montrait que le souverain, de par sa position attirant tous les regards sur lui, recourt constamment à des modalités théâtrales, et peut de ce fait avoir une conscience élevée de la vanité du monde. Le deuxième chapitre arrivait aux mêmes conclusions en

⁵⁷ M. De Smedt, *op. cit.*, p. 4.

étudiant la théâtralité liée au politique chez des personnages de fiction. Dans ce chapitre-ci, la théâtralité intrinsèque de la politique est une fois de plus confirmée, par l'étude de *Caligula*. Dès la première scène de la pièce, Hélicon exprime bien cette idée, quand il parle aux patriciens anxieux: «Du calme, messieurs, du calme. Sauvons les apparences. L'Empire romain, c'est nous. Si nous perdons la figure, l'Empire perd la tête» (I, 1). «Rome tout entière voit Caligula», dit un peu plus loin Cæsonia (I, 9). Et une didascalie annonce l'arrivée spectaculaire de l'empereur: «Clameur générale. Trompettes au dehors. Silence. Puis, de bouche en bouche, un nom: "Caligula"» (II, 2). Dans la version de 1939 (I, 10), le Caligula d'avant la métamorphose, «celui que tout Rome a aimé», était un «pantin sucré»⁵⁸.

Tadeusz Kowzan remarque que le théâtre renchérit sur la spectacularisation des chefs d'Etat, ce qui donne lieu à une «exploitation au second degré, une surthéâtralisation»⁵⁹. Un souverain comme protagoniste ne situe pas l'action dans un lieu neutre, sans rapport avec le théâtre, mais apporte à la pièce un caractère métathéâtral. De même, le statut de spectateurs - internes - incombe à ses sujets. Dans *Caligula*, la politique fait du théâtre en ce sens qu'elle se donne en spectacle, mais aussi c'est son moyen de subvertir la chose politique et avec elle, toute la réalité. Nous entrons dans le domaine complexe du théâtre dans le théâtre. Accordons-lui l'attention qu'il mérite.

⁵⁸ A. Camus, *Caligula - version de 1941*, op. cit., p. 181, note 39.

⁵⁹ Tadeusz Kowzan, «Théâtre dans le théâtre: signe des temps?», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, no 46, 1994, p. 168.

3.4 Théâtre

Des critiques ont bien sûr étudié les éléments de *Caligula* qui relèvent du théâtre dans le théâtre⁶⁰, mais en négligeant ce qui détermine, selon nous, leur sens profond: ces éléments répondent comme un écho moderne à l'idée ancienne du *theatrum mundi*.

Celle-ci constitue un motif représenté abondamment par la dramaturgie européenne de la Renaissance et de l'âge baroque⁶¹, à la fin du XVI^e siècle et dans la première moitié du siècle suivant. Depuis longtemps on concevait le monde comme un théâtre; les hommes en étaient acteurs et spectateurs les uns des autres, sous le regard de Dieu, juge et spectateur suprême. Le théâtre de l'époque baroque, comme l'a souligné Forestier, transforme cette éthique en esthétique; il développe la technique du théâtre dans le théâtre, qui «en est l'exacte transposition scénique»⁶². Cependant, ce n'est pas tellement à un courant de l'histoire du théâtre que nous nous référons ici, mais davantage à l'idée de *theatrum mundi* prise dans son acception la plus large, sur le plan diachronique

⁶⁰ Des articles se concentrent sur cette question (de nombreux autres ouvrages l'abordent au passage). Selon Laillou-Savona (*op. cit.*), les trois spectacles internes pervertissent l'art existant pour tendre vers un art absurde, et le débat esthétique entre Caligula et Scipion va aussi en ce sens. Selon Stoltzfus (*op. cit.*), sur le mode de la violence, lié à la démonstration de la liberté, le théâtre de Caligula relève d'un genre absurde, la farce tragique. Et selon Gay-Crosier (*op. cit.*), la manière d'être de Caligula répond à la méthode de jeu que dicte Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien* et reflète le paradoxe chez Camus (de ses structures et titres binaires).

⁶¹ surtout par le théâtre espagnol de Calderón, Lope de Vega et Cervantes, et par les drames du martyre espagnols, allemands et français.

⁶² G. Forestier, *op. cit.*, p. 42.

(elle remonte aux présocratiques⁶³ et traverse l'histoire de la pensée), comme sur le plan synchronique (elle est véhiculée par des textes philosophiques, littéraires et dramatiques). Nous nous intéressons donc à un *topos* devenu au fil des siècles un lieu commun des plus répandus de la culture occidentale. De tout temps, dans sa quintessence, il illustre la vanité de l'existence.

Voyons comment il se présente dans *Caligula*, à travers les moments métathéâtraux de cette pièce. La forme «complète» de métathéâtre selon Schmeling, celle qui lui est «propre» selon Forestier et la plus «évidente» selon Kowzan⁶⁴, est le spectacle dans le spectacle. Or, à l'intérieur de *Caligula*, on assiste à trois spectacles entiers qu'organise le héros et auxquels il préside: une imitation de Vénus en est de loin le plus long et le plus élaboré, mais il y a aussi une démonstration de danse et un concours de poésie.

- l'imitation de Vénus

Une véritable pièce de théâtre, enchâssée dans la pièce-cadre, ouvre le troisième des quatre actes de *Caligula*. Les didascalies sont précises quant au dispositif scénographique: le rideau se lève et l'on aperçoit, au centre de la scène, un second rideau («une tenture») devant lequel se trouvent Hélicon et Cæsonia sur une estrade et, assis sur des sièges, tournant le dos au public réel, Scipion et des patriciens. Une parade défile, puis Hélicon et Cæsonia annoncent Caligula à la manière des racoleurs de la foire: «Approchez!» «Approchez, Messieurs. La représentation va commencer», crient-ils aux Romains-spectateurs (III, 1). Ces

⁶³ Selon la recherche de Lynda G. Christian, dès que le théâtre devint une forme d'art établie, en Grèce au V^e siècle, le monde fut comparé à une scène et ses habitants furent comparés à des acteurs. *Theatrum mundi: The History of an Idea*, New York & London, Garland Publishing, 1987, p. 1-2.

⁶⁴ M. Schmeling, *op. cit.*, p. 10; G. Forestier, *op. cit.*, p. 11; T. Kowzan, *op. cit.*, p. 158.

meneurs de jeu tirent la tenture et Caligula apparaît sur un piédestal. Un lieu théâtral distinct est ainsi méticuleusement reproduit; il a aussi son propre environnement scénique, et très appuyé. Accompagné de musiciens, d'un bruitage tonitruant, d'effets de lumière, et entouré d'esclaves-acteurs et d'accessoires, l'empereur incarne Vénus dans un déguisement grotesque: la divinité est ravalée au rang d'une curiosité de foire. Avec une voix empruntée, il prononce sa première phrase: «Aujourd'hui, je suis Vénus». ...Demain, je serai autre chose, pourrait-il ajouter: il se présente en tant que comédien. Il affirme ainsi ouvertement devant les spectateurs fictifs le présupposé théâtral, le «nous sommes au théâtre», qui devient pour les spectateurs réels «nous sommes doublement au théâtre». Mais aussi, par l'oxymore qu'elle contient, sa réplique confirme l'intention sarcastique que dégage la mise en scène: elle joint l'éphémère («aujourd'hui») à l'éternité du divin («Vénus»).

Le style forain du «prologue» évolue ensuite vers une forme ritualisée, une sorte de messe noire: les spectateurs fictifs se prosternent devant cette Vénus, rabâchent des supplications et versent une obole. Dès le début de la scène, l'on voyait se doubler le plan de l'illusion; un autre procédé métathéâtral ressort maintenant, qui consiste à pasticher un spectacle connu - en l'occurrence, la liturgie. De plus, un spectateur interne, Scipion, ne se prosterne pas: après avoir assisté comme les autres à l'exhibition de Caligula-Vénus et des «prêtres-saltimbanques» Hélicon et Cæsonia⁶⁵, il assiste à celle des patriciens en prière - ce qui rend encore plus complexe la structure spéculaire.

Dans le discours de présentation que déclame Hélicon, le mystère chrétien de l'Incarnation est parodié: «les dieux sont descendus sur terre. Caius César [...] leur a prêté sa forme tout humaine. Approchez, grossiers mortels, le miracle sacré s'opère devant vos yeux». La cérémonie qui suit se drape de majesté, tout

⁶⁵ c'est ainsi que Laillou-Savona les surnomme, *op. cit.*, p. 78.

en continuant la caricature de la liturgie. Cæsonia fait réciter une prière qui évoque l'amertume des «Litanies de Satan» de Baudelaire en l'approfondissant: elle esquisse une version absurde du Pater, celle que pourrait adopter «l'homme révolté»:

Instruis-nous de la vérité de ce monde qui est de n'en point avoir. Et accorde-nous la force de vivre à la hauteur de cette vérité sans égale. [...] Donne-nous tes passions sans objet, tes douleurs privées de raison et tes joies sans avenir.

Finalement, il est fait allusion à l'Eucharistie, avec sa symbolique du pain et du vin: «Enivre-nous du vin de ton équivalence et rassasie-nous pour toujours dans ton cœur noir et salé».

Accordé, mes enfants, vos vœux seront exaucés, de répondre Caligula. [...] Et maintenant, Messieurs, vous allez pouvoir partir et répandre dans la ville l'étonnant miracle auquel il vous a été donné d'assister: vous avez vu Vénus, ce qui s'appelle voir, avec vos yeux de chair, et Vénus vous a parlé. Allez, Messieurs.

Les témoins à qui la Vérité vient d'être révélée, il les envoie, comme Jésus ses apôtres, propager la Bonne Nouvelle. Ou plutôt la Mauvaise Nouvelle. Car du texte parodié - les formules de piété canoniques - au texte parodiant, qui mêle le dérisoire à la grandeur, se produit un renversement de sens radical: il n'y a point de signification à notre condition, le Royaume des Cieux n'est pas!

Pour mieux comprendre la fonction de la scène de Vénus, il faut la comparer aux variantes que racontent les historiens antiques. Ceux-ci, on l'a vu au chapitre premier, mentionnent que l'empereur Caius Caligula prétendait se substituer aux dieux; dans cet esprit, il se travestit en Vénus et se fit adorer⁶⁶. En apparence, Camus reprend fidèlement ces récits. Mais il traduit dans la religion prédominante de ses propres spectateurs - l'intertexte est assez explicite - le comportement forcément païen du Caligula réel. Et contrairement peut-être à

⁶⁶ Suétone, *Vies des douze Césars* IV, 52; Dion Cassius, *Histoire romaine* LIX, 26.

ce dernier, son Caligula ne se prend pas pour un dieu, n'adhère pas à cette mascarade. Par la mise en scène d'un mysticisme artificiel, d'un simulacre d'épiphanie, il exhibe précisément son manque de foi.

Cette subversion du fait religieux se fonde sur une perception absurde de la vie. Elle correspond à ce que Schmeling appelle la fonction critique du théâtre dans le théâtre, qui montre par une «historicité interne» l'évolution par rapport à une tradition dépassée⁶⁷. Selon ce théoricien, la parodie cherche la confrontation entre deux idéologies; comme forme métathéâtrale, elle implique une mise en scène dialectique. Dans le cas qui nous occupe, qui comporte un double espace-temps et un double destinataire, il y a confrontation sur la scène avec le spectateur romain et sa mythologie, et dans la salle avec le spectateur moderne et sa culture chrétienne.

La scène suivante (III, 2) explique pourquoi l'intention iconoclaste de Caligula est esthétisée d'une manière spectaculaire. Scipion, qui ne croit pas aux dieux sans outrager pour autant ceux qui y croient, s'indigne de ce qu'il vient de voir (en spectateur en retrait) et crie au «blasphème». A quoi l'empereur rétorque: «c'est de l'art dramatique!» (III, 2). Le discours est à ce moment métadramatique: le jeu au deuxième degré est, après coup, mis en perspective par son acteur principal. L'autorité esthétique de ce dernier se fait aussi exégétique: «L'erreur de tous ces hommes, poursuit-il, c'est de ne pas croire assez au théâtre. Ils sauraient sans cela qu'il est permis à tout homme de jouer les tragédies célestes et de devenir dieu». Si le divin n'a de valeur que chimérique, il faut «croire au théâtre», et aussi fermement qu'en un absolu. Cet «art dramatique» de Caligula s'ouvre sur une vaste et désolante vision, un théâtre du monde sur lequel ne plane aucun regard divin, privé de spectateur suprême. Jeannette Laillou-Savona a raison d'y voir un but «didactique [de] faire comprendre aux autres les rapports

⁶⁷ M. Schmeling, *op. cit.*, p. 8.

hommes-dieux»⁶⁸, mais ne dit rien de la nature de ces rapports: ce sont ceux qui existent entre acteurs et spectateurs, sauf que dans ce cas-ci les acteurs sont laissés à eux-mêmes, sans le regard extérieur qui leur donne une raison d'être. C'est, du moins, l'unique vérité en laquelle croit l'empereur, dans ce monde qui n'en a point (selon la prière enseignée), et c'est la leçon qu'il veut communiquer au jeune Scipion, après l'avoir mise en scène devant les autres. On apprécie maintenant l'efficacité du genre forain qu'il a choisi, tant pour avilir la divinité que pour figurer ce qu'est le monde.

Cette scène explique aussi pourquoi c'est une divinité que Caligula interprète: «J'ai prouvé à ces dieux illusoires qu'un homme, s'il en a la volonté, peut exercer, sans apprentissage, leur métier ridicule». «Il est permis à tout homme [...] de devenir dieu». Dans le *theatrum mundi* baroque, l'homme interprétait le rôle que Dieu lui avait assigné; dans l'éthique de Camus, il n'y a plus de Dieu distributeur de rôles. Chacun a donc la liberté de choisir. Caligula, déjà juché sur le faite de l'humanité en tant qu'empereur, profite de l'occasion pour s'octroyer la seule promotion à laquelle il peut encore aspirer. Mais ce n'est que pour la dépouiller de toute valeur.

- le numéro de danse

Le deuxième spectacle interne de la pièce, la danse exécutée par Caligula, a lieu lui aussi devant des personnages (spectateurs visibles pour les spectateurs réels). En pleine nuit, les patriciens sont conduits de force dans une salle (où Cherea se trouve déjà) et assis sur des sièges; l'angoisse les envahit, ils croient leur conjuration découverte. Puis une musique saugrenue retentit et «Caligula, en robe courte de danseuse, des fleurs sur la tête, [...] mime quelques gestes ridicules de danse et s'éclipse» - indique la didascalie (IV, 4). S'agit-il d'une autre

⁶⁸ J. Laillou-Savona, *op. cit.*, p. 78.

manifestation de folie, là où les notables redoutent une urgence d'Etat? D'un autre trait de sadisme, avec les gardes et les armes qui leur laissent présager la torture et la mort? A leurs yeux, cette réunion relève de la fantaisie et tourne à la cruauté mentale.

Elle semble tirée telle quelle de Suétone et de Dion Cassius, on dirait un calque de l'anecdote historique⁶⁹. A cette différence près que Camus ajoute une indication scénique: pour sa prestation, Caligula «paraît en ombre chinoise», derrière un rideau. Le tableau est absolument inédit, et lourd de sens.

Le thème antique de l'ombre visualise l'inconsistance de la vie: dans les livres saints, l'idée que l'homme passe comme une ombre est récurrente⁷⁰; dans *L'Odyssée* d'Homère, les hommes sont appelés «ombres flottantes»⁷¹; chez Platon, le Mythe de la Caverne compare le reflet à la réalité⁷². A la Renaissance, une notion de théâtralité s'y ajoute, et la portée métaphysique se trouve renforcée: dans son *Eloge de la Folie*, Erasme compare constamment l'existence à une comédie et reprend par ce biais l'image homérique des «ombres

⁶⁹ Suétone, *op. cit.*, IV, 54; Dion Cassius, *op. cit.*, LIX, 5, 5.

⁷⁰ Par exemple, dans le psaume 39, au titre éloquent: «Néant de l'homme devant Dieu»:

Rien qu'un souffle, tout homme qui se dresse,
rien qu'une ombre, l'humain qui va.

Dans *Le Livre de Job* 8:

Notre vie sur terre passe comme une ombre.

et 14:

Pareil à la fleur, [l'homme] éclôt puis se fane,
il fuit comme l'ombre sans arrêt.

La Bible de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998.

⁷¹ Homère, *L'Odyssée*, trad. par F. Mugler, Paris, La Différence, 1991, X, 494.

⁷² *La République*, livre VII.

flottantes»⁷³; on l'a vu au chapitre précédent, Macbeth, dans la pièce de Shakespeare, déplore que la vie ne soit qu'une ombre marchant sur une scène (V, 5); et dans *La Vie est un songe* de Calderón, Sigismond se pose une question et formule sa réponse:

Qu'est-ce donc la vie? Une illusion,
Une ombre, une fiction⁷⁴.

En faisant sciemment danser Caligula en ombre chinoise, Camus se situe dans cette lignée. Il relève aussi un défi esthétique: dans une pièce sur le désespoir de l'individu qui prend conscience de sa condition, le motif de l'ombre apparaît comme indispensable, mais d'autant plus difficile à récupérer que des textes prestigieux l'ont invoqué à satiété. Camus trouve le moyen de le renouveler: en recourant au code discret, non verbal, de la pantomime.

«Aussitôt après [que Caligula soit disparu de la scène], un garde dit, d'une voix solennelle: "Le spectacle est terminé."» - complète la description didascalique de ce deuxième spectacle. Si le premier spectacle interne est remarquable par son développement, celui-ci l'est, au contraire, par sa brièveté. Elle fait penser à la vie des acteurs du *Grand théâtre du monde* de Calderón, qui ne font guère que passer sur la scène... Leur passage symbolise la vie même, tout comme l'espace scénique est une allégorie du monde, dans cette œuvre-phare en matière de *theatrum mundi*. Selon la doctrine chrétienne dont elle est la dramatisation, l'homme n'est que de passage⁷⁵. Or, le passage implique l'absence d'action réelle, la pure transition. La forme métathéâtrale qu'il inspire consiste ainsi en une sorte d'anti-drame.

⁷³ Erasme, *op. cit.*, LII.

⁷⁴ dans la dernière réplique de la «Deuxième journée». Pedro Calderón de la Barca, *La Vie est un songe*, trad. par B. Sesé, Paris, Flammarion, 1996.

⁷⁵ L'idée constitue aussi la finale de *La vie est un songe*: «tout le bonheur de ce monde à la fin passe comme un songe». Et elle se trouvait déjà, avec celle de l'ombre, dans les vers hébraïques cités précédemment.

Cette séquence survient vers la fin de *Caligula*. L'empereur sait qu'il va mourir sous peu, d'où la brièveté de la séquence, comme il sait l'inanité de toute son action, d'où le ridicule de son costume et de sa gestuelle, et l'ombre fugace. Sa danse est une mise en abîme métaphorique de sa propre situation. Elle en est une aussi, avec plus d'impact, de la condition humaine - et les armes exhibées aux côtés des spectateurs internes leur rappellent la proximité de la mort. C'est «dans [ce] sens» que Cherea, plus perspicace que les patriciens, pourra dire que «c'était du grand art» (IV, 5 et 6). Remarquons que son jugement, en réponse aux questions des porte-parole de l'empereur (Cæsonia et Hélicon), forment un autre discours métadramatique.

- le concours de poésie

Le troisième spectacle interne, le concours de poésie, met de nouveau en place une scène et une assistance (composée de Cæsonia, Cherea et de patriciens). Caligula convoque des poètes, qui entrent «au pas cadencé» (précise une didascalie - IV, 12), et leur ordonne d'improviser sur un sujet de son choix, la mort. Aux spectateurs fictifs qui s'enquière de sa propre création littéraire, il dit fièrement la réciter tous les jours, puisque l'œuvre et la vie ont le même objet. Pour lui en effet, penser c'est envisager la mort; écrire ou faire du théâtre c'est la thématiser⁷⁶; vivre c'est la réaliser (par le meurtre et le suicide).

Après ce «prologue», il explique la procédure aux poètes: ils présenteront à tour de rôle leurs vers oralement et lui les interrompra par un coup de sifflet s'il est mécontent. En aparté avec Cherea, il commente cette organisation: la joute poétique est alors mise à distance par son directeur - et les trois spectacles

⁷⁶ La littérature qui «donne de l'importance aux êtres et aux choses» est une imposture, disait-il au premier acte (sc. 10).

internes se trouvent ainsi ponctués de métadiscours, qui rendent toujours plus sensible le double jeu auquel se livre Caligula.

Pour la première fois, Caligula joue le rôle de critique, position privilégiée par rapport aux autres spectateurs internes. L'on pense encore au *Grand théâtre du monde* de Calderón: Dieu y était le juge suprême⁷⁷. Il s'est fait depuis évincer. Dans cette représentation moderne du *theatrum mundi*, c'est Caligula qui évalue comment les hommes font face à la mort, à la différence qu'il juge un dire, là où son homologue céleste jugeait un faire.

L'unique critique élimine plusieurs participants en quelques secondes; il semble trouver leur lyrisme insipide. La séance évolue de façon «mécanique», scandée par son sifflet «rageur», «strident» (selon les didascalies). Des exégètes ont perçu ce sifflet comme une arme de pouvoir et la dynamique générale de la scène comme celle d'un univers concentrationnaire⁷⁸. Mais la pièce n'est que secondairement un pamphlet contre la tyrannie, comme nous avons essayé de le démontrer dans le sous-chapitre précédent; la dimension du théâtre dans le théâtre est prioritaire. Un sbire ne s'aviserait pas de faire venir des poètes et d'apprécier leur production; c'est un consommateur d'art averti qui les appelle, c'est un esthète exigeant qui les siffle ou les applaudit⁷⁹. L'agissement militaire de Caligula est une manière de les discréditer, qu'il faut percevoir comme un jeu: il y aura, à la suite du concours, «des récompenses» et «des punitions» qui «ne

⁷⁷ Selon les travaux de Ernst Robert Curtius, c'est à partir du Moyen-Age, avec Jean de Salisbury au XII^e siècle, que l'on a attribué à Dieu cette double position d'audience et de juge. *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin*, trad. de l'allemand par J. Bréjoux, Paris, PUF, 1956, p. 174.

⁷⁸ Notamment I. Coombs (*op. cit.*, p. 86) et W. A. Strauss («Albert Camus' *Caligula*: Ancient Sources and Modern Parallels, *Comparative Literature*, vol. III, no 2, 1951, p. 165).

⁷⁹ C'est aussi l'avis qu'esquisse Bauer, *op. cit.*, p. 41.

sont pas très graves», avait expliqué Cæsonia presque en s'amusant (IV, 11). Traditionnellement depuis Shakespeare, les artistes internes récoltent l'admiration du public interne. Camus innove: ils sont livrés à la honte et se font siffler. Par extrapolation, on comprend qu'un Dieu-Caligula siffle le monde comme théâtre.

Seul Scipion ne se fait pas couper. Rapportons sa composition:

Chasse au bonheur qui fait les êtres purs,
Ciel où le soleil ruisselle,
Fêtes uniques et sauvages, mon délire sans espoir!...

Ces mots disent bien ce qu'éprouve personnellement Caligula, «être pur» au départ: ils expriment une passion de vivre, mais la «chasse au bonheur» devient effectivement «délire» en l'absence de tout «espoir». Aussi Caligula manifeste-t-il un vif intérêt en constatant que Scipion connaît «les vraies leçons de la mort». Son intérêt ressort d'autant plus qu'il vient de ravalier les autres écrivains, et les force ensuite à défiler devant lui en léchant leurs tablettes pour effacer les vers qu'elles contiennent. Telle sera leur sortie, qu'il orchestre comme le reste de cette scène en concepteur du son et des mouvements: il les fait «marcher au pas» sur des «coups de sifflets rythmés».

Ce spectacle enchâssé remplit la fonction d'une mise en abîme discursive (pour adopter la terminologie de Forestier⁸⁰). Caligula n'en détermine pas le sujet au hasard: on le sait, la mort est une préoccupation fondamentale chez lui, qui alimente la pièce enchâssante. Il apparaît transformé par un *deuil* au début de la pièce, puis s'avère un *meurtrier* sans scrupules, pour se révéler finalement un *suicidaire* méthodique. Le tercet de Scipion intervient comme un discours interprétatif de cette obsession. Pourtant, celle-ci n'y est même pas connotée. Principe mallarméen («Je dis: une fleur! et [...] se lève [...] l'absente de tous

⁸⁰ G. Forestier, *op. cit.*, p. 134-171.

bouquets»⁸¹)? C'est en chantant l'amour de la vie que la mort est le mieux évoquée: dans le même jet qui rend grâce crie la douleur de l'absurde. Après les déclamations pompeuses des concurrents condamnées comme des fadaises par le «jury», des mots palpent la naissance de la révolte et ceux-là méritent l'attention.

De toute évidence, les trois spectacles internes font apparaître le héros comme un homme de théâtre dont la créativité se nourrit d'une réflexion philosophique: l'imitation de Vénus célèbre le désenchantement amer de l'athéisme; la courte démonstration de danse évoque le caractère évanescent de l'existence; et au concours de poésie, seuls sont écoutés les vers qui exaltent un élan vital aux prises avec l'absurde. Ces épisodes de dédoublement structurel, indépendants sur le plan formel, entretiennent des liens thématiques entre eux et avec l'ensemble de la pièce. Un fil conducteur transparait, imprégné de nihilisme.

- Cherea ou la clémence de Caligula

Une autre scène de *Caligula* apparaît comme métathéâtrale, de manière moins évidente - de par sa structure différente et à en juger par le peu d'attention critique qu'elle a récoltée - que les trois que nous venons d'analyser: celle où l'empereur de Rome fait venir son conseiller en sachant qu'il est le chef de la conjuration qui vise à l'assassiner, lui présente un siège, entame avec lui un dialogue qui a l'air authentique et qui le montre au courant de la vérité, puis adopte à son endroit une attitude de clémence (III, 6). Ce scénario est une allusion discrète à *Cinna ou la clémence d'Auguste* de Corneille⁸², dès les

⁸¹ dans la section «Crise de vers» des *Divagations*.

⁸² A notre connaissance, *Caligula* n'a déjà inspiré la référence à *Cinna* qu'une seule fois: à un critique de spectacles parisiens qui a écrit en décembre 1945 en réaction à la création de *Caligula* présentée en septembre. Mais ce dernier n'a pas les mêmes considérations que nous et ne s'arrête pas à la scène qui nous intéresse. Son rapprochement se résume à ces quelques lignes: «*Caligula*

premières répliques entre Caligula et Cherea. A l'arrivée de ce dernier, Caligula paraît plutôt absent. «Soudain empressé» (indique la didascalie), il se reprend: «Mais, excuse-moi. Je suis distrait et te reçois bien mal». Je devrais suivre l'exemple de courtoisie que me donne mon aïeul, semble-t-il dire. Puisqu'il ajoute: «Prends ce siège et devisons en amis», à l'instar d'Auguste qui accueillait Cinna ainsi: «Prends un siège, Cinna, prends» (V, 1), pour finir par «Soyons amis, Cinna» (V, 3), en écho à l'invitation initiale: «Traitez-moi comme ami, non comme souverain» (II, 1). La citation dramatique, le procédé subtilement appliqué ici, est une variante de la technique de la pièce dans la pièce, comme l'explique Kowzan⁸³.

Mais le jeu intertextuel va au-delà de la pièce de Corneille: il fait écho à l'image d'Auguste clément et réfléchi, qui s'affichait déjà dans les écrits anciens, principalement chez Sénèque dans *De la clémence* (I, 19). Ce traité, adressé au jeune Néron, conclut qu'un règne comme celui d'Auguste à l'époque où il multipliait les actes de cruauté, ne peut susciter qu'une terreur croissante: le tyran est menacé d'autant de périls qu'il y a de sujets pour qui il est lui-même un danger. Montaigne (I, 24) a traduit et commenté ce passage, qui est ensuite passé aux mains de Corneille. Tous ces auteurs exposent une morale politique: le gouvernant trouve avantage à s'adoucir. Camus ne renchérit pas sur le palimpseste - sauf par ce message de Cherea: «d'autres me remplaceront» (si je suis empêché dans mon projet parricide - III, 6). Il saisit plutôt une occasion d'écarter le politique pour mieux faire place au métaphysique. Si cette scène

consomme, à son comble, la tragédie du pouvoir absolu. Elle est, à trois cents ans de distance, une sorte d'ultime accomplissement de *Cinna*. Mais le pouvoir que réclame Caligula ne saurait se contenter des limites grossièrement empiriques de la souveraineté humaine. [...] Il s'agit bien d'être maître de soi comme de l'Univers! Il s'agit d'assumer une si grande faculté de liberté que l'Univers n'ait point d'autre ressource que d'être, faute de passer à l'état de néant». Roger Lannes, «Les spectacles de Paris», *Fontaine*, vol. 9, no 47, 1945, p. 141-142.

⁸³ T. Kowzan, *op. cit.*, p. 158.

réveille le souvenir d'Auguste⁸⁴, c'est pour le déformer, en y incorporant de nouveaux ressorts.

L'un d'eux concerne certainement la folie de Caligula: quelles que soient ses manifestations, elle est l'antipode de la sagesse dont Auguste sert de modèle. Un autre ressort répond à la maîtrise toute sereine, garante de plénitude, que proclame le célèbre vers d'Auguste: «Je suis maître de moi comme de l'Univers» (V, 3). Cette maîtrise ne peut guère inspirer l'homme hanté par l'absurde, qui sait n'être maître de rien. Autant Auguste se sent «maître», autant Caligula se sait impuissant. A l'encontre de son aïeul, ce dernier se *prétend* puissant, en connaissant au fond son néant face à «l'Univers». Il s'applique à exhiber cette prétention en tant que telle, pour mieux parodier la puissance. C'est ce qui ressort de son dialogue avec Cherea: «Admire ma puissance», lui dit-il non sans ironie.

Sa théâtralité dans cette scène est d'ailleurs plus que jamais déconcertante. Au début de la scène, une didascalie décrit le protagoniste: «Naturel, il semble, pour la première fois depuis le début de la pièce», alors qu'il vient tout juste d'imiter Auguste en offrant un siège à celui qui le trahit et en l'invitant à l'amitié. Le comédien se permettrait-il une petite pause? Il aborde Cherea en lui demandant, sur un ton sérieux, si «deux hommes dont l'âme et la fierté sont égales peuvent, au moins une fois dans leur vie, se parler de tout leur cœur - comme s'ils étaient nus l'un devant l'autre, dépouillés [...] des mensonges dont ils vivent». Cherea l'en croit incapable, Caligula acquiesce: «Tu as raison. Je voulais seulement savoir si tu pensais comme moi». Pas de répit pour ce comédien invétéré! Il enchaîne logiquement: «Couvrons-nous donc de masques. Utilisons nos mensonges. Parlons comme on se bat, couverts jusqu'à la garde». La théâtralité, dans ce contexte, est présentée comme un bouclier. S'ensuit

⁸⁴ et peut-être, secondairement, un passage de Suétone (*Vies des douze Césars* IV, 15) racontant que Caligula pardonna aux dénonciateurs de sa mère et de ses frères et fit brûler leurs dossiers.

pourtant un échange sans fard, où chacun fait preuve d'une ouverture touchante. Puis survient un revirement brutal: Caligula déclare que cette «franchise elle-même était simulée. [...] Maintenant, nous allons cesser le jeu de la sincérité et recommencer à vivre comme par le passé». Ce problème de la franchise entre l'empereur et le conspirateur est un autre renvoi à *Cinna* (II, 1), mais il a dans *Caligula* des répercussions complexes: il confond au plus haut point le spectateur dans la salle, pris dans un labyrinthe qui lui rend impossible de déchiffrer le vrai et le faux. Car enfin, «la sincérité» semblait bien réelle! Quoique crédible, elle est annulée par les deux répliques qui l'encadrent, qui n'en font qu'un «jeu» convaincant. Ce «jeu de la sincérité» serait-il une métaphore de la vie? une autre mise en abîme, par laquelle Caligula laisserait entendre, avec cynisme, que l'authenticité, de toute façon, n'existe pas? que l'être est insaisissable? Etymologiquement, «personne» et «personnage» sont synonymes (*persona*, en latin): ils signifient «masque de théâtre». «L'homme ne s'est élevé qu'en se déguisant», observe Paul Valéry⁸⁵.

A propos de la tablette qui dévoile le complot, Cherea dit à l'empereur qu'il n'a pas «besoin de preuves pour faire mourir un homme». Caligula feint de vouloir faire une exception à cette règle: «Il est vrai. Mais, pour une fois, [...] je veux considérer que je ne peux vous faire mourir sans [preuve]». Il décrète ainsi le prétexte nécessaire à sa magnanimité théâtralisée. Il brûle la tablette avec un flambeau, accessoire qu'il a pris soin de faire apporter, en metteur en scène prévoyant - ce qui souligne le caractère fabriqué de toute la scène. Les paroles dont s'accompagne son geste contiennent une autre référence religieuse. Il imite le rôle du prêtre effaçant le péché à la confession et ridiculise le sacrement de l'absolution:

c'est un matin d'innocence qui se lève sur ton visage. L'admirable front pur que tu as, Cherea. [...] Les dieux eux-mêmes ne peuvent pas rendre

⁸⁵ Paul Valéry, «Suite», *Tel quel*, *Œuvres* II, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1960, p. 759.

l'innocence sans auparavant punir. Et ton empereur n'a besoin que d'une flamme pour t'absoudre.

C'est en jouissant (au second degré?), éclairé par la flamme, qu'il joue avec ostentation devant Cherea au restaurateur de l'innocence. Auguste pardonnait, abjurait sa tyrannie, et Cinna abandonnait son projet. L'empereur inaugurait une ère de paix universelle. Tandis que Caligula ne fait que semblant de pardonner, persiste dans la voie de la tyrannie, et Cherea le tuera. Il anticipe une paix intérieure, celle que lui procurera la mort: «Continue, Cherea [...]. Ton empereur attend son repos». Le dénouement de *Cinna* est un grand moment d'exaltation, de foi en l'homme et en l'avenir eschatologique de Rome. Caligula prend le contre-pied systématique de ce haut lieu de la culture et bafoue les valeurs qu'il véhicule.

Par cette façon de clôturer la scène, il montre on ne peut mieux que son sarcasme est continu. Il a inspiré à Gay-Crosier un riche commentaire:

Le débat sur l'impossible sincérité entre hommes n'[était] qu'un prélude à la mise en scène du pouvoir illimité que Caligula sait exercer, et ce même au-delà de sa mort. [...] En faisant fondre la tablette de cire, Caligula ne cache pas, mais exhibe théâtralement que c'est lui qui tire toutes les ficelles, lui qui fera marcher les sénateurs transformés en marionnettes assassines. [...] Il a réussi à dégrader le chef du complot en pantin, en figurant d'un assassinat dont il ne sera même plus l'instigateur⁸⁶.

Sa démarche suicidaire, commentée plus haut en relation avec sa folie, il la poursuit comme s'il en faisait un autre théâtre dans le théâtre...

⁸⁶ Raymond Gay-Crosier, «Les masques de l'impossible. Le théâtre de Camus aujourd'hui», *Europe* no 846: *Albert Camus*, 1999, p. 95-96.

- des formes secondaires de théâtre dans le théâtre

Dans l'analyse que nous avons faite de la folie de Caligula, nous remarquons sa personnalité multiple. Le dialogue avec Cherea que nous venons d'aborder est en ce sens très fécond. Selon Schmeling, l'éclatement du rôle, la perte de l'unité constituent une forme périphérique de théâtre dans le théâtre et donnent un personnage pour le moins ambigu, dont la seule constance est le glissement permanent d'un niveau à un autre⁸⁷.

Aussi l'aspect métathéâtral dans *Caligula* s'insinue-t-il à tout moment comme un trait inhérent au caractère du protagoniste, que Gay-Crosier appelle sa «virtuosité ludique»⁸⁸. D'ailleurs, Cherea définit Caligula comme «un empereur artiste» (I, 2); Hélicon se présente comme «son spectateur», non comme le traditionnel «confident» (I, 5); et les patriciens le traitent de comédien cynique (II, 1). Les didascalies mentionnent souvent que ses interlocuteurs - tels des spectateurs - le *regardent* avec effroi, l'*observent*; «ma figure te déplaît?», demande-t-il à Cæsonia (IV, 12). Les indications kinésiques sont également significatives. Une scène muette n'existe que pour montrer Caligula en costumier des conjurés: il les regarde, «va de l'un à l'autre en silence, arrange une boucle à l'un, recule pour contempler un second, les regarde encore, passe la main sur ses yeux et sort» (II, 3). Et lorsqu'il se peint les ongles (III, 3), le public voit l'acteur fabriquer son apparence. Ces deux moments sont dans la même veine métathéâtrale: ils correspondent à ce que Kowzan appelle une «mise à nu des coulisses»⁸⁹. Caligula agit aussi en souffleur, lorsqu'il dicte à Lepidus, dont il a tué le fils, les paroles qu'il doit prononcer pour simuler la joie (II, 5). Ensuite,

⁸⁷ M. Schmeling, *op. cit.*, p. 10, 14.

⁸⁸ R. Gay-Crosier, «Caligula ou le paradoxe du comédien absurde», *op. cit.*, p. 19.

⁸⁹ T. Kowzan, *op. cit.*, p. 168.

ce sont ses talents de conteur qu'il déploie: «(Rêveur.) Il était une fois un pauvre empereur que personne n'aimait. Lui, qui aimait Lepidus, fit tuer son plus jeune fils pour s'enlever cet amour du cœur. (Changeant de ton.) Naturellement, ce n'est pas vrai. Drôle, n'est-ce pas?» Puis son ironie se fait tyrannique: il exige que ses spectateurs se lèvent et rient, et eux s'exécutent «comme des marionnettes» (indique la didascalie). Il met également au point des subterfuges pour les obliger à contrefaire l'affliction: à sa demande, Cæsonia feint une première fois qu'il est malade (IV, 9), une deuxième qu'il est mort (IV, 10), avec lui comme témoin caché (comme «voyeur», dirait Anne Ubersfeld⁹⁰) qui surgit inopinément.

Non seulement il se donne en spectacle en personnage-acteur accompli, il est un metteur en scène qui force les autres à entrer dans son jeu. Dans sa direction d'acteurs, autant le farceur s'en donne à cœur joie - après l'exhibition de Vénus, il renvoie les patriciens-spectateurs en les prévenant que dans le couloir de droite, il a posté des gardes pour les assassiner (III, 1) - autant le despote se déchaîne avec sérieux. Celui-ci devient lui-même assassin, notamment en étranglant Cæsonia: «Tu as suivi jusqu'au bout une bien curieuse tragédie. Il est temps que pour toi le rideau se baisse» (IV, 13). Mais ces deux exemples aux tons radicalement opposés ressuscitent des images depuis toujours constitutives du *theatrum mundi*: la sortie de scène comme la tombée du rideau dénotent la fin du spectacle et connotent la fin de la vie. Nous restons sur la scène jusqu'à la tombée du rideau, dit Cicéron; la mort est le dernier acte d'un jeu éphémère⁹¹. On trouve des métaphores similaires dans le *Don Quichotte* de Cervantès aussi bien que dans la littérature morale de l'âge classique.

⁹⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 34.

⁹¹ L'image est récurrente chez Cicéron comme chez d'autres auteurs de son temps, mais particulièrement claire dans *Caton l'Ancien (De la vieillesse)*, XVIII, 64 et XIX, 70.

Caligula berne son entourage, qui l'accuse de fausseté. On peut aisément le taxer d'hypocrisie, trait qui relève du para-théâtral. *Hypokrisis* signifie, en grec, «jeu de l'acteur»: hypocrisie et théâtre ne font qu'un lorsque se pose le problème ontologique de l'authenticité. On peut dès lors s'étonner que Caligula ait ce cri du cœur (I, 4): «tout, autour de moi, est mensonge, et moi, je veux qu'on vive dans la vérité!» Il dénonce le refoulement de «la vérité» selon laquelle l'homme est mortel et misérable. Et c'est en praticien de théâtre qu'il cherche à la mettre en évidence, qu'il excelle à railler la lâcheté des courtisans et leur duplicité. Mais la transparence qu'il revendique ne met à nu que le vide...

- la conscience du jeu

Certaines répliques montrent que son comportement déroutant est délibéré. Elles constituent «l'étalage du dessous des cartes», selon l'expression de Kowzan⁹², et s'inscrivent dans le registre métathéâtral. Elles forment de nombreux jeux de mots sur le mot «jeu», jonglent avec sa richesse polysémique. A un intendant préoccupé d'économie, l'empereur répond: «Je consens [...] à tenir le Trésor public pour un objet de méditation. [...] Je rentre dans ton *jeu* et je *joue* avec tes cartes» (I, 8). Scipion voit là «un *jeu* qui n'a pas de limites» (I, 9). Après un entretien qu'il voulait intime avec Caligula, il lui reproche son attitude fallacieuse: «J'ai *joué*», confesse son interlocuteur (II, 14), qui ouvre ainsi son jeu (pour reprendre l'image de Kowzan). Selon Hélicon, l'idylle avec la lune est un «*jeu*» (III, 3). Lors de sa rencontre avec Cherea (analysée plus haut), Caligula dit «cesser le *jeu* de la sincérité» alors qu'il avait proposé plus tôt de porter des «masques», et Cherea se dit «lassé de tout ce *jeu* grimaçant» qu'il subit (III, 6). «C'est notre vie que nous *jouons*», lance au quatrième acte (sc. 4) un patricien pour souligner la gravité de la situation quand il craint la torture. Mais il ne comprend pas le calembour que recèle son propos: les patriciens, que Camus

⁹² T. Kowzan, *op. cit.*, p. 168.

a voulu bêtes, ne peuvent en saisir le sens second. Plus loin, Caligula prend au mot un autre patricien qui, trop légèrement, lui a offert sa vie en échange de sa santé: «si tu avais aimé la vie, tu ne l'aurais pas *jouée* avec tant d'imprudence» (IV, 9), lui reproche-t-il avant l'exécution, en se riant de lui. Ces dernières occurrences du verbe «jouer», avec «vie» pour complément direct, formulent exactement, derrière leur sens apparent, l'idée du *theatrum mundi*: la vie est l'enjeu ultime d'un jeu théâtral dérisoire.

Toute cette extraordinaire récurrence lexicale est préparée par des notes abondantes qu'avaient prises Camus dans ses *Carnets*, qui marquent son intérêt grandissant pour la notion de jeu⁹³. Signalons aussi le premier titre que choisit l'auteur pour sa pièce: *Caligula ou le Joueur*, et le titre prévu pour l'un des actes: «Jeu de Caligula»⁹⁴.

La combinaison des sens du mot «jeu», qu'exploite à merveille *Caligula*, constitue une tendance prononcée dans la fiction au XX^e siècle et a inspiré nombre d'études théoriques - même en anglais où l'on emploie plusieurs signifiants: *game*, *trick*, *playacting*, *gambling*. Les différents signifiés ont un référent commun: l'irréalité, qui recoupe le concept de *theatrum mundi*. Le jeu est au sein de l'homme comme un signe d'insuffisance d'être, affirme autrement Sartre, dans le sillage de la pensée pascalienne⁹⁵. Les littéraires et les

⁹³ Dans les *Carnets I*, sept inscriptions portent sur les termes «jeu» et «joueur», de mai 1936 à septembre 37. Plus que les autres, celle-ci (datée de mai 1936) porte en germe *Caligula*: «Aux confins - Et par-dessus tout: le jeu. [...] Prendre le jeu au tragique, dans son effort; au comique, dans le résultat (indifférent plutôt). Mais, pour cela, ne pas perdre son temps. Rechercher l'expérience extrême dans la solitude. Epurer le jeu par la conquête de soi-même - la sachant absurde» (p. 39-40).

⁹⁴ A. Camus, *Caligula - version de 1941*, *op. cit.*, p. 179, 39.

⁹⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant: essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 99 et suiv.

philosophes surabondent qui définissent ainsi l'existence comme un jeu⁹⁶, mais l'idée est aussi généralisée chez les anthropologues (ils dépistent un mythe transmis depuis l'Antiquité⁹⁷), les sociologues (ils étudient le jeu au cœur des rapports sociaux⁹⁸), sans oublier les psychanalystes (Pieter Kuiper parle de l'inauthenticité de l'être et Jean Gillibert du «théâtre de l'Être»⁹⁹).

Sans briser la fictionalité de l'ensemble de l'œuvre, Caligula incarne la conscience du jeu: du jeu métathéâtral évidemment, mais aussi, plus en profondeur, du jeu de la vie. Le recours au recul critique, que l'on retrouve momentanément à l'occasion des trois spectacles internes, relève d'une réflexion plus diffuse que ponctuelle, qui s'étend à toute la pièce, l'envahit même. L'empereur joue avec les vies humaines, l'ordre et les valeurs établis, pour exaspérer la conscience du futile. C'est dans ce but qu'il tourne sans cesse l'action en un théâtre dans le théâtre; elle atteint ainsi ce que Schmeling appelle une isomorphie forme/contenu¹⁰⁰.

⁹⁶ Entre autres références: Michel Plon, *La Théorie des jeux: une politique imaginaire*, Paris, François Maspéro, 1976; Samuel Selden, *The Double Game*, Chapel Hill, University of Chapel Hill Press, 1969; *Yale French Studies* 41: *Game, Play, Literature*, 1968; Kostas Axelos, *Vers la pensée planétaire*, Paris, Minit, 1964.

⁹⁷ Voir Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer. La métaphore ludique*, Paris, José Corti, 1989, p. 8-9.

⁹⁸ Voir Jean Duvignaud, *Le Jeu du jeu*, Paris, Balland, 1980; Louis-Jean Calvet, *Les Jeux de la société*, Paris, Payot, 1978; Erving Goffman, «Performances», *Ritual, Play, and Social Sciences / Theatre*, New York, Seabury Press, 1976; John Shotter, «Prolegomena to an Understanding of Play», *Journal of the Theory of Social Behavior*, vol. 3, no 1, 1973, p. 47-89.

⁹⁹ Pieter C. Kuiper, «On Being Genuine», *On Being Genuine, and Other Essays*, New York, Basic Books, 1967; Jean Gillibert, *Ca n'est plus ça: notes cliniques et métapsychologiques sur l'autre théâtre de l'Être*, Lyon, Césura, 1987.

¹⁰⁰ M. Schmeling, *op. cit.*, p. 98.

- le fonds spirituel de l'héritage littéraire

Toutes ces manifestations de théâtralité dans la pièce de Camus et la fusion thématique qu'elles engendrent, supposent un arrière-plan culturel que nous avons effleuré ici et là, et qui implique un fonds spirituel. Platon oppose l'ombre à l'être, la caverne des hommes à la lumière de Dieu. C'est en croyant que la vie est, d'une part, illusoire et fugitive, et, d'autre part, ordonnée par le logos, que les stoïciens - philosophes et dramaturges - élaborent la métaphore du *theatrum mundi*. En elle ils unissent donc deux thèmes. Marc-Aurèle, auquel nous nous référerions dans la conclusion de notre premier chapitre, synthétise leur sentiment: l'homme a été appelé sur la scène de la vie par un pouvoir qui le dépasse, il doit être prêt à partir avec équanimité¹⁰¹. D'après les cyniques (Diogène et ses disciples) et les satiristes (Horace, Juvénal, Lucien), la Fortune distribue les rôles et les costumes aux acteurs. D'autres puissances gouvernent ainsi le théâtre de la vie humaine dans l'Antiquité païenne: la Fatalité, la Nature. Dans la tradition judaïque, qui affirme la vanité des choses, notamment par les thèmes de l'ombre et du passage évoqués plus haut, l'homme s'incline devant la Toute-puissance; un contraste ressort entre sa misère et la gloire de Dieu¹⁰².

Saint Paul, puis, au Moyen-Age, saint Augustin et les Pères de l'Eglise, ont christianisé le *theatrum mundi*, dans une perspective providentialiste, en y intégrant le dogme de la grâce: le théâtre terrestre, temporel, conduit au Royaume des cieux, éternel. Le rôle que les hommes jouent ici-bas n'a de valeur qu'en tant

¹⁰¹ Marc-Aurèle, *Pensées*, trad. par A. I. Trannoy, Paris, Belles Lettres, 1953. III, 8; XII, 35 et surtout 36 (dernier paragraphe et conclusion des *Pensées*): «Que trouves-tu d'exorbitant à être renvoyé de la cité [...] par la nature qui t'y a fait entrer? C'est comme si le préteur qui l'a engagé congédiait de la scène un comédien».

¹⁰² en sous-titres dans *L'Ecclésiastique*: la «misère de l'homme» et la «gloire de Dieu».

que prologue; Dieu les juge quand la mort leur enlève tous les masques. Ses acteurs trouvent en Lui leur garant et leur espoir de salut. Dans le domaine théâtral, le mystère médiéval est la transcription de cette confiance en Lui. A la Renaissance, Shakespeare produit son œuvre sous la devise du Globe: *Totus mundus agit histrionem*, qui résonne par la bouche de ses personnages, pendant qu'Hamlet reconnaît que «there's a divinity that shapes our ends» (V, 2). Au XVII^e siècle, les dramaturges espagnols Lope de Vega et Calderón servent l'idéologie catholique avec la technique du théâtre dans le théâtre, et influencent tout le courant baroque français. Les titres des auto sacramentals *La Vie est un songe* et *Le grand théâtre du monde* prennent valeur de formule. Cette impression aiguë que le monde n'est qu'apparence tourne à la gloire de Dieu, dont elle est le faire-valoir. Mentionnons que le courant sceptique de l'humanisme et les moralistes classiques ne mettent pas l'accent sur la dimension religieuse. Toutefois, même les interprétations pessimistes ou mélancoliques se soumettent à une croyance qui les apaise: le passant ne s'achemine pas vers un terme mais vers une sphère de Vérité. Dressant l'historique de l'idée de *theatrum mundi*, Lynda Christian parvient à cette conclusion: «This basic assumption means a desire to grant order to the experiences of life, by making them part of a larger, if unknowable, plan conceived by a great power. If life is a play, it must have an author, a producer, a director, and a caster of roles»¹⁰³.

- un *theatrum mundi* sans Dieu

A notre époque, la technique du théâtre dans le théâtre connaît la même faveur qu'au XVII^e siècle. Plusieurs dramaturges y recourent pour s'interroger sur l'essence du théâtre et sur la subtile relativité de la réalité et de l'illusion; et

¹⁰³ L. Christian, *op. cit.*, p. 195.

certains relancent le thème du *theatrum mundi*¹⁰⁴. L'homme moderne se rapproche de ses ancêtres: sa place dans le monde reste celle d'un simple figurant. Mais il apporte une nouvelle interprétation à cette vieille devise. «A l'époque baroque, explique Forestier, l'homme pouvait bien se sentir démuné sur la scène de l'univers: la conscience d'une divinité supérieure lui évitait les angoisses métaphysiques de l'homme du XX^e siècle»¹⁰⁵. La «divinité supérieure» disparue, s'ouvre un grand vide. «La vraie vie est absente» définitivement¹⁰⁶.

Si cette vision sous-tend une part importante de la dramaturgie contemporaine¹⁰⁷, elle éclate vigoureusement dans *Caligula*. La cheville ouvrière de la pièce est celle même qui depuis toujours fonde l'idée du *theatrum mundi*: une réflexion sur le sens de la vie. Phénomène historiquement récurrent, le *theatrum mundi* ressurgit en force dans cette œuvre, mais porteur d'une dimension nouvelle. Il ébranle les assises spirituelles fournies par des millénaires de littérature, se démarque des schémas ancestraux qui le reliaient à une puissance surnaturelle: il a perdu son Spectateur transcendant. La Création n'est plus que pure illusion; elle s'avère désormais sans remède ni consolation, sans recours, prisonnière de sa théâtralité. Jeté sur une scène sans issue, l'être humain est

¹⁰⁴ Par sa récupération sur fond chrétien, Hofmannsthal avec *Le Grand théâtre du monde* et Claudel avec *Le Soulier de satin* apparaissent, dans les années 1920, comme des successeurs de Calderón.

¹⁰⁵ G. Forestier, *op. cit.*, p. 344.

¹⁰⁶ Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, «Délires I». Camus écrit dans *L'Homme révolté* que Rimbaud «est le poète de la révolte, et le plus grand», au moment où il dit «la vie absente au monde» (*Essais*, p. 497).

¹⁰⁷ Le corpus exhaustif serait énorme. Contentons-nous de quelques repères. A la toute fin du XIX^e siècle: Schnitzler, *Le Cacatoès vert*. Au début du XX^e: Pirandello, que nous avons abordé au chapitre deuxième. Après la Deuxième Guerre: Anouilh, *La Répétition ou l'amour puni*; Dürrenmatt, *La Visite de la vieille dame*, *Les Physiciens*; Beckett, *Fin de partie*; Genet, *Les Bonnes*, *Les Nègres*, *Le Balcon*; Weiss, *Marat/Sade*. Il est à remarquer que chez plusieurs de ces auteurs, le théâtre dans le théâtre se trouve intriqué avec la folie.

condamné à exercer le métier de comédien. Il cherche à capter une essence et trouve un néant. Derrière le masque gît un creux, une béance. Voilà le postulat sous-jacent à la pièce de Camus. Car selon son héros, il faut se rendre compte de la théâtralité foncière et l'assumer, savourer en connaisseur l'inauthenticité.

L'«historicité interne» du théâtre dans le théâtre et sa fonction critique (définies par Schmeling), que nous évoquions en analysant la scène de Vénus, ressortent de nouveau au terme de ce chapitre, avec plus d'ampleur. La specularité dans *Caligula* s'affirme et se comprend devant l'intertexte du développement historique d'une pensée. Nous avons vu d'abord que la scène de Vénus ne convoque la tradition chrétienne que pour la rejeter; nous avons vu ensuite que la pièce globale est traversée par le *topos* du *theatrum mundi* pour apparaître comme une configuration révolutionnaire de ce *topos*. Ces deux héritages sont à mettre en relation: la critique que leur adresse *Caligula* montre que l'esprit a quitté une ère révolue pour entrer dans un univers sans transcendance.

Caligula laisse toutefois pointer une aspiration au sacré. Ainsi, il avoue son besoin viscéral «de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde» (I, 4), et demande la lune. Henri Gouhier souligne que la pensée moderne cherche d'autres transcendances que celles des mythes grecs ou de la foi religieuse; par exemple, dans la jonction de l'impossible et du nécessaire¹⁰⁸. La lune est certes un joli symbole poétique mais représente grossièrement l'impossible. La quête de Caligula culmine dans son monologue de la scène finale: «quel dieu aurait pour moi la profondeur d'un lac?» (IV, 14)¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1973 [1952], p. 40.

¹⁰⁹ Dans la version de 1941 (IV, 11), on avait seulement: «quel cœur aurait pour moi la profondeur d'un lac?» Dans la version finale, un ajout fait voir la transcendance comme idéal impérieux: «quel cœur, quel dieu aurait pour moi la

Il appelle le grand absent... Par le fait même, il exacerbe la faille, la limite originelle. Toute la pièce renferme le projet qu'il met en œuvre à cette fin: faire du théâtre pour mieux éprouver et faire éprouver aux autres les données inexorables de la condition humaine.

- un quatrième spectacle interne

Nous avons commencé ce sous-chapitre par l'analyse des trois spectacles internes immédiatement reconnaissables. En guise de conclusion, nous en remarquerons un quatrième, qui confronte merveilleusement le public réel au problème du rapport entre la fiction globale et son dédoublement par le simulacre: la pièce principale, organisée elle-même par le protagoniste, de l'intérieur.

Les critiques ont pressenti l'existence de ce quatrième spectacle, sans vraiment réussir à le cerner¹¹⁰. C'est en deuil de Drusilla, avant son entrée en scène, que Caligula en prépare la trame. Au premier acte (sc. 11), il annonce le corps de l'action lorsqu'il invite Cæsonia «à une fête sans mesure, à un procès général, au plus beau des spectacles, [en précisant qu'il lui] faut du monde, des spectateurs». La conscience de la théâtralité s'intensifie quand, en réclamant

profondeur d'un lac?»

¹¹⁰ «A partir de l'acte II, observe Laillou-Savona (*op. cit.*, p. 79), la vie de Caligula se transforme en une espèce d'œuvre d'art». Selon Bauer (*op. cit.*, p. 39), les actes II, III et IV sont une pièce de l'acteur et du metteur en scène Caligula. «His life, since the death of Drusilla, is a theatrical performance to elicit the consciousness of death», écrit Stoltzfus (*op. cit.*, p. 199). Quilliot (*op. cit.*, p. 78) remarque «sa ronde meurtrière», Coombs (*op. cit.*, p. 71) sa «farce sinistre et démente où il tient le premier rôle avec l'humanité pour comparse». Selon Gay-Crosier (*op. cit.*, p. 20, 22), «fidèle à la mission qu'il s'est donnée, il se comporte en marionnette de ses propres caprices», dans cette «comédie noire de la lucidité». Et selon Kenneth Harrow, «he is an actor lost in a play of his own creation» («*Caligula, A Study in Aesthetic Despair*», *Contemporary Literature*, vol. 14, no 1, 1973, p. 47).

encore «du public», il frappe sur un gong pour donner le coup de départ: la symbolique théâtrale est alors transparente. Et lorsqu'il prononce, face au miroir, son nom devant tous les autres personnages, il annonce l'homme de théâtre qu'il se sait être maintenant. Il cesse d'être la marionnette du dramaturge et prend en charge le reste de la pièce, fait lui-même agir et parler les autres personnages. Il devient le dramaturge présent sur scène, jusqu'à être le maître d'œuvre de sa propre mort qui clôt le spectacle - son grand spectacle. Une nouvelle œuvre dramatique monte de l'intérieur du *Caligula* de Camus et s'en distingue: le *Caligula* de Caligula.

CHAPITRE QUATRIEME

CALIGULA DANS L'ŒUVRE DE CAMUS

4.1 *Caligula* et l'œuvre camusienne

Le premier et le troisième chapitre de cette thèse se sont quelquefois référés aux *Carnets* ainsi qu'au péri-texte de *Caligula*: les notations qui ponctuent l'élaboration de la pièce montrent comment s'est affinée la pensée intime de l'auteur et permettent d'en apprécier les répercussions sur le texte dramatique. A travers elles, se dégagent quelques lignes de force, qui attestent que les préoccupations de Camus en rapport avec sa pièce étaient essentiellement de nature philosophique. *Caligula* apparaît comme la mise en œuvre littéraire et scénique de ces préoccupations: comme l'observe Raymond Gay-Crosier, l'auteur y «transforme des concepts matriciels (l'absurde, la révolte [...]) en signes dramatiques, en recourant à [...] la mise en abîme»¹. L'œuvre résultante est à considérer comme le foyer vers lequel convergent ses idées directrices.

Dans cette optique, *Caligula* et le reste de l'œuvre camusienne s'éclairent réciproquement - comme le suggère l'auteur lui-même quand il atteint un certain recul face à son œuvre². Nous nous proposons dans ce chapitre de définir leurs

¹ Raymond Gay-Crosier, «Les masques de l'impossible. Le théâtre de Camus aujourd'hui», *Europe* no 846: *Albert Camus*, 1999, p. 92.

² «Je ne crois pas, en ce qui me concerne, aux livres isolés. Chez certains écrivains, il me semble que leurs œuvres forment un tout où chacune s'éclaire par les autres, et où toutes se regardent» («Entretien sur la révolte», *Gazette des Lettres*, 15 fév. 1952, reproduit dans *Essais*, p. 743). «J'ai composé des pièces dans le langage de l'action, des essais à forme rationnelle, des romans sur l'obscurité du cœur. Ces livres différents disent, il est vrai, la même chose. Mais, après tout, ils ont le même auteur et à eux tous ils forment une seule œuvre»

rapports. Nous nous pencherons sur *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*: ils renferment les fondements théoriques de la problématique de *Caligula*, que nous avons décortiquée dans le chapitre précédent en suivant les trois axes: folie, politique et théâtralité. Nous nous référerons également à des essais plus courts, depuis les *Ecrits de jeunesse* jusqu'à *L'Été*, et au corpus de fiction en son entier, depuis *La Mort heureuse* jusqu'à *Le premier homme*.

Camus se plaisait à concevoir des plans de travail, à classer selon des rubriques ses réflexions et ses textes. Il a ainsi constitué une structure avec l'Absurde comme premier pilier. Ce grand titre regroupe un essai: *Le Mythe de Sisyphe*, un roman: *L'Étranger*, et deux pièces de théâtre: *Caligula* et *Le Malentendu* - soit quatre ouvrages parus de 1942 à 1944. La Révolte représente le deuxième pilier, autour duquel gravitent, non sans symétrie par rapport au premier, un essai: *L'Homme révolté*, un roman: *La Peste*, et deux pièces de théâtre: *L'État de siège* et *Les Justes* - tous parus de 1947 à 1951. Dans les deux cas, l'essai développe la notion sous-jacente aux trois œuvres de fiction publiées à de courts intervalles.

Beaucoup d'exégètes de Camus, surtout dans les années soixante mais encore aujourd'hui, conçoivent l'évolution de son œuvre en termes de thématique et découpent l'ensemble selon sa propre planification. Certains, se fondant sur les essais, retiennent des référents mythiques: ils rencontrent sur le parcours camusien Sisyphe, Prométhée et Némésis. Sisyphe roule de toutes ses forces son rocher jusqu'au sommet de la montagne, pour le laisser retomber et recommencer interminablement le même geste, qui, aussi stérile qu'obstiné, en vient à figurer l'absurde. Le personnage d'Eschyle apparaît dans *L'Homme révolté* comme le chef de file de la révolte métaphysique (on l'a vu au deuxième chapitre). Et

(«Dernière interview d'Albert Camus, 20 déc. 1959», *Venture*, printemps-été 1960, reproduit dans *Essais*, p. 1926).

Némésis, déesse grecque de la mesure, inspire «La pensée de midi» qui clôt ce même essai sur un ton d'apaisement. Dans les années soixante-dix, ce découpage laisse perplexes quelques critiques. Ainsi, Laurent Mailhot préfère envisager l'univers camusien comme un tout: «les œuvres, écrit-il, puisent aux mêmes sources»³. Et ces sources avaient été choisies très tôt: à 20, 25 ans, Camus fixait ses sujets de réflexion, en jetait les bases. Ils se développeront et s'affineront, sans éclipses. Edward Freeman remarque plus particulièrement que l'absurde et la révolte «are indissociable throughout Camus's theatre. [...] *Caligula* illustrates this better than most»: par ses nombreuses variantes étendues sur plus de vingt ans, la pièce assure une continuité⁴. Il ne s'écoulait que très peu d'années sans que Camus ne reprenne son texte. Il travaillait à la refonte de *Caligula* quand il entamait *La Peste*; y effectuait encore quelques changements quand il rédigeait *L'Homme révolté*; interrompait l'écriture de *La Chute* pour aller faire lui-même une lecture publique de *Caligula*, et terminait le roman au moment où il préparait sa propre mise en scène de la pièce; et ainsi de suite. Comme il est mort prématurément (en 1960, soit moins de deux ans après la dernière version de *Caligula*), on peut croire qu'il serait revenu sur cette œuvre qui lui tenait à cœur entre toutes. C'est donc avec prudence face aux cloisons traditionnelles (Absurde/Révolte, Sisyphe/Prométhée), que nous aborderons l'œuvre camusienne et tenterons de définir la permanence de *Caligula* sur son parcours.

Il y a peut-être une autre raison d'user de prudence dans ce chapitre. Eclairer une pièce de théâtre par les essais du même auteur est un travail indispensable, mais qui risque d'attribuer et à la pièce et aux essais une fonction qui ne leur est pas nécessairement propre - dans le cas qui nous occupe, du

³ Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 4.

⁴ Edward Freeman, *The Theatre of Albert Camus. A Critical Study*, London, Methuen, 1971, p. 41-42.

moins. Sartre - son exemple s'impose d'emblée - est perçu d'abord comme un philosophe, qui a écrit des romans pour illustrer les thèses exposées dans ses essais, et des pièces de théâtre pour les mettre en scène. Camus, au contraire, se définit comme un artiste; mais il est aussi philosophe - en tout cas, au sens large⁵. Ses œuvres de fiction scrutent les rapports entre l'homme et le monde, s'inscrivent dans une démarche philosophique, et, à l'inverse, ses textes théoriques ont pour moteur une sensibilité artistique féconde. Des générations de critiques ont abordé ses œuvres de fiction comme le reflet des concepts développés dans ses essais. Brian Fitch dénonce là une vision réductrice, devenue caduque, et défend l'existence autonome, le climat unique qui font la réussite de chacune de ses œuvres⁶. Il importe de reconnaître le bien-fondé de sa position, sans nous empêcher d'enrichir notre compréhension du théâtre par la lecture des essais. Ces deux perspectives, à notre sens, ne s'excluent pas mais se complètent.

⁵ Il insistait pour qu'on ne le dise pas philosophe (notamment dans l'«Entretien sur la révolte» cité précédemment: «je ne suis pas un philosophe et n'ai jamais prétendu l'être», et dans «Révolte et romantisme»: «je ne suis pas un philosophe et je ne sais parler que de ce que j'ai vécu», *Essais*, p. 743, 753), mais n'en était pas moins féru de philosophie. C'est une matière à laquelle il s'est consacré quand il était étudiant et sur laquelle il a présenté un mémoire, qu'il a ensuite enseignée, puis dans le sillon de laquelle il a publié des essais. On l'a associé, de son vivant et bien malgré lui, au courant existentialiste, et on le fait encore aujourd'hui: la plupart des encyclopédies incluent son nom dans leur rubrique «Existentialisme», et comme le constate Gay-Crosier, il est un représentant majeur du théâtre existentialiste («Théâtre de l'impossible ou impossible théâtre?» *AC 7: le théâtre*, 1975, p. 5). Voir *Albert Camus et la philosophie*, éd. par A.-M. Amiot et J.-F. Mattel, Paris, PUF, 1997.

⁶ Brian T. Fitch, *The Narcissistic Text: A Reading of Camus' Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, p. xv.

4.2 L'inspiration pré-absurde

L'accord avec le monde et l'émerveillement devant la beauté des choses, que Caligula vivait avant la mort de Drusilla, qu'exalte le tendre Scipion, que les deux partagent furtivement dans un contrechant poétique (II, 14), sont aussi ceux qu'éprouve l'auteur du recueil de courts essais lyriques écrit en 1936-37, et publié en 1939 sous le titre de *Noces*. Alan Clayton définit la place qu'ils occupent dans l'évolution de Camus: la période «pré-absurde» sur la ligne horizontale du temps; le «lyrisme en deçà de l'absurde» dans l'ascension verticale de l'esprit⁷. La poésie est alors définie par le jeune Camus comme un «masque ridicule posé sur la passion de vivre»⁸. L'idée de «masque» restera chez lui une constante, comme nous aurons l'occasion de le constater plus loin. Mais à cette étape, «la passion de vivre» est plus déterminante que l'angoisse encore souterraine de la mort, comme si elle s'arrangeait bien de cette pensée que formulait avant lui Paul Valéry: «Rien de beau n'est séparable de la vie, et la vie est ce qui meurt»⁹. Le caractère périssable des choses entraîne certes une déchirure, mais laisse intacts l'émotion esthétique et l'amour idéaliste de la vie, n'entrave pas le «charme», selon le vocable de Valéry, les «noces» avec la nature, selon celui de Camus. Un peu plus tard, dans les labyrinthes existentiels, l'harmonie sera brisée, un divorce surviendra.

⁷ Alan J. Clayton, «Remarques sur deux personnages camusiens: Hélicon et Scipion», *Revue des sciences humaines*, 129, 1968, p. 86, 87.

⁸ «Le désert», *Noces*, dans *Essais*, p. 84.

⁹ Paul Valéry, *Eupalinos*, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1960, p. 88.

4.3 L'Absurde

- l'absurde et la mort

La dichotomie vie/mort obsède Camus depuis ses premiers textes, les *Ecrits de jeunesse* publiés à titre posthume par Paul Viallaneix, sans lui peser du poids qu'on lui connaîtra. Elle ouvre en 1932 le bref essai «Souhait» du recueil *Intuitions*, et devient centrale en 1933 dans «Devant la morte» et, sur un ton plus philosophique, dans «Perte de l'être aimé»¹⁰; ces deux derniers textes, comme le révèle leur titre, préparent *Caligula*. Aussi, tout un essai de *Noces*, «Le vent à Djémila», porte sur la conscience de la mort. Cette réflexion s'étend à l'essai suivant, «L'Été à Alger», avec une donnée nouvelle: la sérénité que nous soulignons plus haut est fragile, puisque «tout ce qui exalte la vie accroît en même temps son absurdité»¹¹. Dans son premier roman, *La Mort heureuse* - qui germe à peu près en même temps que *Caligula* (soit de 1936 à 1938) mais qu'il mettra de côté pour privilégier *L'Étranger* - Camus ressent que «la peur de mourir justifi[e] un attachement sans bornes à ce qui est vivant dans l'homme»¹². Ce sentiment revient dans l'essai «Le Minotaure» (en 1939): «Tout ce qui est périssable désire durer»¹³, et se répercutera dans le cri que lance *Caligula* en mourant: «Je suis encore vivant!» (IV, 14).

¹⁰ Paul Viallaneix, *Le premier Camus - suivi de Ecrits de jeunesse d'Albert Camus*, CAC2, 1973, p. 192, 227-230, 231-233.

¹¹ «L'Été à Alger», *Noces*, dans *Essais*, p. 75.

¹² Publication posthume: CAC1, 1971, p. 200. Il faut aussi remarquer l'anaphore avec le titre *La Mort heureuse* et le titre des deux parties du roman: «Mort naturelle» et «Mort consciente».

¹³ *L'Été*, dans *Essais*, p. 826.

Dans les pièces et les romans qui succèdent aux écrits de jeunesse, les personnages principaux entrent en contact intense avec la mort. Dès les versions primitives de *Caligula*, un tournant est marqué: le premier Caligula, le sentimental (comme le définit James Arnold¹⁴), reste attaché à la défunte Drusilla, hanté par son souvenir. Et dans les versions ultérieures, pour le deuxième Caligula, l'intellectuel (toujours selon Arnold), la perte d'une personne aimée est le signe d'un fait universel qui atteint une densité extraordinaire et cet éveil brutal fait tout basculer. Entre les deux Caligula, *Le Mythe de Sisyphe* (en 1942) proclame dans son incipit que «le sens de la vie est la plus pressante des questions»¹⁵, en opposition avec l'idéologie religieuse, qui fait du salut, donc du sens de la mort, la question la plus pressante. La même constatation traverse en filigrane les fictions suivantes.

Comme Caligula après la mort de Drusilla et comme Meursault dans sa cellule, Camus saisit dans *Le Mythe* la nature éphémère de toute chose et identifie un problème-clé, un écueil de la condition humaine: l'homme est «condamné à mort»¹⁶. Ce fait enlève tout son sens à la vie, et l'auteur décrit le «mal de l'esprit» qui en découle. Commencer à être lucide en face de l'existence, «c'est commencer d'être miné», observe-t-il¹⁷. Le monde apparaît tel qu'il est

¹⁴ A. James Arnold, «La poétique du premier *Caligula*», dans *Caligula - version de 1941*, CAC4, 1984. Cette terminologie fait suite à celle d'Ilona Coombs, selon qui «la conception primitive de Camus s'étayait sur les raisons du cœur et non sur celles de l'esprit» (*Camus, homme de théâtre*, Paris, Nizet, 1968, p. 83).

¹⁵ *MS*, dans *Essais*, p. 99.

¹⁶ *MS*, p. 142. Le fameux constat est réitéré par Martha dans *Le Malentendu* (II, 8): ce monde est fait «pour qu'on y meure»; et par Rieux dans *La Peste* (*Trn*, p. 1323): «l'ordre du monde est réglé par la mort».

¹⁷ *Essais*, p. 97, 100. Dans *L'Homme révolté* (p. 509), il emprunte les mots de Caligula (IV, 13) (que nous transcrivons en italique): «Si rien ne dure, rien n'est justifié, ce qui meurt est privé de sens».

vraiment, c'est-à-dire dépourvu d'illusions, d'espoir et de lumière. La chaîne des gestes quotidiens se rompt et l'effarement s'installe. Force est de constater que cet état âme s'approche de celui qui habite Caligula dès qu'il paraît sur scène. L'homme sait maintenant, ajoute Camus, qu'il se trouve sur le chemin de la mort; qu'il s'agit, somme toute, de mourir. C'est la vérité révélée à Caligula et qu'il s'appliquera à faire éclater aux yeux des autres; mais à cette première découverte s'ajoute une deuxième, qui l'épaissit: les hommes «ne sont pas heureux» (I, 4)¹⁸. *Le Mythe* précise la pensée de Caligula en démontrant que les hommes n'ont de prise que sur des «apparences», des «images», des «fantômes»¹⁹ - concepts que Caligula matérialise par sa danse en ombre chinoise et par son utilisation du miroir. L'intelligence souffre de n'accéder jamais à une essence, la clarté qui l'assouvirait. Ses demandes restent sans réponse face à un univers indifférent.

- l'absurde et la folie: mettre «en accord sa pensée et ses actes»

(Caligula, IV, 12)

Dans *Noces*, Camus préconise déjà une ligne de conduite pour l'esprit, et on ne peut plus élevée: «porter [la] lucidité jusqu'au bout»²⁰. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, il s'intéresse à la concrétisation de ce souhait, à la pratique qu'entraîne la théorie: il proclame que la croyance de l'homme dans l'absurdité doit «régler son action». Il semble aisé d'être logique, mais en réalité, déplore-t-il, «il est presque impossible de l'être jusqu'au bout», de poursuivre «un raisonnement absurde» et de s'y tenir jusqu'à la mort, pour que le «drame [finisse] avec toute

¹⁸ Le seul titre *La Mort heureuse* annonçait donc deux obsessions camusiennes, la première contenue dans le substantif, la seconde dans l'adjectif. Il concentre la quête du bonheur dans un contexte que domine la menace de la mort comme une épée de Damoclès.

¹⁹ *MS*, p. 106, 108, 113.

²⁰ «Le vent à Djémila», *Noces*, dans *Essais*, p. 65.

la logique dont une existence est capable»²¹. Par la fiction, il peut explorer à fond les implications de cette exigence. Le genre dramatique lui permet de donner corps, souffle et vie à des réactions virtuelles, à des façons de se définir devant l'absurde. Camus transfère ainsi son souci vigilant de logique à Caligula, qui accomplira ce qu'il recommande dans les essais sur le mode spéculatif. Il faut maintenir le pari même contre soi et aller «jusqu'à la consommation»²², y ordonne-t-il: le Caligula vulnérable des monologues, parlant de son propre sort, dira la même chose²³. Il acceptera toutes les conséquences de l'absurde. Plus encore: il les provoquera, en répétant qu'il agit au nom d'une logique irréductible. Sa folie, ses actes excessifs sont donc l'effet d'«un raisonnement absurde». Ils sont également prévus dans *Le Mythe*: chez l'homme absurde, y apprend-on, «l'ampleur de l'entêtement», «l'excès de logique» créent un effet tragique et la folie devient «un irrémédiable»²⁴. *L'Homme révolté* trace de celle-ci le schéma caliguléen: s'il y a endurcissement passionné dans la logique, la révolte peut déboucher sur la folie, qui se manifeste alors par le mépris de tout et par le crime²⁵.

Parallèlement à ses prescriptions, Camus formule des proscriptions dans *Le Mythe*: «les principes de tout repos», «le sommeil du cœur», l'abandon au quotidien sont des «esquives»²⁶. Caligula, on l'a vu, répand le même message avec violence. A ce propos, il reprend de très près un texte que Camus avait écrit

²¹ *MS*, p. 101, 103, 118.

²² *Ibid.*, p. 115.

²³ «Il faut aller jusqu'à la consommation!» (III, 5); «qu'il est amer [...] de devoir aller jusqu'à la consommation» (IV, 14).

²⁴ *MS*, p. 205, 206, 145.

²⁵ *Hr*, dans *Essais*, p. 508, 534.

²⁶ *MS*, p. 116, 112, 102.

bien avant sa pièce: «Nous nous évertuons à masquer [...] une vérité trop nue et trop simple: que notre condition est désespérante! [...] Il y a l'amour, l'art, la religion. [...] De précieux jouets qui nous aident à passer le temps»²⁷. Ce message sera par la suite repris par Tarrou, qui explique le sommeil des pestiférés: «il y a des gens qui ne savent pas [qu'ils souffrent de la peste] ou qui se trouvent bien dans cet état»²⁸. Poursuivant sa démarche austère, *Le Mythe* précise qu'engagé dans une lutte avec le monde, l'esprit ne dort plus - d'où l'insomnie malade de Caligula (l'insomnie de Tarrou sera plus légère: il ne dort «pas bien»²⁹). Il veille avec une attention aux aguets: «se lèvera peut-être cette clarté blanche et intacte qui dessine chaque objet dans la lumière de l'intelligence»³⁰ - clarté dont la lune est vraisemblablement un symbole, dans la pièce.

L'état de veille opiniâtre de Caligula est celui d'un grand impatient qui a peine à attendre ce qu'il ressent comme une urgence.

Où donc est la vraie vie, heureuse,
puisqu'elle n'est pas l'attente?

demandait la finale de «Délires» dans *Intuitions*³¹. «Il faut du temps pour être heureux, répondait Zagreus dans *La Mort heureuse*, le bonheur est une longue

²⁷ Extrait d'une lettre à Max-Pol Fouchet (fin 1934 ou début 1935) inséré dans le «Commentaire» sur *L'Envers et l'endroit*, *Essais*, p. 1176. Dans *Caligula*, le protagoniste découvre «une vérité toute simple et toute claire» (I, 4); et Scipion évoque ce souvenir: «Il me disait que la vie n'est pas facile, mais qu'il y avait la religion, l'art, l'amour qu'on nous porte» (I, 6).

²⁸ *Trn*, p. 1420. Tarrou trouverait sans doute Caligula dérangeant et irrespectueux: «On ne doit pas empêcher les braves gens de dormir. Il y faudrait du mauvais goût, et le goût consiste à ne pas insister», p. 1424.

²⁹ *Ibid.*, p. 1424.

³⁰ *MS*, p. 146.

³¹ P. Viallaneix, *op. cit.*, p. 185.

patience»³². Mais Caligula ne s'accommode pas de cette réalité contraignante, que lui rappelle Hélicon: «C'est une question de patience» (III, 3). La nuance qu'apportent les *Carnets* est significative de son malaise: «Nous patientons - plutôt nous pâtissons»³³. Et lui n'en peut plus. Comme le déclare Annenkov dans *Les Justes*, «il n'y a plus de place pour la patience»³⁴. Or, «la perte de la patience» est définie dans *L'Homme révolté* comme le premier élan de la révolte³⁵. Ainsi, alors que la ville aux prises avec la peste vit «une patience sans avenir et une attente butée», Rieux ressent après la mort de l'enfant un mélange - à saveur caliguléenne - de fatigue, de folie et de révolte³⁶. Cette impatience répétée dans le corpus camusien, dont l'expression s'étend aux essais, aux notes personnelles, aux romans et au théâtre, atteint avec Caligula des comble de véhémence.

A partir du moment où elle est reconnue, l'absurdité devient la plus brûlante des passions, d'après *Le Mythe*, et quelle que soit la direction qu'elle fasse prendre au sujet qu'elle possède. La passion qui habite Caligula, et qu'il répand autour de lui en apôtre de l'absurde, se veut proportionnelle à l'hostilité du monde; c'est pourquoi elle est si dévoratrice pour les autres, aussi bien que pour lui-même. Nous remarquons une fois de plus que la cause de sa folie relève de l'absurde: il ne fait que se plier à ses lois. Cette expérience menée à son paroxysme - un paroxysme de folie autant que de lucidité - marque le sommet

³² *La Mort heureuse*, p. 76. «Il faut du temps pour vivre», et «la lucidité elle aussi était comme une longue patience», énonce plus loin le narrateur (p. 115, 196).

³³ *Carnets I*, p. 17 (inscription datée de 1935).

³⁴ *Trn*, p. 384.

³⁵ *Hr*, p. 424.

³⁶ *Trn*, p. 1369, 1397.

tragique de la pièce. Elle élève la douleur de Caligula à «la joie désespérée d'un crucifié content de l'être»³⁷.

- le suicide et le meurtre

Une fois que se produit la rencontre de l'absurde, s'offrent plusieurs conduites possibles, toutes guidées par la révolte. Dans le registre le plus philosophique et abstrait de Camus, *Le Mythe de Sisyphe* en expose un éventail, dont le suicide et le meurtre sont les extrêmes. L'idée de la mort volontaire est d'abord considérée pertinente parce qu'elle reconnaît le côté irrémédiable de l'aventure humaine. Mais elle est écartée au fil de la réflexion, au même titre que le meurtre, dont la dénonciation deviendra un axe de *L'Homme révolté*. Les voies qui ne respectent pas la vie humaine ne peuvent être examinées avec une attention qui risquerait de tourner en complaisance théorique. Il faut la fiction dramatique - entre autres, le personnage de Caligula - pour que Camus développe leurs motivations et leurs conséquences.

La fin de *Caligula* rejoint le tout début du *Mythe*: le sous-titre «L'absurde et le suicide» et la phrase d'ouverture: «Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux: c'est le suicide». Eux-mêmes rappellent Zagreus, ses velléités suicidaires et son discours: «Il n'y a qu'une chose dont on puisse parler [sérieusement]: la justification qu'on apporte à sa vie»³⁸. Celle que Caligula y apporte est nulle, si l'on se fie à ce qu'il répond au délateur du complot contre lui: «ce n'est pas grave du tout» (III, 4). Martha, dans *Le Malentendu*, tient un discours semblable: Me tuer? «il n'y a pas là de quoi m'émouvoir. Vraiment, ce serait peu de chose» (III, 3). La carrière de Caligula aboutit à son propre meurtre dont il est, pour ainsi dire, le maître d'œuvre. C'est la mise à l'épreuve des

³⁷ *MS*, p. 116.

³⁸ *La Mort heureuse*, p. 69.

paroles de Martha, l'accomplissement des projets de Zagreus, et sa réponse finale à la question que pose l'essai au départ. Caligula réagit ainsi à l'absurde sur son propre compte, mais de manière spectaculaire: en s'assurant un public interne, il fait de sa mise à mort son chant du cygne.

Son comportement meurtrier se comprend mieux lui aussi par une étude intertextuelle et intergénétiq ue. «L'absurde commande-t-il la mort?», demande également *Le Mythe* d'une façon plus générale, la victime pouvant être ici autrui comme soi-même. Il «ne recommande pas le crime, précise l'auteur, mais restitue au remords son inutilité»³⁹. La position de Camus sur ce plan en vient à s'affermir: si, dans *Les Justes*, il n'exprime que des réserves face au meurtre, il se fait tranchant dans l'introduction de *L'Homme révolté*, où il «admet la vie comme le seul bien nécessaire»⁴⁰, et condamne l'acte de tuer dans le dernier chapitre surtout, «La pensée de midi». Entre-temps, Caligula offre sa réponse à lui. Au nom de la logique toujours mais aussi de la pédagogie, il tue inconsidérément pour faire reconnaître qu'on meurt sans raison, sans culpabilité et n'importe quand, que la fin de toute vie est arbitraire. Il prend les visages de la mort, de ses causes (tyran, fléau, dieu cruel...), pour que son omniprésence ignorée devienne une réalité - ici et maintenant - imposée à son entourage. Il se fait aussi sanglant que «les sanglantes mathématiques qui ordonnent notre condition»⁴¹ - et qui sont décrites dans *Le Mythe*. Avec ou sans Caligula, avec ou sans peste, il y a fléau, intégré à notre condition. Et Meursault sait bien qu'avec ou sans guillotine, l'on n'échappe pas au «mécanisme», au «déroulement imperturbable», au «rite implacable», à cette «affaire classée», cette «certitude

³⁹ *MS*, p. 103, 150.

⁴⁰ *Hr*, p. 416.

⁴¹ *MS*, p. 109.

insolente»⁴². Dans cette perspective bien arrêtée, tous les actes s'équivalent, anodins ou meurtriers, le bien et le mal se confondent. Au cœur du nihilisme radical, Caligula n'accorde aucune valeur à la vie et laisse faire, dirige même, le complot qui le tuera. Il accomplit ainsi les trois types de meurtre analysés dans *L'Homme révolté*: l'homicide, le régicide (par son suicide mais aussi en tuant le mythe de la grandeur impériale) et le déicide (par son discours et sa théâtralité sacrilèges).

4.4 Caligula: un calque superposant trois patrons camusiens

Après avoir éliminé comme solutions hypothétiques le suicide et le meurtre, *Le Mythe de Sisyphe* donne l'exemple de trois styles de vie conséquents avec l'évidence de l'absurde: le donjuanisme, la comédie et la conquête. Caligula adopte dans une certaine mesure ces comportements; nous les analyserons en terminant par celui qui lui sied le mieux, la comédie. Il concentre leurs dénominateurs communs comme s'il en était le réceptacle: une grande lucidité quant à l'impuissance humaine (que Camus définit ainsi: Don Juan, l'acteur et le conquérant ont «un pouvoir royal [...] mais savent que toutes les royautés sont illusoires»⁴³) et quant à la théâtralité ontologique (Caligula partage avec eux la duplicité et la conscience de cette duplicité, selon Gay-Crosier⁴⁴).

⁴² *L'Étranger*, dans *Trn*, p. 1202-1204.

⁴³ *MS*, p. 169.

⁴⁴ R. Gay-Crosier, «Caligula ou le paradoxe du comédien absurde», *Albert Camus et le théâtre (Actes du colloque tenu à Amiens en 1988)*, Paris, Imec, 1992, p. 23.

- le donjuanisme

D'autres traits attribués à Don Juan conviennent aussi à Caligula. L'homme étant porté par sa nature conquérante vers la quête d'un idéal, Don Juan, qui entrevoit l'absurdité du monde périssable dans lequel il se meut, en est d'autant plus attiré par l'exaltation conquérante. C'est pourquoi il est un séducteur inépuisable - donc un acteur par essence. Il accepte généreusement «toute la règle du jeu» et joue sa vie «contre le ciel lui-même», écrit Camus en admirant sa brave insolence qui se joue des préjugés sociaux et son rire insensé «provoquant un dieu qui n'existe pas»⁴⁵. Avec cet athéisme courageux comme point de départ, commente Gay-Crosier, il conçoit la vanité de son effort et «le tragique de sa condition». Son discernement ne lui fait toutefois pas éviter son erreur: il commet «sur le plan de l'amour» le même crime que Caligula «sur le plan du bonheur universel»; tous deux transmuent «en volonté de bonheur la volonté de puissance nietzschéenne»⁴⁶. Don Juan est farouche jusqu'à son dénouement, dont Camus donne une image magnifique: il «consomme la comédie [...] face à face avec ce dieu qu'il n'adore pas, [...] agenouillé devant le vide et les bras tendus vers un ciel sans éloquence»⁴⁷. Par la gestuelle et l'état d'âme que rend ce tableau, on dirait aussi bien Caligula dans son ultime monologue...

Cependant, la réaction de Caligula face à l'impasse absurde ne correspond à aucun des trois modèles cités dans *Le Mythe*: c'est bien là qu'il se différencie le plus de Don Juan. Il est vrai que ce thème de la littérature universelle qu'est

⁴⁵ *MS*, p. 153, 156.

⁴⁶ R. Gay-Crosier, «Camus et le donjuanisme», *French Review*, vol. 41, no 6, 1968, p. 823, 829.

⁴⁷ *MS*, p. 157.

le donjuanisme a toujours poursuivi Camus⁴⁸, mais pour *Caligula* l'auteur s'est vu confronté à un choix entre Eros et Thanatos. L'acte de chair donjuanesque devait s'estomper pour que ressorte l'acte de sang caliguléen. Selon Pierre-Louis Rey, «avec son goût pour la débauche», Caligula offre une «caricature» de Don Juan⁴⁹. Il nous semble pourtant que cette «débauche» reste discrète - excepté aux moments circonscrits où l'empereur enlève à Mucius sa femme, commettant un adultère et un viol, et où il divulgue le moyen de rentabiliser sa maison publique. Compte tenu que le Caligula historique lui offrait, comme nous l'avons vu, un exemple fameux de débauche, il est manifeste que Camus a cherché à atténuer cet aspect, intégré dorénavant dans un agissement global qui vise à balayer toutes les assises morales. On remarquera que l'érotisme tenait une plus grande place dans les versions primitives de la pièce; resserrant par la suite ses objectifs, l'auteur n'en gardera que ce qui montre la subversion de l'amour. Plus perspicace que Rey, Mailhot reconnaît «le credo de Don Juan» - et sa parodie - dans un passage de l'invocation à Vénus: «Enseigne-nous l'indifférence qui fait renaître les amours» (III, 1)⁵⁰. Mais cette «indifférence» donjuanesque devient aigreur chez Caligula: il finit par tuer la seule femme qu'il aime peut-être encore. Et son geste est métonymique: en niant l'amour, c'est toutes les femmes qu'il tue - elles qui ne font que lui rappeler sa solitude (comme il le confie dans un soliloque - II, 14).

⁴⁸ Il fascine autant le praticien de théâtre que l'essayiste (qui lui a consacré un sous-chapitre du *Mythe*): Camus a monté le *Don Juan* de Pouchkine en 1937 à Alger, en y interprétant le rôle principal; ses *Carnets* (tomes I et II, de 1935 à 1951) sont parsemés de notes, dont certaines volumineuses, sur le donjuanisme et sur le *Don Juan* de Molière; l'ébauche d'un canevas et d'un dialogue (*Carnets* I, p. 214-215) dévoile son projet d'écrire son propre *Don Juan*, un rêve qui ne l'a jamais quitté (selon le témoignage de Roger Quilliot, en note p. 214); et peu avant sa mort, il avait entrepris de traduire le *Burlador* de Tirso de Molina en vue de le mettre en scène.

⁴⁹ Pierre-Louis Rey, «Préface», *Caligula*, Paris, Gallimard, 1993, p. 17.

⁵⁰ L. Mailhot, *op. cit.*, p. 63.

- la conquête

Quand l'empire du monde est servi sur un plateau, que reste-t-il à conquérir? Le seul lieu d'insatisfaction qui subsiste est immatériel et purement métaphysique - et il est infini! Dans notre premier chapitre, nous nous démarquions des historiens en soulignant le sentiment d'impuissance qui guettait l'empereur romain - pourtant le plus puissant des hommes - s'il était le moindrement lucide. Les Césars sont des «conquérants sans espoir», écrit Montherlant dans un passage que nous présentions comme un prodrome de l'absurde camusien. Un empereur plus récent, Napoléon, a aussi inspiré la réflexion de Camus, qui en cite le constat: «l'impuissance de la force à fonder quelque chose». Les conquérants ont une mélancolie, enchaîne Camus: le prix à payer pour leur «vaine gloire»⁵¹. Notre troisième chapitre mentionnait que son Caligula, seul homme entièrement libre de l'Empire, se rend compte que sa liberté est en fait très minime: lui a la possibilité d'en toucher les limites, comme un fauve qu'on laisse parcourir sa cage à son gré. Les patriciens le dégoûtent justement parce qu'ils croient à une liberté réelle - ce sont «les fonctionnaires de l'esprit et du cœur» décriés dans *Le Mythe*⁵² et les pestiférés qui s'ignorent dans le discours de Tarrou - et il s'attache à détruire leur confort. Pour Meursault, placé dans une tout autre situation, la prison ne peut être plus concrète: «Je sentais tout d'un coup combien les murs de ma prison étaient rapprochés»; «la présence de ce mur tout le long duquel j'écrasais mon corps» a des effets «certains», «sérieux»⁵³.

Le Mythe résume ces idées: «L'homme garde [...] la connaissance précise des murs qui l'entourent», des limites de sa liberté, de l'inutilité de son action;

⁵¹ «Les amandiers», *L'Été*, dans *Essais*, p. 835.

⁵² *MS*, p. 141.

⁵³ *L'Etranger*, dans *Trn*, p. 1180, 1203.

«l'appétit de conquête se heurte à des murs qui défient ses assauts»⁵⁴. Caligula défie ces murs à son tour, s'insurge contre la prison de l'homme. Autant Meursault est impassible dans la première partie de *L'Étranger* et victime dans la deuxième, autant le caractériel Caligula est enragé: il exerce le même pouvoir définitif que «le couperet» du roman⁵⁵ en se faisant bourreau. Il se permet tout: il tend à «épuiser le champ du possible», selon le mot d'ordre de Pindare cité en épigraphe au *Mythe*, mais par une mauvaise voie puisque «seul le mal peut [...] régner absolument»⁵⁶, comme l'observe Camus dans une nouvelle; le pouvoir suprême consiste à supprimer toute valeur et à donner la mort, expliquait-il auparavant dans *L'Homme révolté*⁵⁷. C'est donc en la mettant en application que *Caligula* réfute la pensée conquérante.

- Clamence, frère⁵⁸ du Caligula conquérant

Il faut ici dire un mot de ce grand conquérant camusien qu'est Clamence. Par sa réussite sociale et sa prestance naturelle, le narrateur de *La Chute*, publiée en 1956, a connu une puissance que l'on peut comparer à celle du souverain. Comme il se plaît à le répéter, il était «un homme complet» qui régnait «dans une lumière édénique», «libre de tout devoir, soustrait au jugement comme à la

⁵⁴ *MS*, p. 112, 117.

⁵⁵ *Trn.*, p. 1204. Bien qu'il soit un «étranger» au retour de son exil, ce n'est pas lui mais Hélicon qui, en fait de tempérament, ressemble davantage à Meursault (celui de la première partie). Se comparant à Caligula, Hélicon dit qu'il n'est pas «un idéaliste», qu'il «a compris»: «c'est pourquoi [il ne s]'occupe de rien» (I, 5).

⁵⁶ «Le renégat», *L'Exil et le royaume*, dans *Trn*, p. 1590.

⁵⁷ *Hr*, p. 687, 708.

⁵⁸ Ce terme employé avant nous par Gay-Crosier nous paraît judicieux: «Clamence, sorte de frère cadet de Caligula» («Caligula ou le paradoxe du comédien absurde», *op. cit.*, p. 23).

sanction». A cause du pouvoir dont il a joui, il s'assimile aux instances supérieures: «je suis le roi, le pape et le juge» de mon univers⁵⁹. D'une manière pacifique, il rappelle son frère Caligula autant que les empereurs romains que nous avons passés en revue au premier chapitre. Il lui manque leur pouvoir absolu, mais est habité par «cette *libido dominandi* qui ne connaît pas de limites», comme le remarque Vassiliki Flenga-Anderson, et «rêve d'asservir les autres hommes», souligne Jacqueline Lévi-Valensi⁶⁰. Ses semblables lui sont autant de «sujets», à ce qu'il dit, et il se plaît à les imaginer en «peuple assemblé». Avec son désir «d'être le plus fort», il parle en «maître irascible», «citoyen-soleil quant à l'orgueil, [...] pharaon dans la colère»⁶¹. En lui se concentre toute la psychologie du potentat, sans le statut politique.

Au nom de la supériorité intellectuelle qu'il s'attribue, il s'érige en surhomme, comme il le déclare lui-même: «Je ne me reconnaissais pas d'égal. Je me suis toujours estimé plus intelligent que tout le monde. [...] Je ne me reconnaissais que des supériorités»; «avec tant de plénitude [...], je me trouvais un peu surhomme». Il a jusqu'aux sensations d'un démiurge et s'arroe le point de vue divin: «Je suis sur la montagne, la plaine s'étend sous mes yeux. Quelle ivresse de se sentir Dieu le Père. [...] A l'aube, [...] une lueur rosée annonce un nouveau jour de ma création. [...] Je plane par la pensée au-dessus de tout ce continent». Le fantasme de l'immortalité ne l'épargne pas non plus: «je *mourais* d'envie d'être *immortel*»⁶². Mais il ne fait que verbaliser cette contradiction

⁵⁹ *La Chute*, dans *Trn*, p. 1503, 1489, 1541.

⁶⁰ Vassiliki Flenga-Anderson, «Clarence metteur en scène», *AC 15: textes, intertextes, contextes autour de La Chute*, 1993, p. 91; Jacqueline Lévi-Valensi, *La Chute d'Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1996, p. 89.

⁶¹ *La Chute*, p. 1551, 1504, 1523-1524.

⁶² *Ibid.*, p. 1490, 1500, 1549, 1527.

(mise en évidence par notre italique) que Caligula met en application et qui fait son échec.

Les qualités prodigieuses qu'il se confère impliquent, nous le savons, un revers. Comme les empereurs de l'Histoire, comme le Caligula camusien, Clamence constate son insatisfaction chronique: «J'étais à l'aise dans tout, il est vrai, mais en même temps satisfait de rien»; «je courais ainsi, toujours comblé, jamais rassasié, sans savoir où m'arrêter». Cette déception lui fait voir la liberté comme une malheureuse illusion: «Je ne savais pas que la liberté n'est pas une récompense, ni une décoration. [...] Oh! non, c'est une corvée, au contraire. [...] Au bout de toute liberté, il y a une sentence». La sentence, chez lui comme chez ses prédécesseurs, fictifs ou réels, implique une solitude tragique: «Pour qui est seul, sans dieu et sans maître, le poids des jours est terrible»⁶³. Toutefois, il ne réagit pas à ce poids terrible avec la jeunesse fougueuse et la frénésie acharnée de son frère Caligula, effectivement empereur. L'expérience de ce dernier s'est terminée par une leçon cathartique qui a profité à Clamence, dirait-on, comme s'il avait été purgé de l'énergie meurtrière dont Caligula avait aperçu l'inutilité, pour mieux s'insérer dans la mondanité. Jean-Baptiste Clamence se crée l'étoffe d'un conquérant impérial, mais débonnaire, mais «pénitent».

- la comédie

Le chapitre précédent a analysé en détail en quoi Caligula est un personnage-acteur. Il est maintenant opportun de mettre en relation cette facette du protagoniste avec d'autres textes camusiens. *Le Mythe de Sisyphe* aide à comprendre sa nature histrionique en présentant l'acteur comme une figure absurde. Ce dernier, tout comme Caligula par sa théâtralité permanente et son utilisation du miroir, prouve qu'«il n'y a pas de frontière entre le paraître et

⁶³ *Ibid.*, p. 1490, 1491, 1544.

l'être»⁶⁴. Comme le remarque Abbou, il est un «prototype» de l'homme, qui tente lui aussi de façonner son être et de s'y reconnaître⁶⁵. Le temps d'une représentation, écrit Camus, «il va jusqu'au bout du chemin sans issue que l'homme du parterre met toute sa vie à parcourir»; l'art théâtral est ainsi la meilleure illustration et le meilleur enseignement «de ce que tout doive un jour mourir», il *montre* l'absurde. On reconnaît là la visée des spectacles internes de *Caligula*. Elle est aussi confirmée plus loin dans l'essai, où l'auteur précise qu'«un drame intellectuel» sous-tend l'œuvre d'art absurde, qu'elle soit théâtrale ou autre: le créateur y reproduit «l'image de sa propre condition, [fait] retentir le secret stérile dont il est détenteur». Toutes les actions que pose Caligula peuvent être comprises de cette façon, ainsi que les vers de Scipion qu'il approuve au concours de poésie. Mais Scipion, plus naïf et transparent que l'empereur, n'adhérerait pas à l'école d'art absurde définie dans *Le Mythe*: seules les créations de Caligula témoignent d'une «philosophie ironique»⁶⁶.

D'après l'essai, parce qu'il évolue dans l'éphémère, l'acteur rejoint le voyageur, cet autre personnage absurde - qui s'apparente au passant auquel nous comparions Caligula lors de sa danse furtive⁶⁷. Les deux figures sont aussi superposées dans *Le Malentendu*, et c'est selon nous le principal intérêt de cette pièce. Pour retarder les retrouvailles, Jan joue le rôle d'un étranger dans l'auberge où il est de passage, qui est le lieu unique de toute l'action. Son seul

⁶⁴ MS, p. 192. La dynamique être/paraître ressurgit dans *L'Homme révolté*: «Si donc il faut mourir à jamais, comment pouvons-nous être réellement? La révolte métaphysique tentait de faire de l'être avec du paraître» (p. 652).

⁶⁵ André Abbou, «Le théâtre de la démesure», *AC et le théâtre*, op. cit., p. 173.

⁶⁶ MS, p. 160, 158, 177, 190, 191.

⁶⁷ Une analogie profonde entre les thèmes millénaires de l'*homo viator* et du *theatrum mundi* apparaît dans l'étude de Louis Van Delft: *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982, p. 190-193.

monologue, tout en traduisant son désarroi existentiel, redonne vie au thème ancien de l'*homo viator*: «Ma vieille angoisse [...] est la peur de la solitude éternelle, crainte qu'il n'y ait pas de réponse. Et qui répondrait dans une chambre d'hôtel?» (II, 2). Le vieux domestique lui répond, mais par un silence. Sa passivité insolite le fait passer pour sourd-muet, ce qui appelle une comparaison avec le Dieu absent de Camus, spectateur sourd et muet face aux invocations humaines. Il apparaît d'ailleurs dès la première scène comme un spectateur interne, remplissant ainsi la condition nécessaire (selon Forestier⁶⁸) au théâtre dans le théâtre. Camus met en place, dans cette pièce aussi, une esthétique conforme à sa vision du monde, et celle-ci transparaît dans les paroles de Maria de façon plus limpide que dans *Caligula*: nous ne sommes «que des visages fugitifs, rencontrés et perdus au cours d'une tragédie qui n'en finira pas» (III, 3).

Dans les deux autres pièces de Camus, cette idée prend moins de relief. *L'Etat de siège* effleure la métathéâtralité, comme en fait foi la didascalie initiale: une comète «éclaire, en ombres chinoises, les murs d'une ville fortifiée espagnole et la silhouette de plusieurs personnages qui tournent le dos au public, immobiles». Ce tableau d'ouverture recèle un potentiel qui restera inexploité en ne faisant pas de ces derniers un public interne. Et un peu plus loin, Nada annonce une «comédie», mais ses paroles resteront sans écho. Par contre, *Les Justes* accordent une place importante au théâtre dans le théâtre, même si les modalités en sont plus subtiles que dans *Caligula* et *Le Malentendu*. Le motif aura toutefois perdu sa dimension métaphysique, pour ne servir qu'une visée plutôt morale. Dès le début, Voinov et Stepan parlent des stratagèmes, des mensonges et des déguisements auxquels les contraint le terrorisme. Aussi Gay-Crosier considère la pièce comme un univers de faux-semblants où les personnages jouent à différents niveaux, où des principes ludiques sous-tendent leur action: le jeu

⁶⁸ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981, p. 11.

entre simulation et dissimulation, duquel surgit - là aussi - un «miroitement entre l'être et le paraître»⁶⁹. L'Histoire assigne un rôle aux révolutionnaires, un jeu sérieux qu'ils jouent mais aussi qu'ils pervertissent. Kaliayev illustre bien ce phénomène. Il a joué au cours d'une mission le rôle d'un colporteur; or, il imitait si talentueusement ses «collègues», et avec un tel plaisir, qu'ils essayaient de l'imiter à leur tour - et la mimésis de se refléter indéfiniment. Ce personnage revêt des masques multiples: celui du colporteur cachait celui de l'activiste, lui-même recouvrant celui d'un poète (il dit des vers et on le surnomme «poète»), d'un comédien (son goût de la comédie est patent) et d'un amoureux (de Dora). Sa théâtralité, à laquelle Stepan trouve un romantisme malsain, constitue pour lui une «condition d'être», avance avec raison Gay-Crosier⁷⁰.

- Clamence, frère du Caligula histrion

Clamence, dont on a vu plus haut le tempérament conquérant, s'approche aussi de Caligula sur le plan de la comédie, et davantage que Jan ou Kaliayev qui sont, eux, des personnages dramatiques. Mailhot a souligné leur «jeu affiché, qui ne cache pas ses ficelles, qui soulève ses masques»; et Gay-Crosier a remarqué leur duplicité lucide⁷¹. *Caligula* annonce «la grande ambiguïté de *La Chute*», a observé Roger Grenier⁷². Mais le topique de la théâtralité dans *La Chute*, le plus

⁶⁹ R. Gay-Crosier, «Le jeu dans le jeu ou la tragi-comédie des *Justes*», *AC 7: le théâtre*, 1975, p. 65.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁷¹ L. Mailhot, «Aspects théâtraux des récits et essais de Camus», *Albert Camus 1980 (Second International Conference)*, Gainesville, UP of Florida, 1980, p. 153; R. Gay-Crosier, «Caligula ou le paradoxe du comédien absurde», *op. cit.*, p. 23.

⁷² Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre*, Paris, Gallimard, 1991 [1987], p. 140.

oral et le plus théâtral des récits de Camus⁷³, comprend bien d'autres aspects et pourrait fournir matière à une longue étude. Notre propre analyse, qui se veut synthétique, s'inspire de cette citation de l'auteur: «J'ai utilisé [dans *La Chute*] une technique de théâtre (le monologue dramatique et le dialogue implicite) pour décrire un comédien tragique. J'ai adapté la forme au sujet»⁷⁴. Avec *Caligula* c'était le théâtre dans le théâtre, avec *La Chute* ce sont des pratiques dramatiques dans le roman: pour les deux œuvres le procédé formel, qui relève du langage théâtral, sert à présenter un «comédien tragique».

Clamence a d'abord été comédien au sens propre du terme: il a joué dans des pièces au régiment, et avec un enthousiasme passionné. Il l'a ensuite été au sens figuré, en exerçant la profession d'avocat. Il compare avec verve le tribunal à une scène de théâtre, son intervention à celle du *deus ex machina*, la plaidoirie à un spectacle: l'avocat y évolue tel un acteur qui soigne son ton, son attitude, son émotion. Il a aussi été comédien dans la vie privée, en tant que séducteur: outre sa sensualité, il partageait son «amour du jeu», «singait l'amour» avec ses partenaires, des «figurantes». «Je changeais souvent de rôle; mais il s'agissait toujours de la même pièce», confie-t-il en évoquant les «numéros» et les «tirades»

⁷³ Les travaux sont innombrables qui font ressortir le caractère hybride de ce roman. Outre ceux que nous citons dans ces pages, il y a notamment: Fernande Bartfeld, «Le monologue séducteur de *La Chute*», *AC 13: études comparatives*, 1989, p. 119-128; Susan McLean McGrath, «Albert Camus' Witness to Modern Man's Moral Duality: Jean-Baptiste Clamence, Comedian-Artist», *Michigan Academician*, vol. 19, no 1, 1987, p. 125-132; Roger Quilliot, «Clamence et son masque», *AC 3: sur La Chute*, 1970, p. 238-244; F. W. Locke, «The Metamorphoses of Jean-Baptiste Clamence», *Symposium*, vol. 21, no 4, 1967, p. 306-315. Le texte a d'ailleurs été adapté pour la scène et monté avec succès à quelques reprises depuis une dizaine d'années; mentionnons l'excellent spectacle interprété par Pierre Tabard, présenté en France puis en tournée internationale au début des années 1990, et l'adaptation de Catherine Camus interprétée par Jean Lespert en 2000 au Festival d'Avignon et en tournée française.

⁷⁴ «Dernière interview d'Albert Camus, 20 déc. 1959», *Essais*, p. 1925.

de son «répertoire» donjuanesque⁷⁵. Ici, Camus donne à Eros la priorité qu'il avait accordée dans *Caligula* à Thanatos.

Et avec le même talent, Clamence se conduisait en comédien dans toutes les circonstances de la vie quotidienne. Son exposé autobiographique évoque à plusieurs reprises l'idée du double et celle du miroir: cette redondance peut être attribuable à la construction fragmentaire du récit, qui entraîne certaines répétitions, mais révèle aussi le besoin constant qu'a le narrateur de recourir à des termes spécifiques pour se définir. Sa ville tenait lieu de théâtre: «Paris est un vrai trompe-l'œil, un superbe décor habité par quatre millions de silhouettes»⁷⁶, et lui s'y «paradait» comme un «beau mannequin». Il se prenait pour un héros quand il aidait un aveugle et pour une vedette en le saluant ensuite du chapeau: ce geste ne pouvait s'adresser qu'à des tiers, les passants constituaient pour Clamence un «public»⁷⁷. Ce dernier parle de «jouer les fâcheux», de «jouer au détective» (utilisant alors un autre sens du verbe «jouer»), de «jouer à être efficace, intelligent, vertueux, civique, indigné, indulgent, solidaire, édifiant...», de «vivre son rôle», de «brûler les planches» et de «jouir du spectacle»⁷⁸: la richesse polysémique du jeu apparaît autant dans *La Chute* que dans *Caligula* - sans la conclusion brutale qu'amenait la pièce à ce propos. Comme pour l'empereur, le jeu comprend aussi pour Clamence «les récréations» au sens du divertissement pascalien et «la frivolité» amusante des «affaires humaines», puisque celles-ci ne lui sont jamais apparues «sérieuses»⁷⁹.

⁷⁵ *La Chute*, p. 1506, 1533.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 1478. Il découvrira par après le «rôle» de Hollandais, p. 1479.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 1528, 1523. 1500.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 1477, 1480, 1520, 1507, 1513.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 1506, 1520, 1519. Nous nous limitons à sélectionner ces quelques sèmes; une compilation exhaustive des emplois dans *La Chute* du terme «jeu» et de ses dérivés ne serait pas de mise ici.

Clamence est encore comédien dans le présent de la narration: ses cartes de visite, s'il en avait, porteraient «Jean-Baptiste Clamence, comédien», identité dont il souligne le caractère changeant⁸⁰. Il fait en cela penser à Caligula qui déclarait: «Aujourd'hui, je suis Vénus» (III, 1). Il se sait donc acteur et, toujours conscient de la présence d'un public, se soucie de sa manière de parler (sa «voix», ses «accents», l'«invention» de ses «discours» et l'«effet» qu'ils produisent⁸¹) autant que l'avocat et que le don Juan qu'il a été. Sa meilleure performance est sans doute cette confession que constitue le roman: un spectacle solo, qu'il termine d'ailleurs en informant son interlocuteur que ses «attendrissements» et ses «délires» «sont dirigés»⁸². Dans ce théâtre au deuxième degré, il reconnaît le mensonge et signale à plusieurs reprises la difficulté de distinguer entre ses histoires vraies et ses histoires fausses, comme entre la sincérité et le théâtre en général. Car faire du théâtre est la meilleure façon de vivre la vérité de l'être: porter un masque, c'est dire le vide qu'il y a derrière tous les masques. Le faux-semblant qui règne dans le monde correspond à «l'incapacité de la conscience de coïncider avec elle-même», explique Fitch⁸³. Le problème est aggravé si l'on passe, comme le fait Clamence, du dédoublement à la duplicité, aussi lucide chez lui qu'inévitable. Mais celle-ci reflète, prétend-il, «la duplicité profonde de la créature»: on cache sournoisement son jeu en se maquillant, en portant des «enseignes»⁸⁴. Ainsi va la comédie humaine.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 1500. «J'avais alors un autre nom», dit-il en se rappelant son expérience en prison, p. 1540.

⁸¹ *Ibid.*, p. 1530, 1526, 1547.

⁸² *Ibid.*, p. 1550. Flenga-Anderson (*op. cit.*, p. 85) y voit une déclaration ouverte: «Nous sommes au théâtre». Nous tenons à préciser: Clamence n'est pas si direct et sa subtilité même fait partie de ses qualités histrioniques.

⁸³ B. Fitch, «Une voix qui se parle, qui nous parle, que nous parlons, ou l'espace théâtral dans *La Chute*», *AC 3: sur La Chute*, 1970, p. 63-64.

⁸⁴ *La Chute*, p. 1518, 1499.

Le thème du double et de la duplicité, hérité des moralistes du XVII^e siècle⁸⁵, anime la pensée camusienne comme sa cheville ouvrière, selon Gay-Crosier⁸⁶. Avant de devenir un thème directeur de *La Chute*, il apparaît dans *Caligula*, incarné sur le mode de la satire par le personnage éponyme et avec sottise par les patriciens, et sous-tend la critique acerbe qu'Hélicon fait de l'hypocrisie. Il se place en droite ligne de la «philosophie ironique» que met de l'avant l'école d'art absurde définie dans *Le Mythe*. La vie est fiction, sans authenticité, en déduit-on. «Les juges intègres» ayant disparu, de faux juges sont proposés à l'admiration du public. En effet, pourquoi Clamence rappellerait-il le vol - réel - du panneau de la peinture de Van Eyck, sinon pour suggérer ce message? Celui-ci est un autre prolongement, tant de la condamnation des juges dont Hélicon se charge dans *Caligula* (IV, 6), que du «monde sans juge» dans lequel est lancé l'empereur (IV, 14) - et qui est aussi le monde «sans principe directeur» du *Mythe de Sisyphe*⁸⁷.

Clamence le dit, et les critiques s'y sont attardés comme si c'était là la clé du livre: le portrait qu'il fabrique et qu'il montre, qui n'est qu'un masque «semblable à ceux du carnaval»⁸⁸, se transforme en miroir tendu vers le spectateur interne - ce terme d'esthétique théâtrale s'impose ici - et vers les lecteurs-spectateurs. Voilà l'œuvre ultime de Clamence et sa plus habile mise en scène. Cette volonté et cette capacité de diriger son spectateur comme le ferait un professeur, nous font voir une sorte d'histrion-pédagogue, nouvelle mouture. Lui

⁸⁵ A ce sujet, nous renvoyons de nouveau à Van Delft, *op. cit.*, p. 204-206.

⁸⁶ R. Gay-Crosier, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁷ *MS*, p. 129. Dans *Les Justes* (dont le titre résonne ici de tout son sens), Kaliayev croit que les seuls juges sont humains, que les siens sont ses frères. Et *L'Homme révolté* s'arrête à la notion de «juge suprême» pour lui enlever toute substance surnaturelle (p. 643, 644).

⁸⁸ *La Chute*, p. 1547.

aussi a «le goût amer de la condition mortelle», mais est allé plus loin que Caligula: ayant «accepté la duplicité au lieu de [s']en désoler»⁸⁹, il a remplacé la subversion acerbe par l'humour élégant, la violence par la courtoisie, parent des moralistes classiques aussi dans ses manières et son style. Il se sent solidaire de son «compatriote» (cette façon qu'il a de désigner son spectateur n'est pas à entendre qu'au sens propre), de son «cher ami», alors que Caligula prend les hommes en horreur.

Ces deux personnages relèvent d'une même vision du monde, mais ce monde n'a pas les mêmes contours: le *theatrum mundi* dans *La Chute* se concentre sur l'individu et la société, dans *Caligula* il s'étend à l'univers entier. Clamence ne se départit pas du niveau social et intellectuel auquel il appartient; au contraire, en en revêtant les attributs (niveau de langue, culture, politesse, etc.), il en théâtralise le style (c'est avec un plaisir conscient qu'il utilise l'imparfait du subjonctif, évoque la peinture flamande, offre du genièvre, etc). Tandis que le statut social de Caligula, son autorité politique, sa supériorité intellectuelle ne sont que des moyens pour faire ressortir une vérité propre à tout homme, pour exemplifier «l'homme éternel». Bien que Lévi-Valensi conclue à sa lecture du roman que «le monde entier est un théâtre»⁹⁰, ce n'est que dans la pièce que ce postulat a un retentissement cosmique et par là, pathétique. Il y est aussi plus vif parce qu'il s'y fait *visible*, dans une œuvre expressément écrite pour la scène et qui, de plus, exploite toute l'esthétique de la spécularité. De ces deux hommes de théâtre complets, c'est Caligula qui se mérite, bien davantage que Clamence, le titre, attribué par l'auteur à celui-ci, de «comédien tragique».

⁸⁹ *Ibid.*, p. 1548.

⁹⁰ J. Lévi-Valensi, *op. cit.*, p. 88.

4.5 Le théâtre du monde chez Camus

- un parcours continu

Une étude génétique de ce *topos* chez Camus⁹¹ montrerait qu'il dessine un parcours continu d'un bout à l'autre de son œuvre et remonterait jusqu'aux *Ecrits de jeunesse*. Camus a éprouvé très tôt une impression de théâtralité, selon ce que révèle «Le courage»: à ses yeux d'enfant, sa grand-mère n'était qu'une comédienne qui joua la maladie jusqu'à la mort, la dernière de ses «simulations»; et lui-même pleura à l'enterrement «avec la crainte de ne pas être sincère»⁹². Ce court essai daté de 1933 est repris en 1937 dans «L'ironie», ce qui montre l'attachement de l'auteur au sujet traité, mais aussi, par le changement de titre, l'évolution de son point de vue: il passe de la candeur au recul critique. Le mensonge, que craignait Camus enfant, est en soi une comédie, avance-t-il dans «Devant la morte», «Perte de l'être aimé» et «Contradictions» (datés aussi de 1933). Une autre facette du *theatrum mundi* s'est enracinée précocement dans l'esprit de l'auteur, comme en témoigne *L'Envers et l'endroit: Le voyage*, y lit-on, «brise en nous une sorte de décor intérieur: il n'est plus possible de se masquer derrière des heures de bureau et de chantier», de «mimer [...] l'homme que nous étions chez nous»; «me voici sans parure», écrit Camus en visite à Prague⁹³.

⁹¹ Mailhot (*op. cit.*) en propose une fort éclairante, mais qui se limite à la théâtralité. Ici, nous considérerons autant les thèmes connexes de l'ombre, de l'apparence et de l'illusion, et établirons régulièrement des liens avec *Caligula*.

⁹² P. Viallaneix, *op. cit.*, p. 221; repris dans *L'Envers et l'endroit, Essais*, p. 21-22.

⁹³ «Amour de vivre» et «La mort dans l'âme», *L'Envers et l'endroit*, dans *Essais*, p. 33, 42.

Une comparaison générale de la vie à un jeu, dans les écrits des années 1930, annonce la polysémie du jeu exploitée dans *Caligula*, puis dans *La Chute*. «Incessant besoin de croire, perpétuelle projection en avant, cette nécessaire comédie, nous la jouerons pendant longtemps», pressent le jeune Camus. «Mais pourquoi parler de comédie? se demande-t-il. Peut-être en effet notre vie est-elle notre œuvre»⁹⁴. Ce «pourquoi» et ce «peut-être» disparaîtront rapidement. Le narrateur des «Noces à Tipasa» donne déjà une réponse plus ferme, qui réapparaît deux fois dans *Caligula*, presque telle quelle: «C'est bien ma vie que je joue». Il prétend connaître le sentiment des acteurs qui ont bien joué: il a rempli son rôle, c'est-à-dire qu'il a fait son «métier d'homme» - un métier de comédien, faut-il comprendre, comme dans la conclusion de notre chapitre précédent. Jusqu'ici, vivre, selon Camus, équivaut à jouer comme l'acteur sur les tréteaux. L'auteur laisse ensuite cet angle théâtral pour adopter un angle ludique. Ainsi, le complément que donne au verbe «jouer» «L'Été à Alger», et qu'on reconnaît dans la bouche de Caligula: «Un ouvrier de trente ans a déjà joué toutes ses cartes»⁹⁵. Ce sens est repris dans *La Mort heureuse*. Zagreus y questionne Mersault: «Vous jouez sur plusieurs plans à la fois? -- Oui, mais pas en amateur. [...] Je sais bien, et avec quel emportement, que la partie que je joue est la plus sérieuse et la plus exaltante de toutes», répond son interlocuteur avec une intensité lyrique qui n'approche pas encore celle de Caligula. C'est que cette «partie» le séduit: il cherche le regard d'une femme «qui lui eût permis de [...] jouer le jeu délicat et tendre de la vie»⁹⁶ - dans lequel Caligula, lui, a cessé de s'investir.

⁹⁴ «Perte de l'être aimé», dans P. Viallaneix, *op. cit.*, p. 231, 232.

⁹⁵ «Noces à Tipasa», p. 58, 60; «L'Été à Alger», p. 72. *Noces*, dans *Essais*.

⁹⁶ *La Mort heureuse*, p. 73, 99. Ce dernier emploi se retrouve plus loin (p. 120): «D'autres ont besoin de solitude avant de [...] jouer la partie essentielle d'une vie, lui avait besoin de [...] l'amitié avant de commencer son jeu».

L'interprétation que nous proposons du miroir dans la pièce comme révélateur d'images sans essence, d'apparences dépourvues d'être, se renforce par la révision des textes de jeunesse, comme si ceux-ci en renfermaient les bases. Dans *La Mort heureuse*, Mersault donne curieusement à sa copine Marthe le nom d'«apparence»⁹⁷. Ce type de perception revient dans *L'Envers et l'endroit* avec une sensibilité aiguisée: «à un certain degré de dénuement», «le moindre arbre isolé devient la plus fragile des images», «la vie tout entière se résume dans une image». Les personnes et les objets d'«Amour de vivre» sont des images dans lesquelles la vie se reflète, et c'est souriant mais lucide que le narrateur entre «dans le jeu» des «apparences», se prête à l'«illusion»⁹⁸. Caligula a non seulement perdu le sourire de cette naïveté consentante mais agit lui-même en maître illusionniste.

La charge sémantique que nous attribuons à sa danse en ombre chinoise se trouve également corroborée par le paradigme de l'ombre dans le corpus camusien. Un relevé des occurrences en montrerait l'abondance et mettrait au jour un véritable *topos* dont il suivrait le développement. Contentons-nous de sélectionner quelques exemples: ils permettent de constater qu'avant que le motif soit créé de toutes pièces par le metteur en scène Caligula, il ne surgit dans les autres textes qu'accidentellement, comme un effet optique perçu par un spectateur. En voiture, Mersault regarde les paysans comme des silhouettes en ombre chinoise. Dans «La mort dans l'âme», la lumière projette sur un mur - devenu un écran - l'ombre de deux corps, un mort et un vivant. «L'envers et l'endroit» présente sur un autre écran une projection plus floue: de tout ce monde au dehors, «je ne perçois que des ombres de ramures qui jouent sur mes rideaux blancs». C'est une transcription iconique de l'énoncé émis dans un essai antérieur

⁹⁷ *Ibid.*, p. 29, 166.

⁹⁸ «La mort dans l'âme», p. 34; «Entre oui et non», p. 28; «Amour de vivre», p. 43, 44. *L'Envers et l'endroit*, dans *Essais*.

du même recueil, selon lequel l'univers est peuplé de «formes»⁹⁹. Ce fait est toujours exprimé dans les textes en prose sur un ton neutre, comme s'il fallait d'autres genres littéraires - la poésie, le théâtre - pour qu'une émotion puissante en découle. A part les vers qu'il fait réciter à Scipion, Camus a écrit un seul poème, «La maison devant le monde» (en 1937 ou 1938), et la fin en est assez expressive:

La vie est un sourire errant,
Miracle d'aimer ce qui meurt.¹⁰⁰

Cette force émotionnelle se retrouvera ensuite chez Caligula, par un message inversé: ne croyant plus au «miracle», l'empereur se refuse à «aimer ce qui meurt».

Avec *Noces*, on assiste à un tournant: le thème de l'ombre est désormais associé à celui de la théâtralité. Dans «L'Été à Alger», on peut apprécier une variante du spectacle dansé de Caligula: le narrateur, au dancing, entrevoit «en ombres chinoises les visages des danseurs qui passent à tour de rôle», comme des «profils» dans une apparition éphémère¹⁰¹. «Le Minotaure», dans *L'Été*, compare les joueurs de boxe sur le ring à des acteurs sur un plateau; et aux yeux de la foule, qui est elle-même «une assemblée d'ombres», ils sont des «dessins» «sur la blancheur du mur, des ombres combattantes». «L'Enigme», un essai qui date de 1950, apporte au thème, probablement parce qu'il est ultérieur, une dimension plus philosophique et va dans le sens de *Caligula*, en recourant au Mythe de la Caverne, de Platon, auquel se référait dans le même esprit notre chapitre précédent: «Paris est une admirable caverne, et ses hommes, voyant leurs propres

⁹⁹ «L'envers et l'endroit», p. 48; «La mort dans l'âme», p. 38. *L'Envers et l'endroit*, dans *Essais*.

¹⁰⁰ «Politique et culture méditerranéennes», *Textes complémentaires d'Albert Camus*, dans *Essais*, p. 1329.

¹⁰¹ «L'Été à Alger», *Noces*, dans *Essais*, p. 71.

ombres s'agiter sur la paroi du fond, les prennent pour la seule réalité». L'idée de l'évanescence, qui nous reportait également à l'Antiquité, y est aussi clairement exprimée: «Les grandeurs que [la société] salue ne sont rien. [...] Toute la gloire de ce monde est comme une fumée qui passe»¹⁰². Mais c'est dans «Le Renégat», du recueil tardif *L'Exil et le royaume*, que le motif de l'ombre intervient le plus souvent, comme si l'auteur s'y attachait de plus en plus à mesure qu'il avançait en âge. La ville a l'air d'un fantôme et les hommes paraissent des «ombres bestiales qui s'agit[ent]». Plus loin, ce sont «des ombres confuses»¹⁰³. Toutes ces images renvoient à la métaphore fondatrice d'Homère reprise par Erasme et que nous citions au chapitre précédent: les «ombres flottantes».

Cet adjectif éloquent, «flottantes», se retrouve sous une autre forme dans «Jonas ou l'artiste au travail»: dans l'appartement de Jonas, «les êtres, perdus dans la lumière blanche et violente, semblaient *flotter* comme des ludions dans un aquarium vertical». Le caractère artificiel de l'espace décrit est remarquable. L'éclairage est celui des projecteurs de théâtre et est associé à des éléments typiques de décors scéniques (portes roulantes, tablettes escamotables, tables pliantes, paravents, soupentes), qui font de l'appartement une «boîte à surprises». Celui-ci est aussi «le cabinet des glaces»¹⁰⁴: des fenêtres donnent sur d'autres fenêtres qui, à leur tour, s'ouvrent sur un autre arrière-plan. Cet effet visuel est emprunté à l'art pictural. Ailleurs, un artiste peint Jonas en train de peindre: il y a double peintre et double tableau, voire triple si l'on considère l'allusion aux techniques de Velásquez, qui sont l'origine historique de l'artifice de la fenêtre

¹⁰² «Le Minotaure», p. 821-822, 824; «L'Enigme», p. 866, 863. *L'Été*, dans *Essais*.

¹⁰³ «Le Renégat», p. 1587; «La pierre qui pousse», p. 1658. *L'Exil et le royaume*, dans *Trn*.

¹⁰⁴ «Jonas ou l'artiste au travail», *L'Exil et le royaume*, dans *Trn*, p. 1635.

et du tableau dans le tableau. Avec cette nouvelle qui a pour personnage principal un artiste-peintre, Camus exploite un autre substrat de la spécularité que ceux que lui avaient permis son théâtre et *La Chute*.

Il considère les lieux comme des décors, c'est-à-dire comme des correspondants spatiaux du masque: l'appartement de Jonas en est une manifestation parmi d'autres. Les maisons et les toits dans *L'Été* forment un décor qui couvre la nature. Dans *La Mort heureuse*, la maison de Mersault est présentée comme le décor de sa solitude, et la ville de Vienne comme un «décor frivole et luxueux qui sépare l'homme de lui-même»¹⁰⁵. A l'opposé, un style dépouillé est réservé aux pauvres d'Alger, dans *Noces*: «la toile cirée et la lampe à pétrole font tout [leur] décor»¹⁰⁶. Les paysages sont également regardés par Camus comme des personnages¹⁰⁷, et parfois ils exécutent un spectacle¹⁰⁸. Ils deviennent la *scæna mundi*¹⁰⁹ dans *Noces*, où ils offrent un «cirque de pierres et de terre», un «forum qui s'ouvr[e] dans le ciel»¹¹⁰. Dans «Le désert», ils se métamorphosent comme le ferait la toile de fond d'une scène de théâtre. Par un «subterfuge [...], Pise à dix heures du soir se change en un décor étrange». Le lecteur assiste alors à cette scène singulière: «Les nuages se séparèrent comme un rideau qui s'ouvre. Du même coup, les cyprès semblèrent grandir d'un seul jet dans le bleu soudain découvert. [La colline remonta.] D'autres nuages vinrent.

¹⁰⁵ *La Mort heureuse*, p. 118.

¹⁰⁶ «L'Été à Alger», *Noces*, dans *Essais*, p. 68.

¹⁰⁷ *Noces*, p. 59: Tipasa «est aujourd'hui mon personnage». *La Mort heureuse*, p. 131: «Le monde, ici, devenait personnage»; et p. 148: «le grand visage muet du ciel».

¹⁰⁸ *La Mort heureuse*, p. 130: «la danse colorée du monde»; et p. 132: «la danse du ciel et de la mer».

¹⁰⁹ «la scène du monde», écrit Camus dans «Noces à Tipasa», *Essais*, p. 60.

¹¹⁰ «Le vent à Djémila», *Noces*, dans *Essais*, p. 62.

Le rideau se ferma»¹¹¹. Ce rideau n'est pas sans rappeler celui qu'invoque Caligula, en menaçant de le refermer sur Cæsonia (IV, 13). Cependant, les phénomènes dont il est question ici sont présentés comme naturels. *L'Homme révolté*, de loin postérieur aux textes où ils interviennent, adopte un point de vue en plongée, totalisant: «La nature n'est plus que le décor du drame divin qui se déroule à travers les temps»¹¹².

L'attention que nous portons ici à des œuvres très variées de Camus situe *Caligula* dans une perspective nouvelle: la pièce apparaît comme une synthèse de nombreux éléments qui sont ailleurs plus ou moins prégnants, éparpillés tels des matériaux sans structure formant un chantier vaste et désordonné. Elle fait converger ces éléments, les approfondit pour en dégager une problématique dominante, qui ne leur était qu'implicite, et les cristallise pour construire une esthétique métathéâtrale. Ces textes-préludes renfermaient même la recherche d'une essence qui transcende la théâtralité: «Si je tente de comprendre [...] cette délicate saveur qui livre le secret du monde, c'est moi-même que je trouve au fond de l'univers. Moi-même, c'est-à-dire cette extrême émotion qui me délivre du décor»¹¹³. Cette recherche atteindra sa maturité avec *Caligula*, qui réussit une transposition dans le domaine théâtral de l'organigramme cosmique. Le théâtre dans le théâtre, comme on l'a constaté avec Schmeling¹¹⁴ au chapitre précédent, est sémantiquement subordonné au cadre dramatique; il appert maintenant que le cadre dramatique de *Caligula* reproduit lui-même les parties intégrantes d'un ensemble plus grand, l'œuvre camusienne. L'auteur y met en relief le théâtre dans la vie, tel qu'il le conçoit plutôt intuitivement dans tous ces

¹¹¹ «Le désert», *Noces*, dans *Essais*, p. 81-82, 86.

¹¹² *Hr*, p. 595.

¹¹³ «L'envers et l'endroit», *L'Envers et l'endroit*, dans *Essais*, p. 48.

¹¹⁴ Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres modernes, 1982, p. 5-7.

écrits cités plus haut, mais ajoute une teinte négative. Pour ce faire, le dramaturge s'appuie sur des principes théoriques développés entre-temps par l'essayiste dans *Le Mythe de Sisyphe*. Il est intéressant de considérer de ce point de vue les passages les plus significatifs de ce texte.

- le théâtre du monde dans *Le Mythe de Sisyphe*

Plusieurs énoncés du *Mythe de Sisyphe*, même en dehors du sous-chapitre qui porte sur la comédie, empruntent leur vocabulaire au champ théâtral. Ayant remarqué cette particularité lexicale, Marie-Louise Audin a étudié le paradigme du théâtre dans l'essai¹¹⁵, mais a passé sous silence une évidence: la récurrence de la thématique théâtrale et surtout l'esprit dans lequel l'auteur l'utilise, suggèrent que ce dernier ressent profondément la théâtralité de la vie et qu'il en fait une manifestation majeure de son absurdité. Lui-même fait savoir que le terme «théâtral» recouvre une esthétique et une morale¹¹⁶. En ajoutant sa rhétorique dramatique à plusieurs données biographiques¹¹⁷, Gay-Crosier voit «la conception baroque du monde comme théâtre», mais omet de préciser que le *theatrum mundi* baroque évoluait sous le regard de Dieu. Il rectifie ailleurs: «De *Noces* où elle est instinctive à *La Chute* où elle est ironisée, [la révolte] place l'homme dans une pose et une position théâtrales face à l'absurde qu'il sait irrévocable».

¹¹⁵ Marie-Louise Audin, «Le paradigme du Théâtre dans *Le Mythe de Sisyphe*», *AC et le théâtre*, *op. cit.*, p. 105-121.

¹¹⁶ *MS*, p. 160.

¹¹⁷ sa pratique talentueuse du théâtre, son goût de l'improvisation dans des conditions étrangères à la scène (comme le mentionnait notre premier chapitre, il jouait Caligula dans la vie courante), les métiers si divers qu'il a exercés, les déguisements aventureux auxquels l'a forcé la clandestinité de la Résistance. R. Gay-Crosier, «Le jeu dans le jeu ou la tragi-comédie des *Justes*», *op. cit.*, p. 66-68.

Tant qu'ils n'affrontent pas l'absurde, explique le *Mythe*, les hommes exécutent aveuglément une «pantomime» sans portée aucune, dans le mensonge d'un monde «masqué par l'habitude»; «tout le monde vit comme si personne "ne savait"»¹¹⁸. Caligula entreprend d'en finir avec cette situation factice. Seuls le refus de savoir et l'insouciance octroient la paix, une paix empoisonnée, complète l'essai - alors que l'effort «constant de l'esprit absurde, comme le répète Camus dans une introduction à *L'Homme révolté*, doit être de ne pas oublier l'aspect impossible de la réalité»¹¹⁹. Pour infuser la connaissance, Caligula s'investit d'une mission de pédagogue et la propagation de la vérité constitue son programme de base¹²⁰. Il ne dénonce toutefois pas la «pantomime» en cherchant à la supprimer, ce qui serait impossible puisqu'elle est intrinsèque à l'existence, mais au contraire en l'exacerbant, en en faisant l'objet de sa théâtralité.

La première définition que donne l'essai pour cerner la notion d'absurde recourt à une métaphore théâtrale: Le «divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité». Envahi par ce sentiment, Caligula incarne cette définition, en parlant et en agissant toujours au second degré. «Les décors s'écroulent», poursuit l'essai. D'autres énoncés, dont Audin n'a pas tenu compte, appartiennent à la même famille sémantique dans la mesure où ils connotent la vanité. Celui-ci, par exemple: «le sens illusoire [est]

¹¹⁸ *MS*, p. 108.

¹¹⁹ «Notes et variantes», dans *Essais*, p. 1634.

¹²⁰ Il l'expose au premier acte: «Ils sont privés de la connaissance et il leur manque un professeur» (sc. 4); «C'est de la pédagogie» (sc. 9); «Il vous est enfin venu un empereur pour vous enseigner la liberté» (sc. 10). Le professeur atteindra en partie son objectif, à en croire Cherea: «Il exerce une indéniable influence. Il force à penser» (III, 4). Il l'atteindra pleinement avec Scipion, qui apprendra «les vraies leçons de la mort» (IV, 12); l'élève lui-même dira les avoir comprises (IV, 1 et 13).

désormais plus lointain qu'un paradis perdu»¹²¹. Ils enseignent la même chose que, dans la pièce, le miroir, l'ombre ou la caricature de la divinité.

La spécularité que nous avons passée en revue au chapitre précédent apparaît, à la lumière du *Mythe de Sisyphe*, comme le pendant esthétique de la philosophie de l'absurde. Nous avons vu sa fonction critique relative à une tradition littéraire et religieuse. Le Protée triomphant nie ce que soutient l'Eglise, affirme *Le Mythe*¹²². Ainsi en est-il de Caligula, qui met en scène dans toute la pièce-cadre sa vision sacrilège du *theatrum mundi* et lui donne une expression textuelle lorsqu'il se fait adorer en Vénus. Pour le croyant, le *theatrum mundi* a un spectateur suprême; mais celui-ci est absent de l'univers de Camus - comme du XX^e siècle en général. Les reflets infinis ne réfèrent plus qu'au néant. La vision du monde ainsi façonnée, cette poétique du théâtre-univers, suppose une conversion à l'absurde, une nouvelle théologie exposée dans *Le Mythe* par une phrase-phare: «L'existence tout entière, pour un homme détourné de l'éternel, n'est qu'un mime démesuré sous le masque de l'absurde»¹²³. Caligula parodie cette vérité ontologique en faisant le pitre avec une ironie grinçante et une attitude démoniaque: il est le héros absurde créé par le praticien de théâtre qui coexiste avec l'auteur du *Mythe de Sisyphe*.

- notre condition mortelle, notre nature théâtrale

Caligula trace un trait d'union très net entre la condition de l'être mortel et la théâtralité. Ce trait d'union existe aussi, moins prononcé, dans d'autres textes camusiens. Il se profile déjà dans les *Ecrits de jeunesse*: nous avons vu que «Devant la morte» et «Perte de l'être aimé» réfléchissent sur la mort et, plus

¹²¹ *MS*, p. 101, 106, 107-108.

¹²² *Ibid.*, p. 162.

¹²³ *Ibid.*, p. 174.

discrètement, sur le théâtre. Puis il s'estompe dans *Noces*, où l'on déplore que les hommes meurent malgré leurs décors et la beauté du spectacle¹²⁴, pour ressortir davantage dans les romans. Dans *La Mort heureuse*, pour jouer les «dernières cartes», il faut des «yeux ouverts sur la mort», sans «duperie», sans «décor»¹²⁵. Et *L'Etranger* est marqué tant par la théâtralité que par la mort. Le héros-narrateur, remarque Claude Sigaud, a la «faculté de passer du rôle d'acteur à celui d'observateur presque détaché de ses propres actions»¹²⁶ - comme s'il se voyait avec les yeux des personnes qu'il côtoie. Pour lui, les interrogatoires paraissent un «jeu» et ce sont des «spectateurs» qui viennent voir les exécutions des condamnés. Mais «nous [sommes] tous condamnés à mort», lui dit l'aumônier¹²⁷, ce qui l'incite à associer ce terme à un autre qui en devient l'équivalent dans son discours: «coupable»¹²⁸.

Du côté du corpus dramatique, Kaliayev subit la peine capitale à l'instar de Meursault, ou plutôt, avec un esprit ludique qui nargue la mort, il met en scène son suicide supérieur à l'instar de Caligula. Au seuil de la mort, sur lequel se trouvent à un moment donné Meursault, Kaliayev et Caligula, «le comédien qui est en chaque homme [aide l'animal épouvanté] à faire figure, même à ses

¹²⁴ «Les hommes meurent malgré eux, malgré leurs décors» («Le vent à Djémila», p. 65); «L'Italie [...] offre le spectacle d'une beauté où meurent quand même les hommes» («Le désert», p. 87).

¹²⁵ *La Mort heureuse*, p. 203.

¹²⁶ Claude Sigaud, «La condamnation à mort de Meursault: aspects juridiques», *Bulletin de la Société des études camusiennes*, no 56, 2000, p. 62.

¹²⁷ *L'Etranger*, dans *Trn*, p. 1171, 1212, 1208.

¹²⁸ «Les autres aussi, on les condamnerait un jour. Lui aussi, on le condamnerait. [...] La petite femme automatique était aussi coupable que la Parisienne que Masson avait épousée ou que Marie qui avait envie que je l'épouse. [...] Comprendait-il donc, ce condamné...» (*Ibid.*, p. 1211). «On est toujours un peu fautif», remarquait déjà Meursault au début du roman (p. 1139).

propres yeux», observera Camus dans ses *Réflexions sur la guillotine*¹²⁹. Dans *Le Malentendu*, la «tragédie qui n'en [finit] pas» (III, 3) est composée de «victimes» (aux dires de la mère - I, 1) et de «condamnés» (aux dires de Martha - I, 8). Et Nada clôt le prologue de *L'Etat de siège* par des paroles qui rappellent la fin du premier acte de *Caligula*: «La comédie va commencer», une «mise à mort universelle».

Caligula emploie les mêmes termes que ces héros de *L'Etat de siège*, du *Malentendu* et de *L'Etranger*, au moment crucial de la pièce où il annonce «un procès général, [le] plus beau des spectacles»:

Il me faut du monde, des spectateurs, des victimes et des coupables.
Faites entrer les coupables. Il me faut des coupables. Et ils le sont tous.
Je veux qu'on fasse entrer les condamnés à mort. Du public, je veux avoir
mon public! Juges, témoins, accusés, tous condamnés d'avance!» (I, 11)

Mais dans son discours, les répétitions insistantes, le ton impératif, la disposition désordonnée des mots, font que ceux-ci deviennent interchangeable, comme s'ils appartenaient au même sème. Pour Caligula, la vie est un «procès» autant qu'un «spectacle», nous sommes des «spectateurs» autant que des «condamnés». L'équivalence qu'il met en évidence a retenu l'attention de Mailhot: «Procès, spectacle: c'est le monde de *L'Etranger* aussi bien que de *Caligula*»¹³⁰. C'est également celui de *La Chute*: Clamence met en scène un procès dans lequel il joue tous les rôles. Il a sans doute hérité du procès kafkaïen «intenté à l'univers tout entier» et qui fascine tant Camus dans *Le Mythe*¹³¹. Le roman brode cette prise de conscience condensée dans le dernier monologue de Caligula¹³²: «Toi

¹²⁹ *Essais*, p. 1043.

¹³⁰ L. Mailhot, *op. cit.*, p. 185.

¹³¹ *MS*, p. 211.

¹³² ainsi que dans la dernière page de *L'Etranger* et, de façon plus fugace, dans *Le Mythe* (p. 150) et dans *L'Homme révolté* (p. 645).

aussi, toi aussi, tu es coupable. [...] Personne n'est innocent! [...] Nous serons coupables à jamais!» (IV, 14). Le pronom «nous» désigne l'espèce: tous les hommes sont coupables du simple fait de vivre, d'après le «traité de l'exécution» (II, 9), et condamnés à mort. Le titre du roman, *La Chute*, rappelle le syllogisme dans le traité, qui nous est apparu au chapitre précédent comme une interprétation de «la chute» originelle.

«L'absurde réside précisément dans l'inadéquation du procès à la justice, du théâtre à la vie»; le théâtre dans l'œuvre de Camus s'oppose à la vie, conclut Mailhot¹³³. Nous discernons, quant à nous, un rapport de causalité: la mort est la chose qui fait que le monde est un théâtre. De l'interrogatoire de Meursault à son procès, de son procès à celui auquel nous convoquent Caligula puis Clamence, et du procès à la culpabilité qu'il dévoile, et à la condamnation à mort qu'il entraîne, l'on chemine dans le théâtre. Rétrospectivement, le terme final fait du chemin parcouru un théâtre, parce que le procès n'est ni justifié, ni juste.

Camus réserve jalousement le traitement artistique de ce thème à *Caligula*, et son traitement théorique, de manière moins frappante, au *Mythe de Sisyphe*. Des ébauches existent ailleurs, frôlant la signification qui touche à son apogée dans la pièce. Le protagoniste, en plus d'être un personnage dramatique, un héros absurde sur scène, a la particularité d'être un parfait histrion - ce que ne sont ni Sisyphe, ni Meursault, ni les autres personnages du théâtre camusien, du moins pas avec la flamboyance de Caligula. Gay-Crosier identifie le renégat et Jonas comme d'autres histrions camusiens; ils ne sont, à vrai dire, que de pâles reflets, des ersatz, à côté de Caligula. Quant à Clamence, nous avons montré qu'il est un avatar assagi. Caligula détient autrement dit un monopole.

¹³³ L. Mailhot, *op. cit.*, p. 185.

4.6 Un *theatrum mundi* sans Dieu?

Tout en évoluant sans cesse, comme on le voit à ses principaux jalons que nous rappelions au début de ce chapitre, Camus conserve un élément constant, depuis ses débuts jusqu'à sa maturité, à travers ses essais et ses fictions: le recours à la transcendance est toujours écarté d'entrée de jeu, ce qui laisse l'homme sans recours autre qu'humain. Cette démarche est certes fort connue, mais elle est aussi plus complexe qu'elle n'y paraît d'habitude. Et *Caligula* en représente à merveille la particularité qui fait cette complexité: une zone nébuleuse, une certaine contradiction.

A l'époque de *Noces*, Camus insiste sur la certitude d'une mort entière; hors du monde, «point de salut»¹³³. Et Mersault, dans *La Mort heureuse*, sentait «que tout était renfermé dans cet instant qui va de la naissance à la mort et que tout se jugeait et se consacrait par là»¹³⁴. L'auteur développe ces pensées dans *Le Mythe*. Il y affirme une volonté de rationalité sans compromis et refuse catégoriquement le «saut» dans la foi¹³⁵. D'abord parce que cette consolation équivalait à se résigner à l'infirmité absurde de la raison et engendre un «suicide philosophique»¹³⁶: la grandeur de Dieu est dans son inhumanité, dans l'impossibilité de le comprendre, et ne se soutient qu'après démission de l'intellect. Ensuite parce que l'espoir d'essence religieuse, acte aveugle de confiance, est une autre dérobade, et la plus grisante. Le désir proprement humain d'immortalité ne légitime pas la croyance en un au-delà. Tel les sujets de *Caligula* en prière, l'homme camusien aspire à trouver «le vin de l'absurde et le

¹³³ «Le désert», *Essais*, p. 87.

¹³⁴ *La Mort heureuse*, p. 183.

¹³⁵ et ne démord pas de ce terme! jusqu'à *La Peste*: pour le père Paneloux, pendant la peste, «il fallait sauter au cœur de cet inacceptable» (*Trn*, p. 1404).

¹³⁶ en sous-titre dans l'essai, p. 119; l'expression rebondit p. 128.

«pain de l'indifférence» pour «vivre sans appel» dans un «destin limité» que termine la mort¹³⁷. *Le Mythe* donne ainsi l'impression d'un athéisme pur et dur. Et *L'Homme révolté* cherche la règle d'une conduite «loin du sacré»: les dieux sont si indifférents à notre besoin que nous ne devons pas les considérer¹³⁸. La Vénus qu'interprète Caligula est, comme eux, «indifférente», «inhumaine» (III, 1). Mais l'essai dépasse le stade de la contestation en cherchant une alternative: il revendique «un ordre humain où toutes les réponses soient humaines, c'est-à-dire raisonnablement formulées»¹³⁹.

L'on peut quand même se demander si l'athéisme se trouve bien dans le contenu littéral de *Caligula* ou si on le déduit à partir d'une connaissance générale de Camus. A première vue, le protagoniste effectue le même choix - ou la même exclusion - que l'auteur dans ses essais. Hiroki Toura s'est posé une question similaire: Caligula «est-il iconoclaste, blasphémateur, révolté ou athée?»¹⁴⁰. Les trois premiers attributs ne s'excluent pas, le dernier est incompatible avec les deux premiers: comme le note Camus dans *L'Homme révolté*, se hisser au niveau de Dieu est un blasphème et «tout blasphème est participation au sacré»¹⁴¹. Tout en qualifiant les dieux d'«illusoires» (III, 2), répond Toura, Caligula «les tient pour responsables de ce monde - comme s'il reconnaissait leur existence et leur puissance»¹⁴².

¹³⁷ *MS*, p. 137, 143.

¹³⁸ *Hr*, p. 431. Rieux aussi exprime cette idée: «Peut-être vaut-il mieux pour Dieu qu'on ne croie pas en lui et qu'on lutte de toutes ses forces contre la mort sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait» (*Trn*, p. 1323).

¹³⁹ *Hr*, p. 430.

¹⁴⁰ Hiroki Toura, «Caligula devant le sacré: identification aux dieux-mères», *AC et le théâtre*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴¹ *Hr*, p. 465.

¹⁴² H. Toura, *op. cit.*, p. 31.

La contradiction tacite qu'il relève chez lui se dessine aussi dans *L'Etat de Siège*. Nada exprime avec le même fiel que Caligula son mépris nihiliste et sa suffisance, et déclare que «le bon Dieu [...] n'est qu'un enfant de cœur»¹⁴³. Pourtant, quand le juge Casado l'accuse de blasphème, lui nuance l'accusation - comme le fait Caligula avec Scipion. Une zone grise se dessine, qui existe même dans *Le Mythe*, réputé sans faille à cet égard. Beau joueur, Camus y affirme que «la révolte contre les hommes s'adresse aussi à Dieu» et que «privés de nos divertissements», nous serions «livrés tout entiers aux humiliations du divin»¹⁴⁴. Celui-ci existerait donc, et ce serait contre lui que nous nous soulevons. Mais ces contradictions émergent-elles du langage seulement ou de la manière d'appréhender les rapports entre l'homme et tout ce qui n'est pas lui? Nous tenons que Caligula ne parodie pas tant les dieux eux-mêmes - il n'y croit pas assez - que l'idée que les gens s'en font. C'est entre autres pourquoi cette négation de la divinité, ou du concept de divinité, verse avec lui dans une négation de l'homme.

Nous avons souligné, au chapitre précédent, qu'un petit mot banal, «rien», est tellement martelé dans la pièce (surtout dans les premières scènes) qu'il en devient un terme-clé¹⁴⁵. Caligula «avait un regard étrange» en quittant le palais, après la mort de Drusilla, et un patricien lui a «demandé ce qu'il avait». Il a répondu «un seul mot: "Rien."» (I, 1), dont *Le Mythe* apporte l'explication.

¹⁴³ *Trn*, p. 193.

¹⁴⁴ *MS*, p. 203 (l'italique est de Camus), 206.

¹⁴⁵ Ce même mot n'est pas moins capital dans *L'Etranger*: il y apparaît 35 fois - sans compter que Meursault répond par une douzaine de «non» et affirme autant de fois que les choses sont sans importance. Le «rien» se dit, en outre, sans médiation lexicale, par l'apathie générale du héros. A la fin du roman, après que ce dernier aura refusé le refuge religieux que lui proposait l'aumônier, l'évidence éclate: «J'avais eu raison, j'avais encore raison, j'avais toujours raison. [...] Rien, rien n'avait d'importance» puisque nous sommes tous des «condamnés» (*Trn*, p. 1210).

Répondre sincèrement «rien» à une question sur la nature de ses pensées» traduit le vacillement d'une conscience soudain éveillée; ce «vide devient éloquent, [il est] le premier signe de l'absurdité». Il renvoie au fait que nous travaillons et créons et faisons tout «pour rien», que rien ne «transcende le jeu mortel des apparences»¹⁴⁷. Caligula se sait désespérément condamné à des singeries ridicules par la privation de transcendance.

Dans *Le Mythe*, Camus se penche sur ce qu'il appelle «le mouvement essentiel du drame humain» - que décrivent aussi, dans un autre registre, les vers de Scipion au concours de poésie, en s'approchant de l'expérience personnelle de Caligula. La conclusion d'Audin est intéressante: son «champ métaphorique [...] est celui d'une quête mystique non encore aboutie»¹⁴⁸. L'on touche à une autre ambiguïté de l'exégèse camusienne, et non la moins stimulante... Nombre de critiques ont remarqué chez lui une sensibilité toute religieuse, à tel point qu'il peut apparaître comme un mystique fourvoyé; il n'est peut-être pas si différent de l'enfant qui rêvait «à la rencontre enfin du mystère», dans *Le premier homme*¹⁴⁹. Il est assez symptomatique que ce fervent athée - cet oxymore convient à merveille¹⁵⁰ - ait inspiré une grande quantité d'études, dont certaines remarquables, qui le mettent en rapport avec la pensée judéo-chrétienne¹⁵¹. Il

¹⁴⁷ *Essais*, p. 189, 106, 115.

¹⁴⁸ M.-L. Audin, *op. cit.*, p. 120.

¹⁴⁹ A. Camus, *Le premier homme*, CAC7, 1994, p. 159.

¹⁵⁰ Certains critiques en retiennent un autre, en évoquant son «incroyance passionnée»; ce sont en fait les mots qu'a proposés Camus lui-même, pour définir «l'incrédulité contemporaine» («L'incroyant et les chrétiens», *Actuelles I*, dans *Essais*, p. 1602).

¹⁵¹ Parmi les monographies, les plus récentes sont: Howard Mumma, *Albert Camus and the Minister*, Cape Cod, Paraclete Press, 2000; Robert Chester Sutton, *Human Existence and Theodicy: A Comparison of Jesus and AC*, Hamburg, Kovak, 1993; et celles de François Chavanes, qui sont particulièrement

œuvre incontestablement pour un royaume où dominant l'être humain et ses limites. Pourtant, ces critiques qui font de ses textes une lecture biblique se justifient, indépendamment de leurs conclusions: par les sujets qu'il traite, les valeurs qu'il prône, son choix lexical, sa profondeur vibrante et lyrique, lui-même provoque inéluctablement un tel regard critique - et il se distingue en cela des quelques autres écrivains de son époque qui ont inspiré la même approche critique à moindre raison¹⁵². On peut retenir en guise d'exemple cette étonnante comparaison qui assimile la révolte à une mystique: «Le militant trop vite convaincu est au vrai révolutionnaire ce que le bigot est au mystique. Car la grandeur d'une foi se mesure à ses doutes»¹⁵³. La formulation biblique de ce précepte pour «la déification de l'absurde» produit le même effet: rester «fidèle aux commandements de l'absurde», à l'image de Sisyphe qui enseigne une

rigoureuses: *AC: Un message d'espoir*, Paris, Cerf, 1996; *AC: «Il faut vivre maintenant»*. *Questions posées au christianisme par l'œuvre d'AC*, Paris, Cerf, 1990. Il y a aussi James W. Woelfel, *AC on the Sacred and the Secular*, Lanham, UP of America, 1987; Ruth Reichelberg, *AC: une approche du sacré*, Paris, Nizet, 1983; Bruce Pratt, *L'Évangile selon AC*, Paris, Corti, 1980; Joseph Hermet, *AC et le christianisme: l'espérance en procès*, Paris, Beauchesne, 1976. Parmi les articles, ceux du collectif *AC 11: la religion*, 1982; aussi bien que Paul Archambault, «AC et la métaphysique chrétienne», *AC 1980 (2nd International Conf.)*, Gainesville, UP of Florida, 1980, p. 210-220; Pierre N. Van-Huy, «Camus et la transcendance», *Language Quaterly* VII, 3-4, 1969, p. 5-10; P. Viallaneix, «L'incroyance passionnée d'AC», *AC 1: autour de L'Étranger*, 1968, p. 179-197. Et comme le rapporte Gay-Crosier (*AC: paradigmes de l'ironie - révolte et négation affirmative*, Toronto, Paratexte, 2000, p. 29-32), toute une série de thèses philosophico-théologiques ont été consacrées en Allemagne à la christologie camusienne.

¹⁵² Voir Emmanuel Mounier, *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos: l'espoir des désespérés*, Paris, Seuil, 1970; et Charles Moeller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, vol 1: *Silence de Dieu (Camus, Gide, Huxley, Simone Weil, Graham Greene, Julien Green, Bernanos)*, Tournai, Casterman, 1953.

¹⁵³ «"Le pain et le vin" d'Ignazio Silone» (article écrit pour *Alger républicain*, 23 mai 1939), *Essais*, p. 1398.

«fidélité supérieure»¹⁵³. Dans la même veine, *L'Homme révolté* fournit une description tout à fait appropriée à Caligula: «A la mortelle opacité de la condition, le révolté oppose son exigence de vie et de transparence définitives. Il est à la recherche, sans le savoir, d'une morale ou d'un sacré»¹⁵⁴. Chez les Justes, qui traînent «la bombe comme une croix», Dora dit à Kaliayev, après qu'il a proclamé ne pas avoir la foi: «tu t'exaltes, tu marches au sacrifice, plein de ferveur»¹⁵⁵.

Les dieux ne sont pas censés intervenir dans le monde de Camus, mais on dirait bien qu'ils le font dans *Caligula*, *a contrario*. Ce paradoxe régit aussi *Le Malentendu*, où il devient même trop explicite avec le rôle du domestique. Son effet est mieux réussi dans *Caligula*: tant la souffrance humaine que son absence de recours y crèvent la scène. L'empereur traverse une tentation mystique, le besoin d'un ailleurs hors du monde sensible. Il s'écarte de l'homme absurde du *Mythe*, qui préfère l'acceptation de ses limites à la nostalgie de l'éternel; lui est envahi par cette nostalgie et fait fi de ses limites, loin de se suffire de ce qu'il est. C'est qu'au terme du raisonnement absurde, l'espoir «peut assaillir ceux-là mêmes qui s'en voulaient délivrés» et s'introduit alors sous un visage des plus pathétiques. «Cela montre la difficulté de l'ascèse absurde», explique Camus¹⁵⁶. La mère, dans *Le Malentendu*, en témoigne aussi: elle qui «se croyait détournée de tout» est happée par «la soif du repos» (III, 1). Caligula est plus hardi en envisageant une solution magique, surnaturelle: la lune¹⁵⁷. Il ne l'obtiendra

¹⁵³ *MS*, p. 123, 198, 207.

¹⁵⁴ *Hr*, p. 509.

¹⁵⁵ *Trn*, p. 356, 325.

¹⁵⁶ *MS*, p. 189.

¹⁵⁷ Alan Clayton insère cette solution dans un contexte païen en la reliant à la mythologie gréco-égyptienne, qui intéressait Camus à l'époque du remaniement de la pièce («Caligula, Apulée et la lune», *The Romanic Review*, vol. 61, no 3,

évidemment pas et, en conséquence, il est noyé dans sa défaite et sa solitude - un «vide sans fond que rien ne peut combler». «L'immense détresse est trop lourde à porter. Ce sont nos nuits de Gethsémani», écrit *Le Mythe*¹⁵⁸. Caligula attend en effet sa mort dans son propre Jardin des Oliviers: «Oh! cette nuit est lourde! Hélicon ne viendra pas: nous serons coupables à jamais! Cette nuit est lourde comme la douleur humaine» (IV, 14).

Ces affres de l'absolu assaillent Camus à l'époque de la composition de *Caligula* et se canalisent dans la pièce. Mais par après, se résorbent-elles vraiment? Un fond d'inquiétude chez l'auteur contraste avec l'assurance propre à l'athée. Le flou qui demeure dans l'attitude de Caligula vis-à-vis la divinité serait représentatif de l'œuvre de Camus dans son ensemble: l'incroyance y va de pair avec une quête mystérieuse. Roger Quilliot saisit cette quête parfaitement, à notre avis, en lui donnant une expression pirandellienne qui l'intègre dans le *theatrum mundi* moderne: «l'univers entier est [aux yeux de Camus] un vaste théâtre, [...] et l'homme "un personnage en quête d'auteur"»¹⁵⁹.

4.7 La Révolte

Du principe absurde, qui fonde toute la mise en scène de *Caligula* et sa quête insatiable, Camus dira qu'il est la position primitive du doute systématique - dont le nihilisme caliguléen fournit l'équivalent «sur le plan de vie»¹⁶⁰. Partant de ce degré zéro, l'auteur tire trois conséquences qui se rejoignent: «ma révolte,

1970, p. 217).

¹⁵⁸ *MS*, p. 128, 197.

¹⁵⁹ R. Quilliot, «Albert Camus et le théâtre», *Trn*, p. 1689.

¹⁶⁰ «Notes et variantes» à *L'Homme révolté*, *Essais*, p. 1634.

ma liberté et ma passion»¹⁶¹. Le terme «révolte», avec la richesse dont il l'investit, inclut les deux autres, tant dans les textes théoriques que fictifs. Il préside à *L'Homme révolté*: cet essai critique les formes de révolte qui ne garantissent pas à l'homme sa dignité et, par son étude du nihilisme notamment, montre l'impasse de la révolte de Caligula.

- la révolte de Caligula

Caligula est un exemple de combativité et, par conséquent, son apport au thème de la révolte est crucial, comme le souligne aussi Freeman¹⁶². «Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux» (I, 4) ...et cela le révolte! Toute la pièce tient dans cet énoncé fondamental. Elle en est une suite de représentations, de variations, et le défi dramaturgique que représente ce ressassement est d'ailleurs relevé avec brio. Nous en avons apprécié l'originalité au chapitre précédent.

La révolte qu'incarne le héros agit sur deux fronts. Premièrement, elle s'adresse aux autres sous la forme d'un projet pédagogique qui bouscule les consciences en ramenant sans cesse à l'avant-plan la vérité absurde. La deuxième manière répond à un besoin plus personnel: Caligula répète obsessivement, comme en un défoulement, ce qu'il ne peut surmonter. *Le Mythe* rapporte que le Sisyphe d'Homère avait enchaîné la Mort; c'est en quelque sorte ce à quoi veut parvenir l'empereur. En multipliant les meurtres, il compte démystifier la mort, lui enlever ses armes, s'approprier son pouvoir. «Le refus de la mort, le désir de

¹⁶¹ *MS*, p. 145. La révolte doit suivre immédiatement le constat de l'absurdité pour ne pas y consentir ou l'escamoter. La liberté est celle d'agir selon ses propres balises morales lorsque disparaît le juge suprême. Et la passion découle d'un amour instinctif de la vie, qui apporte cette distinction à laquelle tient Camus: absence d'espoir n'est pas désespoir.

¹⁶² E. Freeman, *op. cit.*, p. 45.

durée et de transparence, précise *L'Homme révolté*, sont les ressorts de ces folies sublimes ou puérides¹⁶⁴ - comme celle de Caligula. Qu'elle se tourne vers les autres ou vers lui-même, sa révolte éclate dans la rage et adopte le mode du mal. Elle est une erreur grave de conséquences pour les autres et un leurre aussi très cruel pour lui-même. Elle le fige dans l'espace le plus aride du désert de l'absurde, au sein de sa prétendue félicité: «Je suis heureux. Il y a eu un temps où je croyais avoir atteint l'extrémité de la douleur. Eh bien! non, on peut encore aller plus loin. Au bout de cette contrée, c'est un bonheur stérile et magnifique» (IV, 13). Mais il est peu convaincant, lui qui n'accorde aucune valeur à la vie et qui s'abîme dans le désespoir.

Il laisse aussi perplexe que la dernière phrase du *Mythe*: «Il faut imaginer Sisyphe heureux» - c'est en effet un impératif pour sa survie! car bien qu'il se passe de dieu et n'envie rien, la sérénité ne l'illumine pas. Selon Gay-Crosier, ce ton est fidèle au rapport camusien entre l'homme et la vie¹⁶⁵. Zagreus donnait la note, en ne prenant «au tragique que le bonheur»¹⁶⁶. Et Martha, dans *Le Matentendu*, définit «le seul vrai bonheur», celui que Dieu «prend pour lui» - et que convoite Caligula dans sa révolte: être «semblable à la pierre», «sourd à tous les cris», dans une «paix muette» qu'elle appelle «ce désert» (III, 3). Plus tard, Clémence s'écriera: «Je suis heureux, je suis heureux, vous dis-je, je vous interdis de ne pas croire que je suis heureux, je suis heureux à mourir!»¹⁶⁷. Il reprend ainsi les affirmations de Caligula et du *Mythe*, avec l'ajout significatif des deux derniers mots qui modifient l'adjectif... Le bonheur absurde a évolué, la

¹⁶⁴ *Hr*, p. 508.

¹⁶⁵ R. Gay-Crosier, «Carnet critique», *AC 4: sources et influences*, 1971, p. 216.

¹⁶⁶ *La Mort heureuse*, p. 80.

¹⁶⁷ *La Chute*, dans *Trn*, p. 1549.

lucidité déjà infaillible est encore plus dense: toute leur amertume s'étale au grand jour.

C'est que Clamence a complètement assimilé une vérité dont Sisyphé et Caligula ne connaissent que le stade expérimental. Le dernier la dit en se servant de Mereia. D'abord, il loue en lui le sujet qui s'oppose à la volonté de son maître: la révolte «est honorable». «Tu es un meneur d'hommes, un révolutionnaire. Cela est bien» (II, 10). Mais son assentiment prend aussitôt un air de dérision, puisque Mereia sera condamné de toute façon: «Tu vas mourir virilement, pour t'être révolté». Il démontre avec un humour noir l'assertion du *Mythe* selon laquelle le révolté fait un exercice de gratuité et de détachement «qui consomme la splendeur et l'inutilité d'une vie d'homme»: il «est d'avance vaincu»¹⁶⁷. Ce pessimisme habite aussi Martha, chez qui il fait place au ton grave de l'écrasement: «A quoi bon ce grand appel de l'être?» (III, 3).

- la révolte de Cherea

«Comment se limiter à l'idée que rien n'a de sens et qu'il faille désespérer de tout?»¹⁶⁸. Trouvant dans la nourriture absurde une énergie qui lui insuffle sa passion de vivre, Camus transcende cette phase au climat sinistre. Dans le cycle qui suit, plus optimiste, il cherche sur le mode du bien à contrecarrer l'injustice. La révolte de Caligula en provoque ainsi une autre: Cherea et Scipion apparaissent comme les défenseurs du bien contre les outrances de leur empereur. Mais «il faut choisir entre la contemplation et l'action», mentionne *Le Mythe*¹⁶⁹, et Cherea sera l'homme d'action qu'exige la situation. Il dépasse ce nihilisme, se le soumet, alors que Scipion en sera victime. Il prend en main le complot et

¹⁶⁷ *MS*, p. 173, 179.

¹⁶⁸ «L'énigme», *L'Eté*, dans *Essais*, p. 864.

¹⁶⁹ *MS*, p. 165.

rassemble les patriciens dispersés avec leurs frustrations personnelles. Héros du Camus mûr, éclairé par la foi en la vie, il impose des limites à la révolte tyrannique qui fait oublier à Caligula sa noblesse première. «Tout n'est pas permis», «il y a des limites», disent à leur tour Annenkov et Dora¹⁷⁰, avant que *L'Homme révolté* ne trace la frontière au-delà de laquelle la dignité est ravalée¹⁷¹. Et comme «on ne guérit pas la peste avec les moyens qui s'appliquent au rhume de cerveau»¹⁷², le tyrannicide est requis dans le cas de Caligula.

La limite qu'il ne faut pas franchir dans la réalité sociale selon l'essayiste Camus, est la même que dans la tragédie selon le dramaturge Camus et selon ce qu'il dit du genre tragique: «Celui qui, par aveuglement ou passion, ignore cette limite, court à la catastrophe pour faire triompher un droit qu'il croit être le seul à avoir»¹⁷³ - parce qu'il est empereur, en ce qui concerne Caligula. Mailhot établit un rapprochement analogue au nôtre:

La mesure que Camus assigne à la révolte est celle du théâtre. Cette lumière, cet équilibre dont il se réclame sont ceux de la Cité démocratique et de la tragédie grecque. «Je me révolte, donc nous sommes» est un *cogito* théâtral. [...] Le jeu entre le «je» et le «nous» de la révolte camusienne implique une relation comparable à celle qui existe entre le «je» et le «nous» au théâtre: il n'y a pas d'univocité.¹⁷⁴

¹⁷⁰ *Les Justes*, *Trn*, p. 337, 338.

¹⁷¹ C'est la conclusion du chapitre le plus volumineux, «La révolte historique», et un sujet central de «La pensée de midi». L'auteur insiste beaucoup sur la «limite» - qui forme un paradigme avec la «mesure» (jumelée à son antonyme, la «démesure»), la «frontière», la «borne» (qui revient dans *L'Été*), la «tempérance» (qui se trouvait dans les *Lettres à un ami allemand*). Grâce à elle on peut promouvoir la justice et la liberté (que désirent tant les chroniques d'*Actuelles I*).

¹⁷² «Ni victimes ni bourreaux», *Actuelles I*, dans *Essais*, p. 347.

¹⁷³ «Sur l'avenir de la tragédie», *Trn*, p. 1705.

¹⁷⁴ L. Mailhot, *op. cit.*, p. 156-157, 161.

La relation Caligula/Cherea peut être lue selon cet axe solitaire/solidaire, qu'évoque Camus à maints endroits¹⁷⁵. La révolte acquiert du sens par la solidarité, la communauté humaine en acquiert par la révolte. Mais Caligula s'engouffre dans la solitude en déshumanisant l'univers. *L'Homme révolté* porte ce jugement: «Si ce monde n'a pas de sens supérieur, si l'homme n'a que l'homme pour répondant, il suffit qu'un homme retranche un seul être de la société des vivants pour s'en exclure lui-même»¹⁷⁶. A l'individualité exacerbée de l'empereur et à l'arbitraire de son pouvoir, Cherea oppose la complicité qui lie les citoyens assujettis. On distingue aisément en lui le profil du docteur Rieux: tous deux luttent contre un fléau et la cohésion de la communauté renforce leurs efforts.

Cette éthique profondément positive «révèle ce qui, en l'homme, est toujours à défendre» - ce à quoi tient *L'Homme révolté*¹⁷⁷. Cette valeur permanente à préserver, Cherea l'affirme en vertu d'une sagesse toute pratique: «J'ai envie de vivre et d'être heureux» (III, 5). Son argument-clé renvoie au premier roman de Camus: «il semblait que la seule tâche des hommes fût de vivre et d'être heureux», y affirmait le narrateur¹⁷⁸, et ressurgit dans *L'Etat de siège*: «je dois m'occuper d'être heureux», dit Diego¹⁷⁹. Mais dans *Caligula*, c'est en

¹⁷⁵ dont ceux-ci: Le destinataire des *Lettres* veut «que les hommes retrouvent leur solidarité» et prédit à ses ennemis qu'ils vont «mourir solitaires» (*Essais*, p. 240, 243). *L'Homme révolté* fait retentir le *cogito* camusien: «Je me révolte donc nous sommes» (p. 432, 511, 652, 653). «Jonas ou l'artiste au travail» se termine par «solitaire ou solidaire» (*Trn*, p. 1654).

¹⁷⁶ *Hr*, p. 685.

¹⁷⁷ *Hr*, p. 429.

¹⁷⁸ *La Mort heureuse*, p. 29. Plus loin (p. 70), Zagreus, infirme aux jambes coupées, dit à Mersault: «Avec votre corps, votre seul devoir est de vivre et d'être heureux».

¹⁷⁹ *Trn*, p. 196.

antagoniste que Cherea l'utilise, il lui sert à étayer sa réprobation à la folie de Caligula comme s'il cristallisait, par sa simplicité rudimentaire, l'idéal naturel du gros bon sens. Il n'a pourtant pas sur son interlocuteur l'effet d'un argument imparable et se fait même ridiculiser. Revenons à *La Mort heureuse*: «Il avait joué à vouloir être heureux. [...] la dégradante comédie qu'il jouait auparavant»; et à *L'Été*, où les jeunes gens sont «heureux de vivre et de paraître»¹⁸⁰. Ce bonheur consiste donc à s'accorder avec un monde qui n'est qu'un théâtre parce que Dieu «ne garantit plus notre être»: c'est exactement ce que refuse Caligula. On dirait que cette morale mise de l'avant par *L'Homme révolté* lui est adressée: «au lieu de tuer et mourir pour produire l'être que nous ne sommes pas, nous avons à vivre et faire vivre pour créer ce que nous sommes»; et que cette autre résume la conduite de Cherea: «servir la justice pour ne pas ajouter à l'injustice de la condition, s'efforcer au langage clair pour ne pas épaissir le mensonge universel et parier, face à la douleur des hommes, pour le bonheur»¹⁸¹. Même si le salut des hommes est impossible, écrit ailleurs Camus, «ce n'est pas une raison pour cesser de le tenter»¹⁸². Et la modeste mais ferme revendication de Cherea deviendra «l'exigence généreuse du bonheur» qui s'affirme dans *La Peste*¹⁸³.

¹⁸⁰ *La Mort heureuse*, p. 123. «Le Minotaure», *L'Été*, dans *Essais*, p. 817.

¹⁸¹ *Hr*, p. 472, 653, 688. Elle reprend celle des *Lettres à un ami allemand* (*Essais*, p. 240): «affirmer la justice pour lutter contre l'injustice éternelle, créer du bonheur pour protester contre l'univers du malheur».

¹⁸² «Morale et politique», *Actuelles I*, dans *Essais*, p. 280. Lorsque Tarrou dit à Rieux: «vos victoires seront toujours provisoires», celui-ci répond: «ce n'est pas une raison pour cesser de lutter» (*Trn*, p. 1324).

¹⁸³ *Trn*, p. 1331.

4.8 Le politique chez Camus

S'élevant contre un souverain despotique, la révolte de Cherea peut prendre un visage politique: le chapitre précédent a étudié cet aspect. Une exploration de l'intratextualité camusienne viendra, nous l'espérons, confirmer et approfondir les assertions que nous avons faites à cette occasion.

- politique et morale

Le bien de la cité comme idéal¹⁸⁴ n'a cessé d'habiter Camus¹⁸⁵: toute sa vie, l'écrivain fut mêlé à la vie publique, interpellé par les problèmes éthiques que posait la réalité historique. D'innombrables écrits et interventions (voire des silences) ont manifesté son profond souci de morale politique et sociale. Cette préoccupation est aussi intégrée dans plusieurs de ses fictions; la fable de *La Peste* et l'éthique terroriste des *Justes*, par exemple, révèlent un auteur bouleversé par la catastrophe de la guerre et la gravité des événements subséquents.

La folie de Caligula incite à une réflexion très large qui englobe cette dimension. Une inscription des *Carnets* en 1941 (date-repère dans l'historique de

¹⁸⁴ Comme l'enseigne *La Politique* d'Aristote, le grand écrit originel sur le sujet, la notion de politique vient du terme grec *polis*, qui désigne une «communauté constituée en vue d'un certain bien. La communauté la plus haute englobe toutes les autres et vise le plus haut bien. C'est la cité». (Trad. par J. Tricot, Paris, Vrin, 1995 [1977], p. 3.)

¹⁸⁵ d'abord le jeune communiste puis le journaliste républicain à Alger, ensuite le Résistant à Paris, l'éditorialiste de *Combat*, le rédacteur des *Lettres à un ami allemand*, le penseur d'après-guerre, l'auteur de *L'Homme révolté* (qu'il a défini comme «un effort pour comprendre [son] temps», p. 413), etc. Voir la biographie par Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, 1996; et surtout, *Camus et la politique (Actes du colloque tenu à Nanterre en 1985)*, dir. par J. Guérin, Paris, L'Harmattan, 1986; ainsi que J. Guérin, *AC: portrait de l'artiste en citoyen*, Paris, François Bourin, 1993.

Caligula) en est peut-être le prodrome: «L'Absurde et le Pouvoir - à creuser (cf. Hitler)»¹⁸⁶. Cette notation a de quoi conforter les critiques, nombreux en 1945, qui ont reconnu Hitler en Caligula. A notre avis, elle ne prouve pas une volonté d'intégrer l'actualité dans la pièce; elle indique plutôt, de façon plus abstraite, une piste de réflexion qui émane des événements historiques et laisse des traces dans l'œuvre fictive. Celle-ci croît dans une période qui la charge forcément d'un poids historique considérable: elle est contemporaine de la montée du fascisme en Europe, elle traverse les années de guerre, la libération, l'après-guerre puis les dictatures européennes.

Dans l'honnêteté de Scipion et la fermeté de Cherea face à l'empereur, pointe la critique du totalitarisme. «Je suis du côté de la lutte, affirme Camus dans *Le Mythe*. L'époque s'y prête.» Elle est injuste et cruauté, poursuit-il ailleurs, contre lesquelles il faut lutter¹⁸⁷. Crée-t-elle la nécessité du personnage de Cherea, stimule-t-elle son intervention qui était plus effacée dans les versions primitives? Elle justifie peut-être une interprétation politique de la pièce. Le cas échéant, on gagnerait beaucoup à la lecture des *Lettres à un ami allemand*. Cette série de quatre courts essais est écrite dans les années-charnière du remaniement de *Caligula*, soit en 1943-44, pour protester contre le nazisme.

Comme le début de l'entretien entre Caligula et Cherea (III, 5), le début des deux premières lettres marque une tentative d'ouverture et de transparence au nom de l'amitié, et celui de la quatrième lettre affirme que chaque partie comprend les motifs de l'autre: un esprit pacifiste se fait sentir. Comme Cherea, le destinataire se dit sans haine contre son adversaire, puisqu'ils sont «dans la même tragédie de l'intelligence»¹⁸⁸. C'est donc en épistolier que Camus formule

¹⁸⁶ *Carnets I*, p. 225 (inscription datée du 15 mars 1941).

¹⁸⁷ *MS*, p. 166; «L'Enigme», *L'Eté*, dans *Essais*, p. 865.

¹⁸⁸ *Essais*, p. 242.

pour la première fois ce qui deviendra sa définition concise de *Caligula*: «une tragédie de l'intelligence»¹⁸⁹. Il en appelle à un dialogue équitable; ce n'est malheureusement pas dans la réalité que celui-ci aura lieu, mais bien dans la pièce, entre l'empereur et le conspirateur.

Caligula représente la thèse à laquelle les *Lettres* s'attaquent: ce monde n'a «pas de raison supérieure»,

et vous en avez tiré l'idée que tout était équivalent, que le bien et le mal se définissaient selon qu'on le voulait [et] que l'homme n'était rien. [...] Parce que vous avez fait de votre désespoir une ivresse, parce que vous vous en êtes délivré en l'érigeant en principe, vous avez accepté de détruire les œuvres de l'homme et de lutter contre lui pour achever sa misère essentielle.

Cherea ne tient pas une argumentation si diserte ni si poussée, mais personnifie ce que préconisent les *Lettres*: cette force qui finit par «balancer les tyrans» et, avec son réalisme doublé d'une grandeur d'âme, ce «juste équilibre entre le sacrifice et le goût du bonheur, entre l'esprit et l'épée»¹⁹⁰. L'auteur des *Lettres* s'objectant à son ami fictif et Cherea s'objectant à son empereur se paraphrasent l'un l'autre, par endroits, tant leurs propos sont similaires. Des reproches adressés au destinataire (qui se ressemblent par leur construction attributive négative: «votre hiérarchie n'est pas la bonne»; «cette sorte d'amour n'est pas la bonne»; «votre Europe n'est pas la bonne»¹⁹¹) surgissent également dans *Caligula*, grâce au fautif lui-même («ma liberté n'est pas la bonne» - IV, 14): cette autocritique apparaît dans la pièce à l'époque même de la rédaction des *Lettres*. Et à notre sens, c'est dans ces *Lettres* que se trouve la condamnation la

¹⁸⁹ «Préface à l'édition américaine», *Trn*, p. 1730.

¹⁹⁰ *Essais*, p. 240, 228, 237.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 229, 234, 235.

plus incisive du comportement caliguléen: «Vous avez choisi l'injustice, vous vous êtes mis avec les dieux. Votre logique n'était qu'apparente»¹⁹².

Tout comme Cherea qui ne parle guère en politicien avec son empereur, tout comme le destinataire des *Lettres* qui se situe bien au-delà du niveau strictement politique, *Actuelles I* défend des valeurs morales dans le domaine politique. Par exemple, les articles de ce recueil déplorent «les excès de l'intelligence» lorsque cette intelligence «n'est pas la bonne»¹⁹³ - revenant du coup au thème et au langage communs à *Caligula* et aux *Lettres*. La réflexion d'inspiration politique mais à portée métapolitique marque aussi les essais de *L'Été* d'une manière qui fait songer à Caligula: «Notre Europe, lancée à la conquête de la totalité, est fille de la démesure. [...] Elle recule dans sa folie les limites éternelles». Elle est tombée bas «par l'excès de ses vertus autant que par la grandeur de ses défauts», est passée «des collines de l'esprit aux capitales du crime». Cette «puissance qui singe la grandeur» rappelle, selon Camus, les conquérants romains et leur théocratie¹⁹⁴ - décrits dans notre premier chapitre. Par sa remarque, l'auteur atteste indirectement le modèle antique de mégalomanie que récupère son empereur fictif, mais suggère aussi que ce dernier se fait l'écho de l'actualité. Il continue dans *L'Homme révolté* d'évoquer une situation historique en des termes qui conviennent à Caligula: «enfiévrées de nihilisme», «l'époque et ses fureurs adolescentes» manifestent «un déferlement raisonné de haine»¹⁹⁵.

¹⁹² *Ibid.*, p. 241.

¹⁹³ *Actuelles I*, dans *Essais*, p. 274, 316. Ce premier de trois volumes réunit en 1950 et sous différentes rubriques («Morale et politique», «Pessimisme et tyrannie», «Ni victimes ni bourreaux» sont les plus pertinentes) des essais de morale politique: des éditoriaux de *Combat* publiés jusqu'en 1946 et des articles et témoignages suscités par l'actualité de 1946 à 1948.

¹⁹⁴ «L'exil d'Hélène», *L'Été*, dans *Essais*, p. 853, 856, 854.

¹⁹⁵ *Hr*, p. 709, 314.

- politique et théâtralité

Malgré tous les rapprochements probants que l'on peut établir entre la pièce et l'époque qui l'a vue naître, il faut se garder de rattacher *Caligula* au théâtre à fonction politique. Celui-ci espère agir sur la situation sociale avec ses messages, conformément à l'enseignement de Piscator et de Brecht. Bien que Camus rejoigne ces derniers dans leur visée humanitaire, il ne s'enlise pas dans leur idéologie. S'il est vrai qu'il a pratiqué en Algérie une forme de théâtre qui y faisait penser¹⁹⁶, il a tôt fait de s'orienter autrement, en même temps qu'il reniait ses allégeances communistes. Le nom de sa troupe, «Théâtre du Travail», qui marquait à lui seul une tendance gauchiste, devient alors «Théâtre de l'Equipe», changement qui souligne un détachement politique. Son activité théâtrale est donc significative quant aux revirements de sa pensée. Dès ses débuts en tant que dramaturge, un certain idéalisme s'oppose chez lui aux exigences étroites d'efficacité qui animent le théâtre d'agitation, et touche au problème de la dignité humaine¹⁹⁷.

S'il n'a pas poursuivi dans la voie qui l'a séduit un moment, c'est que le problème fondamental, selon lui, est indépendant du contexte social; ce dont nous souffrons réellement se situe ailleurs: «le ver se trouve au cœur de l'homme»¹⁹⁸. Sa quête est donc par-dessus tout métaphysique. Même *L'Etat de siège*, qui met en scène la terreur totalitaire, et *Les Justes*, qui aborde le sujet du terrorisme, ne

¹⁹⁶ Il a monté en 1936 des spectacles de critique sociale: *Le Temps du mépris*, une adaptation du roman anti-nazi de Malraux paru en 1935; *Révolte dans les Asturies*, une création collective communiste qui sera interdite par les autorités municipales algéroises; et *Les Bas-Fonds*, du socialiste Gorki.

¹⁹⁷ De même, en fondant la revue *Rivages* en 1938, il nourrit «l'ambition de ne répondre à aucune nécessité actuelle» («Présentation de la revue *Rivages*», *Essais*, p. 1329).

¹⁹⁸ *MS*, p. 100.

se cantonnent pas dans le politique et laissent poindre un questionnement philosophique. C'est évidemment dans *Caligula* que ce questionnement atteint son maximum d'acuité: la révolte ne passe par le politique que pour viser le métaphysique. «La revendication du tyran n'est qu'un prétexte, écrit Camus dans *Le Mythe*. C'est une revendication de l'homme contre son destin»¹⁹⁹. L'étude du politique dans *Caligula*, au chapitre précédent, voulait ainsi arriver à une conclusion qui ne soit pas réductrice, mais qui offre une vision juste de l'œuvre, une vision qui puisse en embrasser toute la valeur. Ce sous-chapitre-ci, en survolant le politique chez Camus dans son ensemble, conduit à un résultat analogue: au fond de ce sujet s'ouvre une perspective infiniment plus profonde. Son amalgame avec la théâtralité en fait un moyen pour cerner l'absurde, ainsi que le sens et les limites de la révolte.

Nous avons établi déjà une distinction chiasmatisée entre deux aspects auxquels peut renvoyer l'amalgame théâtre/politique: *le théâtre qui fait de la politique*, tel que décrit plus haut, et *la politique qui fait du théâtre*, agissement commun à *Caligula* et à ses précurseurs littéraires et historiques. Nous apercevons maintenant un facteur qui a pu concourir à développer ce deuxième aspect chez Camus et l'idée de *theatrum mundi* qui lui est rattachée. Comme le précise Lynda Christian, les racines du *theatrum mundi*, outre la tradition biblique (à laquelle s'est référé le chapitre précédent), se trouvent dans l'expérience d'une civilisation érigée sur des ruines, celles de Rome²⁰⁰ - et qui cultive par conséquent un sentiment de vide et de vanité. Or, Camus travaille *Caligula* en pleine deuxième guerre mondiale, la pièce est publiée en 1944 et jouée l'année suivante, dans une

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 166. La première phrase apparaît en note.

²⁰⁰ Lynda G. Christian, *Theatrum Mundi: The History of an Idea*, New York & London, Garland Publishing, 1987, p. 68.

Europe littéralement en ruines²⁰¹. C'est une époque où la politique, plus que jamais selon Marc De Smedt, prouve «son leurre et son inanité, une époque où les idéologies dévoilent les irréalités dangereuses qui les fondent»²⁰². On remarque une homologie entre le contexte antique, où florissait le concept de *theatrum mundi*, et celui du milieu du XX^e siècle.

La perspective historique amène à confronter fiction et réalité, mais aussi deux réalités: le Caligula de Camus est issu d'un personnage réel de l'Antiquité et renvoie à l'histoire réelle de l'Europe du XX^e siècle. La similitude concerne bien sûr la folie du pouvoir, nous l'avons vu plus haut avec Camus lui-même, mais aussi sa théâtralité, le fait que le politique et le théâtre apparaissent comme des domaines congénères. Gay-Crosier observe lui aussi que ce lien théâtre/politique existe dans la réalité comme dans la fiction: la dialectique du ludique et du réel touche tous «les personnages impliqués dans le politique, fût-il historique ou théâtral»; les passions politiques se déchargent autant sur les tréteaux que sur le plan des idées²⁰³.

Si le premier chapitre de la thèse présente trois empereurs romains comme des figures théâtrales par excellence, il faut maintenant souligner que le phénomène dont ils témoignent se retrouve de façon assez généralisée chez les potentats de toutes les époques. Arthur Conte, qui a étudié le personnage du dictateur dans l'Histoire, indique quelques cas épars: Denys de Syracuse, au IV^e

²⁰¹ C'est aussi exactement à cette époque que Cocteau et Anouilh produisent leurs premières pièces métathéâtrales. Et le phénomène du théâtre dans le théâtre se développe de plus belle dans les années qui suivent. Quant à Pirandello, c'est dans les ruines de la première guerre mondiale que le fondateur de l'esthétique moderne de la spécularité publie ses œuvres.

²⁰² Marc De Smedt, «Pour une métapolitique...», *Question de no 59: Mythes et Histoire*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 5.

²⁰³ R. Gay-Crosier, «Le jeu dans le jeu ou la tragi-comédie des *Justes*», *op. cit.*, p. 45, 46.

siècle av. J-C, organisait des spectacles qui faisaient sa célébrité; Louis XI était enjôleur au point de faire de la tromperie une institution; Louis XIV, comme le souligne cette fois Doubrovsky, «avait compris la nature théâtrale de la toute-puissance et y avait sciemment assis son règne»²⁰⁴; Jean-Claude Duvalier s'est fait vénérer comme un demi-dieu, à l'instar de son père, et a propagé à profusion l'inscription «Jean-Claude fait le printemps»²⁰⁵; et les exemples semblables sont légion. Le tyran réel ou fictif n'existe qu'en se donnant en spectacle. Occuper le sommet équivaut à participer par le biais de la politique à une grande comédie. Cette condition souveraine a une valeur emblématique: elle n'est qu'une exacerbation de la condition de tous.

L'Europe de Camus, à l'époque de la rédaction de *Caligula*, avait pour acteurs principaux Hitler et Mussolini, qui manifestaient un sens aigu du spectacle. Pour De Smedt, ces hommes-mythes sont des metteurs en scène d'êtres humains²⁰⁶. La scène est pour Mussolini son élément naturel, où il prend plaisir à étudier ses poses solennelles, à fabriquer ses airs, à travailler sa voix. Grisé par la relation avec le public, il en fait tantôt un chœur délirant d'enthousiasme, tantôt une assemblée religieusement silencieuse. Il se prête à des jeux factices avec lui: il contrefait le bon apôtre, puis cette façade tombe et le torse se bombe, devient féroce. Il laisse ses ministres désorientés en passant des soirées au théâtre, et se mérite ainsi le surnom de César de Carnaval. A bien des égards, il paraît un avatar du Caligula romain. Aussi, tel l'empereur qui exigeait cette profession de

²⁰⁴ Serge Doubrovsky, «L'arrivée de Junie dans *Britannicus*: la tragédie d'une scène à l'autre», *Parcours critique*, Paris, Galilée, 1980, p. 118.

²⁰⁵ Arthur Conte, *Les Dictateurs du XX^e siècle*, Paris, Laffont, 1984, p. 15, 19, 63.

²⁰⁶ De Smedt ajoute comme exemples Mao, Khomeiny... (*op. cit.*, p. 4).

foi: «Je ne serai pas plus attaché à moi-même ni à mes enfants que je ne le suis à Caius», il diffuse la prière «Je crois au Duce Notre Seigneur»²⁰⁷.

Auprès de ce «dictateur de farce», Hitler apparaît comme un «dictateur de tragédie», selon l'expression de Conte. Maître scénographe et amoureux des splendeurs, il anime des cérémonies que Conte appelle «des messes païennes prodigieuses»²⁰⁸: lors d'un rassemblement de 200 000 militants, 200 projecteurs forment dans le ciel nocturne une voûte lumineuse, tandis que sonnent les clairons; une colossale ovation le salue quand il gagne la tribune d'honneur, puis il prend possession de la foule par une harangue enflammée. A un autre moment, il dirige un cortège de 100 000 personnes munies de torches, pendant qu'un hymne cadence le pas. Toujours à la recherche des effets, il préside à la plus grandiose parade militaire jamais vue. Et aux congrès du parti, les trompettes jouent la fanfare pour son entrée. Son portrait se retrouve partout sur des affiches (on pense au buste de Caligula qui proliférait à Rome); les croix gammées, uniformes, oriflammes mettent en valeur son image²⁰⁹. Otto Strausser, compagnon puis dissident du Führer, décrit des métamorphoses saisissantes: «Hitler a créé un second Hitler. Au repos, celui-ci est tapi à l'intérieur de l'Hitler normal. Dans les moments d'exaltation, il se dégage et couvre l'autre de son masque aux proportions surhumaines. Ce dédoublement rend difficile le jugement à porter sur sa personnalité, en lui donnant une [...] fascination incompréhensible»²¹⁰.

²⁰⁷ Pierre Milza, *Mussolini*, Paris, Fayard, 1999, chap. XI: Le Duce à l'apogée du régime; chap. XIII: L'homme du «consensus».

²⁰⁸ A. Conte, *op. cit.*, p. 140.

²⁰⁹ John Toland, *Hitler*, Paris, Laffont, 1983, chap. V: Un homme à la fois si logique et si fanatique.

²¹⁰ A. Conte, *op. cit.*, p. 150.

Tout en considérant Hitler comme un modèle de conquérant, plus politique que celui du *Mythe, L'Homme révolté* le traite de «dandy forcené» et donne un portrait théâtral de lui hurlant des ordres, ainsi que de Goering, qui «recevait parfois en costume de Néron, et fardé»²¹¹. Il relève ensuite l'effet d'hiérophanie que donnaient ses apparitions publiques: «les commandements du chef, dressé dans le buisson enflammé des projecteurs, sur un Sinaï de planches et de drapeaux». C'est pour critiquer la mystique fasciste, qui a «restauré dans le monde du nihilisme une idolâtrie et un sacré dégradé» - dont on pourrait croire que la scène de Vénus dans *Caligula* est une parodie. «Hitler, au sommet de sa folie», incarne «l'inlassable prétention humaine à la divinité», marque une apo théose dans cette ambition métaphysique. Sur cet aspect aussi, il ressemble aux empereurs romains analysés au premier chapitre. Mais cette édification de l'homme divinisé, au lieu de survenir dans le monde antique du paganisme, succède au XX^e siècle à la mort de Dieu. Elle ne suscite, de toute façon, «qu'une rage démesurée de néant»²¹². ... Cette opinion que Camus a d'Hitler est de toute évidence celle qu'il provoque chez les spectateurs par son *Caligula*.

Il est utile de mentionner à ce sujet le film de Charlie Chaplin, *The Great Dictator* (1937-40), qui exploite avec un humour délicieux la rencontre de la théâtralité et de la tyrannie, particulièrement dans cette scène: Le personnage principal, un sosie d'Hitler, contemple un globe terrestre; puis il se met à jouer avec le globe, qui devient ainsi un gros ballon, et aussi léger qu'une bulle de savon. Le ballon figure le royaume que le souverain croit tenir dans sa main et s'assujettir; il représente l'étendue géographique que couvre son pouvoir, et conséquemment, l'importance même de ce pouvoir. Au contraire, l'extrême légèreté du ballon et le jeu dansé de l'acteur qui virevolte en un ballet gracieux, connotent la fragilité. Cette séquence fait sentir la précarité des choses terrestres,

²¹¹ *Hr*, p. 585.

²¹² *Ibid.*, p. 588, 590, 592.

que confirme la scène qui suit: le dictateur se regarde d'une façon très stylisée dans un miroir - accessoire qui nous accompagne depuis notre étude du Caligula réel jusqu'à celle du Caligula camusien, en passant par l'esthétique de la métathéâtralité depuis les conceptions anciennes du *theatrum mundi* jusqu'aux théories de Forestier. Tant dans les moments de solitude que dans les «rôles» qu'il tient auprès des autres, le dictateur, par la caricature presque clownesque qu'en offre Chaplin, ne fait qu'exagérer le fait que le personnage politique constitue en lui-même un spectacle; et sa fate bouffonnerie révèle la superficialité de ses desseins.

Ce dernier aspect est explicité dans *L'Homme révolté*: Hitler est désormais «une ombre inconsistante et misérable»; sa mort est «comme une fumée qui se dissipe»²¹³. L'auteur a donc intégré dans ses essais le motif dont nous avons vu la récurrence dans ses fictions; à quelques reprises, il y est question de la fumée comme image de la vanité de la puissance et de l'orgueil humains. A son tour, de Smedt évoque le «jeu d'ombres qui s'agitent dans les coulisses de l'exploit»²¹⁴. Chez Camus, ce thème implique aussi la collectivité: «les grandes ombres des peuples», trouve-t-on dans la troisième *Lettre à un ami allemand*²¹⁵. Et *L'Homme révolté* décrit «une Europe peuplée de fantômes»: «des combats d'ombres s'agitent un moment, puis disparaissent, et des aveugles, touchant leurs paupières, s'écrient que ceci est l'histoire». Mais cette histoire n'est «qu'une ombre fugace»²¹⁶.

²¹³ *Ibid*, p. 591.

²¹⁴ M. de Smedt, *op. cit.*, p. 4.

²¹⁵ *Essais*, p. 236.

²¹⁶ *Hr*, p. 683, 705, 708.

4.9 *Caligula*: œuvre charnière de la pensée camusienne

Comme l'a remarqué Kenneth Harrow, «*Caligula* poses a serious problem for those who try to understand its place in Camus's canon»²¹⁷. Il est d'opinion courante de considérer *Caligula* comme l'un des premiers chaînons dans le développement de la pensée et de l'écriture camusiennes, et comme le fruit des préoccupations de l'auteur à une époque donnée. Il faut convenir que Camus lui-même a contribué à répandre cette opinion. Mais elle se révèle réductrice après un examen attentif des textes qui entourent la pièce (de proche ou de loin); celle-ci prend alors une tout autre envergure, elle touche tous les côtés du corpus camusien. S'il est vrai qu'elle est d'abord une œuvre de jeunesse, dont les germes apparaissent dans les *Carnets* dès 1936, elle n'en contient pas moins les thèmes et le langage de l'œuvre de maturité; c'est un homme et un artiste mûrs qui lui donnent sa forme définitive en 1958. Elle offre un formidable condensé de l'univers camusien, qu'on le considère dans une perspective diachronique ou synchronique. D'une part, elle relie les étapes majeures de son évolution: Scipion figure la sensibilité pré-absurde; *Caligula*, la conscience de l'absurde et la révolte qu'elle déclenche; et *Chérea*, cette même révolte mise au service de la collectivité. Elle porte, d'autre part, la marque des préoccupations qui ont toujours hanté l'auteur.

Une réflexion émane des écrits de jeunesse, puis s'enrichit de composantes variées mais contigues. Il se dessine graduellement une triade folie-théâtre-politique, qui surgit ici et là chez Camus pour atteindre un haut degré de précision avec *Caligula*. Une analyse des thèmes de la pièce en parallèle avec ceux de l'œuvre camusienne - la vie, la mort, la révolte, la liberté, le politique, la théâtralité, l'ironie, le bonheur, le spirituel, le lyrisme - fait ressortir cette

²¹⁷ Kenneth Harrow, «*Caligula*, A Study in Aesthetic Despair», *Contemporary Literature*, vol. 14, no 1, 1973, p. 31.

triade à la lumière du motif suprême du *theatrum mundi*. Celui-ci parcourt aussi par de multiples voies l'œuvre dans son ensemble, pour se concentrer dans *Caligula*, comme si la pièce était le carrefour principal de cette œuvre.

CONCLUSION

La triade que présente le titre de cette thèse - folie, théâtre et politique - ne relève pas d'un artifice rhétorique, ne correspond pas à une juxtaposition de termes bien choisis. Elle est plutôt le fruit d'un agencement organique selon lequel trois topiques sont emboîtés les uns dans les autres, et inséparables. Nous l'avons conceptualisée, mais non inventée. Et elle n'est pas non plus tout à fait de l'invention de Camus: elle formait déjà le noyau du matériau historique qui a inspiré le dramaturge. Elle fut donc déterminante dans cette formidable rencontre culturelle qui se produisit entre un cas historique, l'empereur romain Caius Caligula, et une pensée philosophique en quête d'illustrations, celle de Camus; la rencontre fut si intime qu'on dirait que ce cas même a stimulé cette pensée, dans ses débuts.

L'empereur Caligula est des plus connus pour ses excès, qui ont fait de lui un monstre superlatif; mais ce statut culturel se trouve démythifié par la lecture de biographies. Des contradictions flagrantes se dégagent de tout ce qui concerne de près ou de loin la folie légendaire du personnage: elles témoignent peut-être de la complexité de la notion de folie, mais pour nous, elles font écho au débat qui existe chez les critiques de *Caligula*. C'est que les biographes tentent, eux aussi, de percer une folie qui semble intelligente et même volontaire, et qui caractérise un être tout à la fois ludique, histrionique et ironique - comme en fait foi sa théâtralité diversifiée. Camus ajoute son levain à une pâte qui contient déjà tous les ingrédients, ou du moins qui les suggère, qui incite à les imaginer.

Le Caligula historique est un visionnaire porteur d'une vérité profonde, archétypale, comme le pressentent Michel Cazenave et Roland Auguet¹. Mais il attendait depuis deux millénaires que quelqu'un le comprenne, qu'une pensée naisse, suffisamment structurée et cohérente, qui aille à la rencontre de la sienne. L'éclairage que Camus lui apporte en l'appréhendant rejoint ce commentaire de Claude Mettra sur la métahistoire:

L'histoire prend sa dimension vraie pour tous ceux qui soupçonnent qu'une part de leur propre énigme se cache dans les méandres des saisons disparues: nous sommes, nous dit Michelet, les enfants nés des pensées ou des songes de très anciennes créatures. [...] Par là, la lecture du passé apparaît moins comme une interprétation de l'histoire que comme une poésie de l'aventure humaine, [...] comme la reconnaissance des passions, des soifs et des angoisses qui, au-delà du temps, continuent à nous traverser, à nous faire vivre².

Camus accomplit un travail dramaturgique qui donne à comprendre la jonction folie-théâtre-politique préexistante en Caligula. Il extrait de celle-ci le discours théâtral qui «met en scène» sa thèse métaphysique et ce faisant, il lui confère une valeur transhistorique et universelle.

Avant lui, de nombreux dramaturges ont redonné vie à l'empereur Caligula, surtout au XIX^e siècle. Malgré leur valeur esthétique variable, leurs textes prouvent le potentiel dramatique de ce personnage historique et reconduisent, avec une intention plus ou moins déterminée, la thématique qu'il renferme. D'une pièce à l'autre, le portrait caliguléen se précise et s'enrichit, pour arriver au début du XX^e siècle à un *Kaligula* polonais dont la résonance originale, le scénario et l'économie s'approchent de façon troublante de la pièce de Camus. Cette œuvre de Karol-Hubert Rostworowski a d'ailleurs joui d'une fortune scénique intéressante. Mais son existence semble inconnue des camusiens,

¹ Michel Cazenave et Roland Auguet, *Les Empereurs fous. Essai de mythanalyse historique*, Paris, Imago, 1981, p. 151.

² Claude Mettra, «Préface», *Les Empereurs fous, op. cit.*, p. ii.

comme celle d'une autre pièce du même auteur, dont la ressemblance avec *Le Malentendu* mériterait une étude.

D'autres ancêtres littéraires du Caligula camusien, ceux-là, n'ont pas l'empereur romain pour pendant historique, et appartiennent à des œuvres reconnues. Nous en avons constitué une typologie, qui présente la souche prométhéenne comme fondatrice: le Prométhée d'Eschyle, illustration par excellence de la révolte métaphysique, incarne la cause première de la folie de Caligula, un conflit de nature ontologique. Au XIX^e siècle, Lorenzaccio perpétue la même révolte, par un jeu complexe et déroutant; nous avons remarqué qu'en lui se fondent deux autres personnages de Musset, également caliguléens avant la lettre: Rolla et Fantasio. A la même époque, *Moby Dick* raconte la quête éperdue du capitaine Ahab, dont le héros camusien hérite la revendication inapaisable. Avec cette quête de l'absolu, la tyrannie cohabite en Caligula. Nous avons trouvé chez Shakespeare des tyrans qui ont conscience de la théâtralité foncière de la vie politique, voire de la vie tout court: c'est ainsi que Richard III, Coriolan, Richard II et Macbeth découvrent la vanité de l'existence, qui obsédera Caligula. Nous avons également comparé ce dernier avec le Néron de *Britannicus* de Racine, pour son caractère histrionique, son mépris et sa cruauté, et la réflexion morale qu'il provoque. Cependant, l'exubérance moderne de Caligula, son esthétique de la dérision, l'apparentent davantage au père Ubu. Entre l'incarnation jarryesque du despotisme et l'empereur camusien, est survenu le surréalisme; nous espérons avoir démontré que bien avant *L'Homme révolté*, Camus s'est servi de *Caligula* pour réfuter certains principes majeurs de ce courant.

Une autre facette, plus poétique, de la folie caliguléenne, l'échappée vers la fiction, a son représentant en Don Quichotte: le héros de Cervantès s'enferme dans l'imaginaire par la recherche éperdue de sa Dulcinée, dont la féminité et l'inaccessibilité font penser à ce qu'est la lune pour Caligula. La folie de celui-ci est toutefois constamment imprégnée de lucidité, et cette combinaison si raffinée

dans la pièce de Camus interfère constamment avec l'aspect structurel de l'œuvre, déterminé par la métathéâtralité. Mais déjà dans *Hamlet*, tous ces phénomènes se recourent. Hamlet, Néron, Lorenzaccio, Caligula, par leur jeu, leurs masques, leurs stratégies, évoquent le pirandellisme. En même temps que sa trilogie intitulée «Le théâtre dans le théâtre», le grand dramaturge de la spécularité compose *Henri IV*, l'œuvre dans laquelle il développe le mieux les rapports entre la folie et la théâtralité: la folie du personnage éponyme est le point de départ d'une mise en scène magistrale. L'esprit d'*Henri IV* colore *Caligula* et, plus encore, avons-nous remarqué, la pensée générale de Camus.

Progressivement, il s'est dégagé de nos comparaisons l'idée d'un Caligula situé au carrefour de plusieurs traditions. Loin de s'exclure, celles-ci se présupposent les unes les autres et s'interpénètrent; elles trouvent en Caligula leur comble et leur synthèse. Cette alchimie était annoncée par le roman d'Artaud *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, qui présente, peu avant la pièce de Camus, une sorte de personnage composite. Mais il existe une différence essentielle entre Caligula et Héliogabale: c'est celle qui sépare aussi Caligula d'à peu près tous ses ancêtres, et réside en la maturité de la conscience qu'il prend de sa condition. Cette maturité lui permet de se tenir à distance de lui-même - c'est ce recul qui engendre le métathéâtre - et le rend entièrement responsable de ses comportements. Il se démarque ainsi du tableau généalogique et acquiert une puissance expressive inégalable.

La coexistence singulière de motifs également percutants explique l'ambivalence qui se remarque dans l'exégèse de *Caligula*, malgré l'abondance des travaux et la multiplicité des points de vue - mais cette abondance et cette multiplicité ne sont-elles pas en elles-mêmes symptomatiques? A la fois acteur et fou, Caligula est doublement ambigu. Il se donne toujours en spectacle: devant des spectateurs internes ou devant un miroir. Ainsi en est-il de sa folie: tantôt expansive, tantôt introspective. Une lucidité aiguë, appliquée aux limites de

l'existence, est non seulement à l'origine de sa démente, mais règne toujours sur elle - que ce soit son obsession pour la théâtralité ou sa tyrannie provocatrice. Appliquées à son cas, la psychocritique et la recherche stricte d'idéologies sociales sont gravement réductrices. Par exemple, son utilisation du miroir est moins pathologique que figurative du néant, du vide qui remplit chaque être. Sa folie est consubstantielle à la théâtralité: toutes deux sont des hyperboles du statut ontologique de l'homme.

Quant à la portée politique de la pièce, surestimée par certains, ignorée par d'autres, notre analyse fait comprendre comment ces deux positions opposées sont possibles. *Caligula* montre un conflit entre un souverain tyrannique et des conjurés; le point de vue moral de Cherea (II, 2; III, 6), de Scipion (III, 2) et de Cæsonia (I, 11; IV, 13) dénonce l'extravagance sans bornes et l'effronterie de Caligula, dont les mesures nihilistes choquent le bon sens. Mais l'empereur n'adopte cette conduite que par cynisme, pour mettre en abîme l'inanité de toutes les valeurs politiques et sociales. La philosophie qui sous-tend son discours est capable de remettre en cause le théâtre idéologique, les assises de Piscator et de Brecht. Et nous avons étudié l'intertextualité littéraire dans le fameux dialogue entre Caligula et Cherea (III, 6), qui rappelle *Cinna*, ce chef-d'œuvre de morale politique. Mais cette scène n'incorpore l'héritage cornélien sous sa forme la plus exaltante que pour le bafouer.

Les spectacles internes, les conditions formelles que Caligula impose à leur déroulement, l'atmosphère menaçante dont il les entoure, les manifestations peut-être moins évidentes de specularité mais très nombreuses dans l'ensemble de la pièce, les jeux sur la notion de jeu, sont une dérision éblouissante. Le décalage entre la réalité reflétée - la vanité de la vie - et sa représentation esthétique - les momeries de Caligula - rejoint la conception de l'art comme véhicule d'une vérité supérieure. Toutefois, avec l'effet de distanciation qui se produit, l'art prend une signification caligulienne: il n'y a de communion que dans la conscience de la

mort. Caligula «dramatise» l'idée du *theatrum mundi*, dont se nourrissent aussi presque toutes les œuvres qui ont fait l'objet de notre étude comparative. Mais au XX^e siècle, sans Spectateur divin, le besoin indéracinable qu'a l'acteur - c'est-à-dire l'être humain, que figure Caligula - d'un regard transcendant, reste à jamais insatisfait. Aussi le héros de Camus marie-t-il la recherche d'authenticité à son histrionisme, la soif d'absolu à sa sécheresse désertique; dans son dernier monologue, sa souffrance est finalement mise à nu. C'est la façon originale et efficace dont *Caligula* thématise un problème propre à la modernité. La mettre en lumière, c'est vérifier la conception de Marc Angenot selon laquelle le tragique surgit des contradictions existentielles³, et c'est donner du poids à ces expressions utilisées avant nous par la critique camusienne: John Cruickshank a parlé de «metaphysical tragedy», Jeanyves Guérin de «tragédie athée» et André Abbou de «tragédie cosmique»⁴.

Pour savoir comment cette «tragédie» s'inscrit dans l'axiologie camusienne, notre lecture du corpus camusien a été fertile: elle a conduit à l'idée d'un *Caligula* charnière de l'œuvre de Camus. Elle nous a fait découvrir, notamment, la pertinence de textes moins connus et de textes antérieurs à la pièce: les idées qui y apparaissent se cristallisent en *Caligula*, où elles sont dilatées par leur mise en spectacle. La pièce condense le passage du romantisme de jeunesse à la conscience profonde de l'absurde et de la théâtralité, puis à la protestation, et enfin à la pensée plus mûre, qui condamne ces «très intelligents

³ Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Hurtubise, 1979 [1972], p. 220.

⁴ John Cruickshank, *Albert Camus and the Literature of Revolt*, Toronto, Oxford UP, 1959, p. 193; dans *Albert Camus et le théâtre (Actes du colloque tenu à Amiens en 1988)*, Paris, Imec, 1992: Jeanyves Guérin, «Le tragique, la tragédie et l'histoire chez Camus», p. 168; André Abbou, «Le théâtre de la démesure», p. 173.

bourreaux» dont Caligula fait partie et qui «plaide pour la vie»⁵. Elle a été perçue par beaucoup comme la «conjonction parfaite d'un auteur et de son temps»⁶, comme le reflet de problèmes politiques d'actualité et d'idées philosophiques en vogue⁷. En fait, Camus transcende «son temps» pour aller très au-delà: *Caligula* est intemporel et par là, toujours actuel.

Pour que cette qualité soit rendue par une interprétation scénique, il y a certaines conditions, qu'il importe d'exposer, en cette fin de parcours. Du texte de Camus à la scène de théâtre, *Caligula* est «encore vivant», et regorge de vitalité, si on le joue en profitant de l'élasticité de sa personnalité plurielle; en faisant sentir l'hyperintelligence qui régit sa démente; le sarcasme qui double sa tyrannie; si l'on accède au niveau métapolitique que vise le contenu politique de la pièce; et si la mise en scène souligne bien tous les artifices théâtraux, comme l'ombre chinoise dans le numéro de danse et l'effet du miroir, utilisé quatre fois. Pareille représentation montrerait avec quelle détermination *Caligula* est conscient de l'absurde et avec quelle intensité il se révolte.

Dans une certaine mesure, ce serait un spectateur brechtien qui quitterait la salle. Laurent Mailhot dit des écrits de Camus qu'ils sont brechtiens par leur façon «de renvoyer le lecteur-spectateur à sa propre vérité»⁸. «J'ai les moyens de les faire vivre dans la vérité», affirme *Caligula*, en réaction au fait que la «vérité» selon laquelle «les hommes meurent et ils ne sont pas heureux» n'empêche

⁵ *Hr*, p. 683, 687.

⁶ Ilona Coombs, *Camus, homme de théâtre*, Paris, Nizet, 1968, p. 80.

⁷ Entre autres par Edward Freeman, *The Theatre of Albert Camus. A Critical Study*, London, Methuen, 1971, p. 47-49, 54.

⁸ Laurent Mailhot, «Aspects théâtraux des récits et essais de Camus», *Albert Camus 1980 (Second International Conference)*, Gainesville, UP of Florida, 1980, p. 161.

personne de déjeuner (I, 4). L'empereur vise ses sujets, mais c'est aussi l'acteur qui vise les spectateurs externes. La démarche pédagogique de Caligula serait dirigée surtout vers ces derniers. Une fois le spectacle terminé, le héros est «encore vivant» dans un sens brechtien: il nous invite à réfléchir après coup sur les problèmes traités sur la scène - sans le message engagé ni la suppression de l'illusion qui sont propres au «théâtre épique». Le spectateur devient ainsi le prolongement de Scipion: «Je vais partir très loin chercher les causes de tout cela» (IV, 13), dit ce dernier en quittant définitivement Caligula.

- Caligula est «encore vivant!» (IV, 14)

Quand Hélicon est poignardé, à la fin de la pièce, Caligula

prend un siège bas dans la main et approche du miroir en soufflant. Il s'observe, simule un bond en avant et, devant le mouvement symétrique de son double dans la glace, lance son siège à toute volée en hurlant:

- A l'histoire, Caligula, à l'histoire.

Le miroir se brise et, dans le même moment, par toutes les issues, entrent les conjurés en armes. Caligula leur fait face, avec un rire fou. Le vieux patricien le frappe dans le dos, Cherea en pleine figure. Le rire de Caligula se transforme en hoquets. Tous frappent. Dans un dernier hoquet, Caligula, riant et râlant, hurle:

- Je suis encore vivant!

Cette finale, aussi énigmatique que percutante, mérite bien qu'on la considère de plus près, au terme de notre thèse. Les commentaires abondent à son sujet et pourtant, ils restent brefs et se limitent à des interprétations approximatives, ce qui atteste son caractère poétique déroutant: elle résiste obstinément à l'exégèse. Sur ce plan, l'effet est pour le moins réussi, et comparable en cela à celui des coups de feu de Meursault, les quatre coups frappés «sur la porte du malheur», succédant au premier qui fut meurtrier. Dans les deux cas, un écho rempli de mystère est laissé comme en suspens - et lance un défi aux exégètes! «La révolte demeure un acte suspendu, une tension, un arc», écrit Mailhot⁹. C'est ainsi que

⁹ *Ibid.*, p. 156.

résonnent les derniers mots de Caligula, dont le sens demeurera toujours, d'une certaine façon, insaisissable.

Si c'est une observation d'ordre impressionniste qui trace une filiation entre le testament de Caligula et un passage marquant de *L'Etranger*, la ressemblance entre celui-là et *La Peste* est plus immédiate. Nous avons vu, ici et là, que l'empereur se dit lui-même «la peste» (IV, 9), qu'il inspire un rapprochement avec la notion artaudienne de Peste, et qu'il s'apparente à la peste du roman tant dans une optique morale que métaphysique. La comparaison de Roger Quilliot se comprend donc aisément: Caligula «disparaît, comme disparaît la peste»¹⁰. Mais, il ne faut pas l'oublier, c'est en criant qu'il est «encore vivant» qu'il agonise sous les coups des conjurés triomphants, tout comme le bacille est encore vivant, selon les dernières lignes du roman, malgré l'allégresse d'Oran enfin débarrassée du fléau. En effet, le médecin sait

que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais, qu'il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge, qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses, et que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse.

Caligula et la peste, en tant que symboles, ne seraient que neutralisés, momentanément. Entre leurs ressurgissements cycliques, nécessaires pour rééduquer la conscience des hommes, ils planent comme une présence irréductible. Dans une perspective morale et politique, on peut comprendre de la fin de *Caligula* qu'il ne suffit pas de tuer un tyran pour désarmer la mort et le mal. Zacharias Sifalekis en tire cette leçon: le devoir de tout homme est de rester vigilant pour empêcher le mal de ravager la dignité¹¹. Mais n'est-ce pas encore

¹⁰ Roger Quilliot, *La Mer et les prisons*, Paris, Gallimard, 1970 [1955], p. 81.

¹¹ Zacharias I. Sifalekis, *Le Glaive et la pourpre. Le tyrannicide dans le théâtre moderne*, Aix-en-Provence, Episud, 1984, p. 188.

bien davantage le message de *La Peste*? Dans son tout premier plan de *Caligula*, Camus imaginait que son héros réapparaîtrait après la fermeture du rideau et s'adresserait au public: «Non, Caligula n'est pas mort. Il est là, et là. Il est en chacun de vous [...]»¹². Il donnera suite à son idée indirectement, en construisant la clausule que l'on connaît au monologue final de Caligula, et plus directement, dans *La Peste*, en faisant dire à Tarrou que «chacun la porte en soi, la peste», personne «n'en est indemne»¹³.

Caligula est «encore vivant» tel un mythe qu'un dramaturge conçoit en prolongement du mythe conçu par l'historiographie. L'empereur que cette dernière décrit est aussi «vivant» par ses avatars historiques ainsi que par ses incarnations littéraires. C'est sa dernière phrase que Camus reprend, telle que la rapporte Suétone¹⁴. Elle y est déjà «difficilement interprétable: cri de défi? dernière affirmation de supériorité sur le commun des mortels?», se demande Régis Martin¹⁵. Camus en fait avant tout une récupération prométhéenne. Pensant à Caligula, il a écrit: «Le miroir brisé, il reste une évidence qui est la protestation même contenue dans l'absurde, c'est-à-dire la révolte. Je crie que je ne crois à rien, mais je ne puis douter du moins de mon cri et il me faut croire à lui»¹⁶. Cette pulsion orgueilleuse de vie, cette force prométhéenne que dégage Caligula en expirant, renvoient au *cogito* camusien: est «vivant» le révolté qui se tient debout, malgré sa misère.

¹² *Carnets I*, p. 43 (inscription datée de jan. 1937).

¹³ *Trn*, p. 1425.

¹⁴ Suétone, *Vies des douze Césars*, IV, 58.

¹⁵ Régis F. Martin, *Les douze Césars. Du mythe à la réalité*, Paris, Belles Lettres, coll. «Histoire», 1991. p. 374.

¹⁶ «*L'Homme révolté: Notes et variantes*», *Essais*, p. 1634.

La mort de Caligula survient tout de suite après le bris du miroir. La quasi-simultanéité de ces deux événements n'est pas indifférente, dans une perspective métathéâtrale: une fois le miroir détruit, c'est un personnage-acteur qui meurt. Cela met fin au double spectacle: celui de Caligula et le spectacle-cadre. Mais celui-ci est lui-même subordonné au grand cadre dramatique de la vie, il s'ouvre sur le plan du *theatrum mundi* de la cosmologie camusienne. Un niveau métalittéraire se laisse également percevoir dans les dernières répliques de Caligula. Il fait penser à ce que révèle la dernière page de *La Peste*: l'acte artistique de l'écriture, auquel se livre Rieux, dépasse les événements vécus pour atteindre une valeur d'éternité. Caligula espère une survie dans «l'histoire»: il en aura une dans l'histoire littéraire et dans l'histoire du théâtre. Pour ce personnage-acteur, le texte dramatique et ses mises en scène éventuelles sont une garantie d'immortalité, sinon une victoire posthume.

- une postérité

Les dernières répliques du héros, comme une prédiction, sont confirmées dans la production dramatique qui assure une postérité à *Caligula*. Nous avons analysé en ce sens *Le Roi Bonheur* de Charles Bertin: le péritexte et le texte même de la pièce présentent le héros comme un rejeton de Caligula. L'alternative pacifiste que cette pièce offre au problème caliguléen répond à cette question que pose Ben Stoltzfus: «Would non-violence have succeeded where violence has failed?»¹⁷. Cherea choisissait de subordonner la lucidité à la raison pratique; chez Bertin, c'est la recherche poétique du bonheur qui prévaut, plus individuelle que l'esprit camusien de communauté. C'est par des moyens surréalistes qu'il faut aspirer à abolir les frontières du possible, c'est par l'exploration de l'imaginaire et de ses vierges confins qu'on recule les limites de l'esprit et qu'on peut toucher

¹⁷ Ben F. Stoltzfus, «Violence as Tragic Farce in Camus's *Caligula*», *Themes in Drama 13: Violence in Drama*, Cambridge, Cambridge UP, 1991, p. 200.

à un au-delà dans cette vie, à «l'or du temps» que cherche Breton, à «l'éternité retrouvée» de Rimbaud.

Cette voie de l'enchantement n'a certainement pas eu Montherlant pour adepte, lui qui écrit *Le Cardinal d'Espagne* en 1960, avec le personnage pessimiste de la reine Jeanne, dite «Jeanne la Folle», une descendante directe de Caligula. Nous avons évoqué déjà l'influence probable que des essais de Montherlant auraient eue sur *Caligula*; cette fois, c'est une pièce de Montherlant qui profite de *Caligula*. Mais il ne s'agit pas d'un juste retour des choses: la dette est énorme, on peut parler ici d'imitation.

En plus des quelques paraphrases¹⁸, les emprunts à la pièce de Camus y sont légion. Jeanne a le statut de la «toute-puissance» et règne «toujours sans s'occuper le moins du monde des intérêts de l'Etat» (p. 63, 25). C'est qu'elle vit un deuil déterminant: depuis la mort de son mari, qui était «son unique soleil», elle «regarde les choses d'ici-bas comme les regarde celui qui sait que dans quelques jours il aura cessé d'être» (p. 94). Une retraite inquiétante de «trois jours», discutée dans le cadre de la pièce (p. 85), précède son apparition sur scène. A son entrée en scène, elle est «en loques», et décrite en détail par une didascalie (p. 87, 88). Elle est déclarée «folle» par les autres personnages mais est incomprise: on la dit «méchante et haineuse» (p. 63), alors qu'elle exprime son indifférence et sa souffrance. Il y a discours sur la folie: il révèle que la clairvoyance de Jeanne cause sa folie et l'annule en même temps. Selon sa postface, Montherlant crée un «personnage multiface» (p. 215): tente-t-il de reconstituer la personnalité complexe de Caligula? Il est très loin d'en approcher

¹⁸ Jeanne ne prend «jamais la moindre distraction» (p. 25), Caligula «a besoin de distractions» (II, 6); «elle est capable de tout» (p. 63), lui «est capable [...] de s'occuper de tout» (I, 5); elle affirme que «tout cela est sans importance» (p. 133), lui que «ce monde est sans importance» (I, 10). Henry de Montherlant, *Le Cardinal d'Espagne: pièce en trois actes*, Paris, Gallimard, 1960.

le dynamisme, car il compte sur les descriptions fournies par les personnages et par les didascalies (par exemple: elle a «le regard tantôt dur, tantôt douloureux et tantôt absent» - p. 88). Camus, lui, exploite des langages scéniques variés et fait de son héros une bête de théâtre.

Comme Caligula, c'est «à vingt-cinq ans» que la reine a découvert la «vanitas» (p. 124, 166). A son instar, elle dénonce «la comédie» et l'hypocrisie liées au politique (p. 127), et son point de vue subversif sur la gloire en montre la fatuité¹⁹. Elle déplore aussi la théâtralité généralisée de la vie, «la bouffonnerie des actes», qui demande qu'on «joue» (p. 130, 133). Elle verbalise la raison pour laquelle l'empereur camusien n'entreprend pas de guerre: «Lutter contre les hommes, c'est leur donner une existence qu'ils n'ont pas» (p. 124). Elle utilise avec récurrence le mot «rien» et, dans son rejet du fait religieux, elle en fait un concept pour définir l'absolu. Egalement, elle reprend par deux fois cette image que Camus a préféré réserver à un essai de *Noces*: des nuages apparaissent, changent de forme, se dissipent, se reconstruisent (p. 117 et 133). Les messages que *Caligula* diffuse surtout par divers procédés métathéâtraux, dont certains visuels, n'ont ici que le discours textuel pour support.

De la pièce de Camus, *Le Cardinal d'Espagne* récupère les thèmes, mais non la dramaturgie. Sur ce plan, il faut plutôt chercher des héritiers du côté du théâtre de l'absurde. Dans leurs commentaires génétiques, les ouvrages sur ce courant dramatique se réfèrent au *Mythe de Sisyphe* pour la conception de l'existence qui y est exposée. Comme son nom l'indique, le théâtre de l'absurde relève de cette théorie; on ne comprend pleinement Beckett et Ionesco qu'à

¹⁹ A ce sujet, voir Pierre-J. Lapaire, «Pouvoir politique et antithéâtre chez Camus, Montherlant et Sartre», *Romance Quarterly*, vol. 36, no 4, p. 419-429.

travers une optique camusienne²⁰. Le rapprochement ainsi établi entre le théâtre de l'absurde et Camus concerne la philosophie de ce dernier, mais jamais son esthétique dramaturgique. Or, si le théâtre de Camus n'est pas à confondre avec le courant d'avant-garde, celui de Caligula, lui, en serait plus proche.

Selon Martin Esslin, c'est un trait distinctif de l'œuvre dramatique de Sartre et de Camus que de recourir à une formulation intellectuelle²¹. Nous trouvons pourtant que Caligula ne procède pas tellement par concepts intellectuels, ses assertions sont assez simples et il a d'autres moyens d'expression, qui rendent parfaitement son message. Ainsi, par son théâtre, l'absurde est donné à voir. Pour cette raison, c'est une dramaturgie révolutionnaire que la sienne. Par son nihilisme, sa subversion, sa surthéâtralité, elle est plus «avant-gardiste» qu'on ne le croit. Le «nouveau théâtre» n'est pas vraiment nouveau: Caligula l'avait inventé. Camus inaugurerait une métaphysique, on le sait; Caligula inaugurerait une esthétique, et cela, on le sait moins.

Les dramaturges de l'absurde renouvellent les genres en mêlant comique et tragique, non pas au nom d'une mimésis plus fidèle, comme dans le drame romantique, mais en les traitant comme les ingrédients de base de la condition de l'homme: avant eux, le métathéâtre dans *Caligula* avait déjà pris une inflexion inédite, il était le berceau de leur nouveau genre. Ils rompent avec le théâtre d'illusion, s'attaquent aux conventions héritées d'Aristote, et le théâtre se donne

²⁰ Dans notre introduction, nous citions à ce propos l'ouvrage de Martin Esslin, *Le Théâtre de l'absurde*. Nous pouvons ajouter cette référence: Enoch Braeter et Ruby Cohn, *Around the Absurd*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1990, p. 2, 35, 69, 294. Et Lapaire (*op. cit.*, p. 419) a l'originalité de souligner que «la révolte du Nouveau Théâtre contre les conventions de la logique, de la scène, de la société et autres» doit beaucoup à *L'Homme révolté*.

²¹ M. Esslin, *Le Théâtre de l'absurde*, trad. par M. Buchet, F. Del Pierre et F. Franck, Paris, Buchet/Chastel, 1977 [1963, 1961 pour l'édition originale anglaise], p. 394-395.

pour ce qu'il est: n'est-ce pas aussi ce qu'il advient dans les spectacles internes de *Caligula*, où l'interaction ne suit pas un axe dialogique? La génération des années 1950 pousse à l'extrême le modèle dramaturgique enseigné moins par Camus que par *Caligula* lui-même. «Parce qu'il est resté foncièrement humaniste et classique, écrit Guérin, Camus n'était pas prêt à opérer [des] ruptures radicales - thématique, dramaturgique, idéologique, scripturale»²². Mais *Caligula* prend les devants, dirait-on: c'est lui qui opère les «ruptures», à l'intérieur de la pièce - sauf la rupture «scripturale». Beckett, Ionesco, Adamov, Genet déconstruisent le langage. *Caligula* ne va pas jusque là, mais le désirerait peut-être, lui qui ne supporte pas «les littérateurs» (I, 10) ni les poètes (IV, 12); et l'on peut considérer que ses scènes muettes, surtout la danse-pantomime, effectuent une rupture scripturale. Il constitue certainement une étape essentielle, après le pirandellisme, vers la mouvance des années 1950. Camus a été rattaché à Giraudoux, Cocteau, Anouilh, Salacrou, Sartre; mais *Caligula*, il faut l'en détacher, pour le situer immédiatement avant le théâtre de l'absurde.

Stoltzfus observe que le théâtre de *Caligula* est pré-ionescien: l'expression «farce tragique» par laquelle il le définit est prise à Ionesco²³. Chez ce dernier, les éléments farcesques tournent l'homme en dérision; c'est déjà ce qui se produit dans *Caligula*, dont Ionesco, également, a travesti les thèmes. Par exemple, son *Macbett* porte sur la futilité de la guerre, du pouvoir politique, de l'ambition, que l'empereur camusien exprime par ses mesures grotesques; mais aussi, entre le *Macbeth* de Shakespeare et le sien, il y a l'*Ubu* de Jarry. *La Leçon* met en scène une relation violente dominant/dominé entre un professeur et son élève: on reconnaît le jeu psychologique que *Caligula* entretient avec son entourage. *Le Roi se meurt* montre l'absurdité de la relation entre la vie et la mort. C'est un sujet philosophique cette fois, et on ne peut plus camusien; par son traitement cinglant,

²² J. Guérin, *op. cit.*, p. 170.

²³ B. Stoltzfus, *op. cit.*

cette pièce pourrait être présentée comme une «annexe» à *Caligula*. Les protagonistes des années 1950 acceptent leur impuissance intrinsèque, remarque Pierre Lapaire, mais le souverain Bérenger 1^{er} ne cache pas moins «la quête de tout homme»²⁴. Et Guérin n'est pas sans mesurer l'influence camusienne quand il définit la pensée ionescienne en ces termes: «Aucun système économique ou social ne résout le problème du mal qui n'est pas seulement historique mais métaphysique. La prison, pour Ionesco, est la métaphore du monde»²⁵.

Entre l'œuvre de Camus et celle de Beckett, des analogies ont été relevées. Tom Bishop les survole l'une et l'autre pour mettre en relief un esprit commun: la notion d'indifférence et la question du silence de Dieu, par exemple, retentissent chez les deux écrivains, et celle-ci a nourri une certaine interprétation du *Malentendu* comme d'*En attendant Godot*²⁶. Il faut ajouter que l'axiome camusien selon lequel «il n'y a pas d'issue» n'a pas de meilleure représentation scénique que cette Winnie enterrée, dans *Oh les beaux jours*. Beckett souscrit aussi à l'idée du *theatrum mundi* en version camusienne; Jean-Pierre Ryngaert montre à quel point les personnages d'*En attendant Godot* sont englués dans le théâtre du monde absurde²⁷. Mais d'autres considérations poussent Nina Sjurzen à comparer cette pièce avec *Caligula*. Les deux œuvres postulent l'inanité de l'action humaine, par le même signifiant lexical: celle de Camus a pour première réplique «Toujours rien», celle de Beckett «Rien à faire». Nous avons étudié la

²⁴ P. Lapaire, *op. cit.*, p. 422.

²⁵ J. Guérin, «Ni Rhinocéros, ni Marx, ni Maître, Ionesco entre Camus et les «Nouveaux Philosophes», *Ionesco: situation et perspectives. Colloque de Cerisy*, Paris, Belfond, 1980, p. 282.

²⁶ Tom Bishop, *From the Left Bank. Reflections on the Modern French Theater and Novel*, New York, New York UP, 1997, chap. 19: «Camus and Beckett: Variations on an Absurd Landscape», p. 212-227.

²⁷ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire En attendant Godot*, Paris, Dunod, 1993, p. 79, 151.

réurrence du mot «rien» et sa connotation dans *Caligula*: elles réapparaissent dans *En attendant Godot* et lui donnent son «ton», avance Sjursen²⁸.

La pièce de Camus lègue une problématique et une dramaturgie qui ont suscité une émulation, elle constitue un socle sur lequel des productions ultérieures se sont érigées. A la lumière de nos dernières observations, on pourrait la résumer par un collage discursif: parce qu'il vivait «en attendant Godot», «le roi se meurt» de savoir maintenant avec une certitude indubitable qu'il ne viendra pas. En cette «fin de partie», il veut en donner «la leçon» à ses sujets. Il inaugure pour cela un «nouveau théâtre», dont les représentants lui assureront d'être «encore vivant».

Caligula est d'autant plus «vivant» qu'il concentre des tendances marquantes de la modernité: la folie intelligente, qui oscille entre la pathologie et le choix hyperlucide; la structure métathéâtrale, si fréquente depuis Pirandello que Tadeusz Kowzan la qualifie de «signe des temps»²⁹; la réflexion sur l'ontologie du jeu, qui rejoint l'idée du *theatrum mundi*; la coïncidence entre le motif de la folie et celui de la spécularité; la quête absurde qu'engendre le présumé de la mort de Dieu. Entre Brecht et Artaud, entre Pirandello et Beckett, Caligula cristallise le déchirement de l'homme occidental à l'âge moderne. Et pourtant, son énergie primordiale incarne une donnée humaine permanente: la lutte pour conquérir son destin. Cette énergie ne sera jamais étouffée, comprend-on par son cri ultime, et sera toujours vibrante.

²⁸ Nina Sjursen, «La puissance et l'impuissance. Dialogue entre *Caligula* et *En attendant Godot*», *Albert Camus et le théâtre*, op. cit., p. 83-92.

²⁹ Tadeusz Kowzan, «Théâtre dans le théâtre: signe des temps?», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, no 46, 1994.

SOURCES DOCUMENTAIRES

1. Ecrits d'Albert Camus

Caligula - version de 1941, éd. A. J. Arnold, Paris, Gallimard, coll. «Cahiers Albert Camus», no 4, 1984, 120 p.

Carnets I, mai 1935-février 1942, Paris, Gallimard, 1962, 252 p.

Carnets II, janvier 1942-mars 1951, Paris, Gallimard, 1964, 350 p.

Carnets III, mars 1951-décembre 1959, Paris, Gallimard, 1989, 303 p.

Albert Camus et Jean Grenier, *Correspondance 1932-1960*, éd. M. Dobrenn, Paris, Gallimard, 1981, 280 p.

Ecrits de jeunesse d'Albert Camus, éd. Paul Viallaneix, Paris, Gallimard, coll. «Cahiers Albert Camus», no 2, 1973, 304 p.

Essais, éd. R. Quilliot et L. Faucon, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, 1975 p.

Fragments d'un combat 1938-1940, éd. J. Lévi-Valensi et A. Abbou, Paris, Gallimard, «Cahiers Albert Camus», no 3, vol. 1 et 2, 1978, 771 p.

La Mort heureuse, Paris, Gallimard, coll. «Cahiers Albert Camus», no 1, 1971, 231 p.

Le premier homme, Paris, Gallimard, coll. «Cahiers Albert Camus», no 7, 1994, 334 p.

Théâtre, récits, nouvelles, éd. R. Quilliot, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1962, 2088 p.

2. Corpus littéraire principal

Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, éd. J.M.G. Le Clézio, Paris, Gallimard, 1979, 154 p.

Eschyle, *Prométhée enchaîné*, dans *Eschyle*, éd. et trad. P. Mazon, Paris, Belles Lettres, 1947.

Alfred Jarry, *Ubu: Ubu roi, Ubu cocu, Ubu enchaîné, Ubu sur la butte*, éd. N. Arnaud et H. Bordillon, Paris, Gallimard, 1978, 533 p.

Herman Melville, *Moby Dick*, éd. P. McGrath, Oxford, Oxford UP, 1999, 605 p.

Alfred de Musset, *Fantasio, Lorenzaccio, Poésies nouvelles et Poésies posthumes*, dans *Œuvres complètes*, éd. P. Van Thieghem, Paris, Seuil, 1963.

Luigi Pirandello, *Henri IV*, trad. M. Arnaud, dans *Théâtre complet*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1977.

Jean Racine, *Britannicus*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, 1995, 190 p.

William Shakespeare, *Coriolanus*, éd. P. Brockbank, London, Methuen, 1976, 370 p.

— *Hamlet, Prince of Denmark*, éd. P. Edwards, Cambridge, Cambridge UP, 1993 [1985], 245 p.

— *King Richard II*, éd. A. Curr, Cambridge, Cambridge UP, 1990, 226 p.

— *King Richard III*, éd. A. Hammond, London, Methuen, 1981, 382 p.

— *The Tragedy of Macbeth*, éd. N. Brooke, Oxford, Oxford UP, 1990, 249 p.

3. Corpus littéraire secondaire

Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, 134 p.

— *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, 112 p.

— *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, 1963, 77 p.

La Bible de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998, 2147 p.

- André Breton, *Les Pas perdus, Manifeste du surréalisme et Second manifeste du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, éd. M. Bonnet, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1988.
- Pedro Calderón de la Barca, *Le grand théâtre du monde: auto sacramental*, éd. et trad. M. Pomès, Paris, Klincksieck, 1991, 210 p.
- *La Vie est un songe*, éd. et trad. B. Sesé, Paris, Flammarion, 1996, 151 p.
- Miguel de Cervantès, *L'ingénieur hidalgo, Don Quichotte de la Manche*, éd. et trad. L. Viardot, Paris, Garnier, 1961, 1089 p.
- Cicéron, *Caton l'Ancien (De la vieillesse)*, éd. et trad. P. Wuilleumier, Paris, Belles Lettres, 1955, 184 p.
- Pierre Corneille, *Cinna*, dans *Œuvres complètes*, vol. 1, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1980.
- *Le menteur*, dans *Œuvres complètes*, vol. 2, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1980.
- Fyodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, vol. 1 et 2, éd. et trad. H. Mongault, Paris, Gallimard, 1992-1993.
- *Le Joueur*, éd. et trad. J. Roche-Parfenov, Paris, Aubier, 1993, 241 p.
- *Les Possédés*, éd. et trad. G. Philippenko, Paris, Librairie générale française, 1994, 607 p.
- Erasme, *Eloge de la Folie*, éd. et trad. P. de Nolhac, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 185 p.
- Jean Grenier, *Les Iles*, Paris, Gallimard, 1959, 155 p.
- Homère, *L'Odyssée*, éd. et trad. F. Mugler, Paris, La Différence, 1991, 680 p.
- Eugène Ionesco, *La Leçon*, Paris, Gallimard, 1994, 130 p.
- *Macbett*, dans *Théâtre*, vol. 5, Paris, Gallimard, 1972.
- *Le Roi se meurt*, Paris, Gallimard, 1963, 136 p.

- Lautréamont, *Chants de Maldoror*, dans *Œuvres complètes*, éd. L. Genonceaux, Paris, Corti, 1988.
- Stéphane Mallarmé, *Divagations*, dans *Igitur; Divagations; Un coup de dés*, éd. Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1976, 443 p.
- Marc-Aurèle, *Pensées*, éd. et trad. A. I. Trannoy, Paris, Belles Lettres, 1989 [1953], 145 p.
- Michel de Montaigne, «Divers événements de même conseil», dans *Les Essais* (I, 24), éd. C. Pinganaud, Paris, Arléa, 1992, p. 96-102.
- Henry de Montherlant, *Aux fontaines du désir*, dans *Essais*, éd. P. Sipriot, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1963.
- *Le Cardinal d'Espagne: pièce en trois actes*, Paris, Gallimard, 1960, 265 p.
- Platon, *La République*, éd. et trad. R. Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 510 p.
- Arthur Rimbaud, *Derniers vers et Une saison en enfer*, dans *Œuvres poétiques*, éd. M. Décaudin, Paris, Flammarion, 1964.
- Karol Hubert Rostworowski, *Niespodzianka*, dans *Pisma Wybrane*, Londres, Veritas, 1966.
- William Shakespeare, *The Tragedy of King Lear*, éd. J.L. Halio, Cambridge, Cambridge UP, 1992, 313 p.
- Paul Valéry, *Eupalinos et Tel quel*, dans *Œuvres*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1960.
- Alfred de Vigny, *Les Destinées*, éd. P. Viallaneix, Paris, Imprimerie nationale, 1983, 356 p.

4. Corpus dramatique caliguléen

- Amable Audin, *Pourpre impériale, tragédie lyrique en deux actes*, Lyon, Audin, 1965.

- Maurice Baring, *Caligula's Picnic*, dans *Diminutive Dramas*, London, Heinemann, 1925 [1919].
- Charles Bertin, *Le Roi Bonheur*, Bruxelles, André De Rache éditeur, 1966, 95 p.
- Nicolas Brazier et Marion Du Mersan, *L'Amphigouri: salmis dramatique en quatre actions (un prologue, une tragédie, un intermède et un mélodrame)*, Paris, Barba, 1831, 39 p.
- John Crowne, *Caligula*, dans *The Dramatic Works of John Crowne: with prefatory memoir and notes*, éd. J. Maidment et W.H. Logan, vol. 4, New York, B. Blom, 1967 [1874].
- Manuel De Heredia, *Caligula y Flavia*, dans *Teatro*, Madrid, S.E.R.E.S.A., 1974.
- Charles D'Outrepont, *Caius Caligula, drame en cinq actes*, Paris, Firmin Didot, 1833, 185 p.
- Ferdinand Dugué, *Tibère, drame en cinq actes (huit tableaux)*, Paris, E. Dentu, 1881, 120 p.
- Alexandre Dumas, *Caligula: tragédie en cinq actes et en vers, précédée d'un prologue*, Paris, Marchant, 1838, 107 p.
- Domenico Gisberti, *Caligula delirante, melodrama*, Venetia, F. Nicolini, 1672, 103 p.
- Friedrich Halm, *Der Fechter von Ravenna*, Leipzig, P. Reclam jun, 1897, 149 p.
- Albert Husson, *Claude de Lyon*, dans *L'Avant-scène*, no 255, 1961, p. 2-31.
- Jules Lantin, *Caligula, pot-pourri par Romain Duclacoir, citoyen gaulois de Pontoise*, Paris, Impr. de Stahl, 1838, 47 p.
- L. A. Martin, *Caligula, tragédie en cinq actes*, Paris, Troyes, 1836, 42 p.
- Karol-Hubert Rostworowski, *Kajus Cezar Kaligula*, dans *Pisma Wybrane*, Londres, Veritas, 1966.

5. Historiographie

Guy Achard, *Néron*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1995, 127 p.

Janick Auberge, «Introduction» à l'*Histoire romaine* de Dion Cassius, Paris, Belles Lettres, 1995, p. ix-xxvi; et «Introduction» au livre LIX, p. 81-86.

Roland Auguet, *Caligula ou le pouvoir à vingt ans*, Paris, Payot, 1984, 212 p.

B. Baldwin, «Nero and his Mother's Corpse», *Mnemosyne*, vol. 32, fasc. 3-4, 1979, p. 380-381.

Anthony A. Barrett, *Caligula: The Corruption of Power*, London, B. T. Batsford Ltd, 1993 [1989], 334 p.

Marcel Benabou, «Préface», dans Suétone, *Vies des douze Césars*, éd. H. Ailloud, Paris, Gallimard, 1975, p. 7-30.

D. Thomas Benediktson, «Caligula's Madness: Madness or Interictal Temporal Lobe Epilepsy», *The Classical World*, vol. 82, no 5, 1989, p. 370-375.

Christian Bonnet et Bertrand Lançon, *L'Empire romain de 192 à 325. Du Haut-Empire à l'Antiquité tardive*, Paris, Orphys, 1997, 251 p.

Earnest Cary, *Dio's Roman History*, vol. 8, Cambridge, Harvard UP, 1955, livres LXI-LXIII.

— *Dio's Roman History*, vol. 9, Londres-New York, Loeb Classical Library, 1927, livres LXXIX-LXXX.

Michel Cazenave et Roland Auguet, *Les Empereurs fous. Essai de mythanalyse historique*, Paris, Imago, 1981, 256 p.

Arthur Conte, *Les Dictateurs du XX^e siècle*, Paris, Laffont, 1984, 524 p.

Dion Cassius, *Histoire romaine, livres 57 à 59*, éd. et trad. J. Auberge, Paris, Belles Lettres, 1995, 175 p.

Eutrope, *Abrégé d'histoire romaine*, éd. et trad. J. Hellegouarc'h, Paris, Belles Lettres, 1999, 274 p.

Arther Ferrill, *Caligula. Emperor of Rome*, London, Thames and Hudson, 1991, 184 p.

Flavius Josèphe, *Histoire ancienne des Juifs*, éd. et trad. J.A.C. Buchon, Paris, Lidis, 1968, livre XIX.

François Fontaine, *Douze autres Césars*, Paris, Julliard, 1985, 317 p.

Edward Gibbon, *Histoire du déclin et de la chute de l'empire romain*, éd. et trad. M.F. Guizot, Paris, Laffont, 1983, vol. 1: *Rome de 96 à 582*, chap. 6.

Hérodien, *Histoire des empereurs romains*, éd. et trad. D. Roques, Paris, Belles Lettres, 1990, livre V.

Histoire Auguste, t. III, 1^{re} partie: *Vies de Macrin, Diaduménien, Héliogabale*, éd. et trad. R. Turcan, Paris, Belles Lettres, 1993, «Vie d'Héliogabale», p. 65-102.

Juvénal, *Satires*, éd. et trad. P. de Labriolle et F. Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1996, livre VI.

Joseph Lucas, «Un empereur psychopathe. Contribution à la psychologie du Caligula de Suétone», *L'Antiquité classique*, vol. 36, 1967, p. 159-189.

Régis F. Martin, *Les douze Césars. Du mythe à la réalité*, Paris, Belles Lettres, 1991, 441 p.

Claude Mettra, «Préface», dans Michel Cazenave et Roland Auguet, *Les Empereurs fous. Essai de mythanalyse historique*, Paris, Imago, 1981, p. i-vi.

Pierre Milza, *Mussolini*, Paris, Fayard, 1999, chap. 11: Le Duce à l'apogée du régime; chap. 13: L'homme du «consensus».

Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, éd. J. Ehrard, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, chap. 12-16.

Daniel Nony, *Caligula*, Paris, Fayard, 1986, 437 p.

Orose, *Histoires*, éd. et trad. M.-P. Arnaud-Lindet, Paris, Belles Lettres, 1991, vol. 3: *Histoire contre les païens*, livre VII.

Philonis Alexandrini, *Legatio ad Gaium*, éd. et trad. anglaise M. Smallwood, Leiden, E. J. Brill, 1970, 338 p.

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, éd. et trad. A. Ernout, Paris, Belles Lettres, 1963, livres IV-XXXV.

- Jacques Robichon, *Néron ou la comédie du pouvoir*, Paris, Perrin, 2001 [1985], 478 p.
- Sénèque, *De la clémence*, éd. et trad. F. Préchac, Paris, Belles Lettres, 1990, 48 p.
- *De la constance du sage*, dans *Dialogues 4*, éd. et trad. R. Waltz, Paris, Belles Lettres, 1970.
- *Des bienfaits*, éd. et trad. F. Préchac, Paris, Belles Lettres, 1972, t. 1 et 2, 250 p.
- *Dialogues 1: De la colère*, éd. et trad. A. Bourgery, Paris, Belles Lettres, 1971, 109 p.
- E. Mary Smallwood, «Commentary», dans Philonis Alexandrini, *Legatio ad Gaium*, éd. M. Smallwood, Leiden, E. J. Brill, 1970, p. 169-193.
- Suétone, *Vies des douze Césars*, éd. et trad. H. Ailloud, Paris, Gallimard, 1975 [Belles Lettres, 1931], 497 p.
- Tacite, *Les Annales*, éd. et trad. H. Goelzer, Paris, Belles Lettres, 1953, livres XII-XVI.
- *Histoires*, éd. et trad. H. Goelzer, Paris, Belles Lettres, 1951, livre I.
- John Toland, *Hitler*, Paris, Laffont, 1983, chap. 5: Un homme à la fois si logique et si fanatique.
- Robert Turcan, *Héliogabale et le sacre du soleil*, Paris, Payot, 1997 [1985], 282 p.
- «Introduction», dans *Histoire Auguste*, t. III, 1^{re} partie: *Vies de Macrin, Diaduménien, Héliogabale*, Paris, Belles Lettres, 1993, p. 58-64; et «Notes complémentaires», p. 155-236.
- Philipp Vanderberg, *Néron: empereur et dieu, artiste et bouffon*, trad. de l'allemand A. Muller, Paris, Laffont, 1982, 300 p.
- Roland Villeneuve, *Héliogabale. Le César fou*, Paris, Pierre Amiot éditeur, 1957, 201 p.
- Charles Richard Whittaker, *Herodian*, vol. 2, Cambridge, Harvard UP, 1970, 335 p.

6. Etudes camusiennes

- études sur *Caligula*

- Anne-Marie Amiot, «Nature et fonction du lyrisme de *Caligula* dans la redéfinition de la tragédie moderne», *Camus et le lyrisme, Actes du colloque tenu à Beauvais en 1996*, éd. J. Lévi-Valensi et A. Spiquel, Paris, Sedes, 1997, p. 133-146.
- A. James Arnold, «Camus et la critique théâtrale: l'exemple de *Caligula*», *Albert Camus et le théâtre, Actes du colloque tenu à Amiens en 1988*, éd. J. Lévi-Valensi, Paris, Imec, 1992, p. 35-43.
- «La poétique du premier *Caligula*», dans Albert Camus, *Caligula - version de 1941*, Paris, Gallimard, coll. «Cahiers Albert Camus», no 4, 1984, p. 121-189.
- Georges H. Bauer, «*Caligula*, portrait de l'artiste ou rien», *Albert Camus 7: le théâtre*, éd. R. Gay-Crosier et B. Fitch, Paris, Lettres modernes, 1975, p. 33-44.
- Alan J. Clayton, «*Caligula*, Apulée et la lune», *The Romanic Review*, vol. 61, no 3, 1970, p. 209-218.
- «Remarques sur deux personnages camusiens: Hélicon et Scipion», *Revue des sciences humaines*, no 129, 1968, p. 79-90.
- Raymond Gay-Crosier, «*Caligula* ou le paradoxe du comédien absurde», *Albert Camus et le théâtre, Actes du colloque tenu à Amiens en 1988*, éd. J. Lévi-Valensi, Paris, Imec, 1992, p. 19-28.
- Jeanyves Guérin et Madeleine Valette-Fondo, «*Caligula*, ou la nécessité du roman pour dire le totalitarisme», *Pour un humanisme romanesque: mélanges offerts à Jacqueline Lévi-Valensi*, éd. G. Philippe et A. Spiquel, Paris, Sedes, 1999, p. 203-209.
- Jeannette Laillou-Savona, «La pièce à l'intérieur de la pièce et la notion d'art dans *Caligula*», *Albert Camus 7: le théâtre*, éd. R. Gay-Crosier et B. Fitch, Paris, Lettres modernes, 1975, p. 77-94.
- Albert Mingelgrün, «*Caligula* ou comment s'écrit la maladie de la lune», *L'information littéraire*, vol. 43, no 4, 1991, p. 14-16.

Pierre-Louis Rey, «Préface», dans Albert Camus, *Caligula*, éd. P.-L. Rey, Paris, Gallimard, 1993, p. 7-30.

Hans-H. Rudnick, «Camus' *Caligula*: An Allegory?», *Allegory Revisited: Ideals of Mankind*, éd. A.-T. Tymieniecka, Dordrecht, Kluwer, 1994, p. 213-226.

Ben F. Stoltzfus, «Caligula's Mirrors: Camus' Reflexive Dramatization of Play», *French Forum*, vol. 8, no 1, 1983, p. 75-86.

— «Violence as Tragic Farce in Camus's *Caligula*», *Themes in Drama*, no 13: *Violence in Drama*, Cambridge, Cambridge UP, 1991, p. 191-201.

Hiroki Toura, «Caligula devant le sacré: identification aux dieux-mères», *Albert Camus et le théâtre, Actes du colloque tenu à Amiens en 1988*, éd. J. Lévi-Valensi, Paris, Imec, 1992, p. 29-34.

- études sur l'ensemble de l'œuvre de Camus

André Abbou, «Le théâtre de la démesure», *Albert Camus et le théâtre, Actes du colloque tenu à Amiens en 1988*, éd. J. Lévi-Valensi, Paris, Imec, 1992, p. 171-176.

Albert Camus et la philosophie, éd. A.-M. Amiot et J.-F. Mattel, Paris, PUF, 1997, 296 p.

Marie-Louise Audin, «Le paradigme du Théâtre dans *Le Mythe de Sisyphe*», *Albert Camus et le théâtre, Actes du colloque tenu à Amiens en 1988*, éd. J. Lévi-Valensi, Paris, Imec, 1992, p. 105-121.

Fernande Bartfeld, «Le théâtre de Camus, lieu d'une écriture contrariée», *Albert Camus et le théâtre, Actes du colloque tenu à Amiens en 1988*, éd. J. Lévi-Valensi, Paris, Imec, 1992, p. 177-185.

Camus et la politique, Actes du colloque tenu à Nanterre en 1985, éd. J. Guérin, Paris, L'Harmattan, 1986, 295 p.

François Chavanes, *Albert Camus: «Il faut vivre maintenant». Questions posées au christianisme par l'œuvre d'Albert Camus*, Paris, Cerf, 1990, 219 p.

— *Albert Camus: Un message d'espoir*, Paris, Cerf, 1996, 230 p.

Ilona Coombs, *Camus, homme de théâtre*, Paris, Nizet, 1968, 215 p.

- Monique Crochet, *Les Mythes dans l'œuvre de Camus*, Paris, Editions universitaires, 1973, 237 p.
- David R. Ellison, *Understanding Albert Camus*, Columbia, University of South Carolina Press, 1990, 232 p.
- Brian T. Fitch, *The Narcissistic Text: A Reading of Camus' Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, 119 p.
- «Une voix qui se parle, qui nous parle, que nous parlons, ou l'espace théâtral dans *La Chute*», *Albert Camus 3: sur La Chute*, éd. A. Abbou, Paris, Lettres modernes, 1970, p. 59-79.
- Vassiliki Flenga-Anderson, «Clamence metteur en scène», *Albert Camus 15: textes, intertextes, contextes autour de La Chute*, éd. R. Gay-Crosier, Paris, Lettres modernes, 1993, p. 79-95.
- Edward Freeman, *The Theatre of Albert Camus. A Critical Study*, London, Methuen, 1971, 178 p.
- Raymond Gay-Crosier, *Albert Camus: paradigmes de l'ironie - révolte et négation affirmative*, Toronto, Paratexte, 2000, 201 p.
- «Camus et le donjuanisme», *French Review*, vol. 41, no 6, 1968, p. 818-830.
- «Carnet critique», *Albert Camus 4: sources et influences*, éd. A. Abbou et B. Fitch, Paris, Lettres modernes, 1971, p. 171-217.
- *Les Envers d'un échec. Etude sur le théâtre d'Albert Camus*, Paris, Lettres modernes, 1967, 296 p.
- «Le jeu dans le jeu ou la tragi-comédie des *Justes*», *Albert Camus 7: le théâtre*, éd. R. Gay-Crosier et B. Fitch, Paris, Lettres modernes, 1975, p. 45-76.
- «Théâtre de l'impossible ou impossible théâtre?», *Albert Camus 7: le théâtre*, éd. R. Gay-Crosier et B. Fitch, Paris, Lettres modernes, 1975, p. 5-7.
- Jean Grenier, *Albert Camus (souvenirs)*, Paris, Gallimard, 1987 [1968], 190 p.
- Roger Grenier, *Albert Camus - soleil et ombre*, Paris, Gallimard, 1991 [1987], 412 p.

- Jeanyves Guérin, *Albert Camus: portrait de l'artiste en citoyen*, Paris, François Bourin, 1993, 286 p.
- «Camus, Caligula et les poètes», *Europe*, no 846: *Albert Camus*, 1999, p. 67-75.
- «Le tragique, la tragédie et l'histoire chez Camus», *Albert Camus et le théâtre, Actes du colloque tenu à Amiens en 1988*, éd. J. Lévi-Valensi, Paris, Imec, 1992, p. 159-170.
- Valerie Howells, «Lyrisme [in]humain: Camus, dramatist and/or novelist and essayist?», *Aspects of Twentieth-Century Theatre in French*, éd. M. Cardy et D. Cannon, Oxford, Lang, 2000, p. 49-62.
- Jacqueline Lévi-Valensi, *Jacqueline Lévi-Valensi présente La Chute d'Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1996, 210 p.
- Herbert R. Lottman, *Albert Camus*, Paris, Seuil, 1978, 694 p.
- Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973, 465 p.
- «Aspects théâtraux des récits et essais de Camus», *Albert Camus 1980, Second International Conference*, éd. R. Gay-Crosier, Gainesville, UP of Florida, 1980, p. 153-160.
- «Le métatexte camusien: titres, dédicaces, épigraphes, préfaces», *Albert Camus: œuvre fermée, œuvre ouverte? Actes du colloque de Cerisy (1982)*, éd. R. Gay-Crosier, Paris, Gallimard, coll. «Cahiers Albert Camus», no 5, 1985, p. 285-308.
- André Nicolas, *Albert Camus ou le vrai Prométhée*, Paris, Seghers, 1973 [1966], 190 p.
- Roger Quilliot, *La Mer et les prisons*, Paris, Gallimard, 1970 [1955], 315 p.
- Anthony Rizzuto, «La scène d'amour chez Camus», *Albert Camus. Les Extrêmes et l'équilibre, Actes du colloque tenu à Keele en 1993*, éd. D. Walker, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 211-225.
- Claude Sigaud, «La condamnation à mort de Meursault: aspects juridiques», *Bulletin de la Société des études camusiennes*, no 56, 2000, p. 61-64.
- Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, 1996, 1188 p.

Paul Viallaneix, *Le premier Camus*, Paris, Gallimard, coll. «Cahiers Albert Camus», no 2, 1973, 124 p.

- études comparatives

A. James Arnold, «Camus' Dionysian Hero: Caligula in 1938», *South Atlantic Bulletin*, vol. 38, no 4, 1973, p. 45-53.

Tom Bishop, *From the Left Bank. Reflections on the Modern French Theater and Novel*, New York, New York UP, 1997, chap. 19: «Camus and Beckett: Variations on an Absurd Landscape», p. 212-227.

Jean-Claude Brisville, «Caligula, Saint-Just», *Age d'Or*, nos 5-6, 1946, p. 25-30.

Alan J. Clayton, «Note sur Camus et Suétone: la source ancienne de deux passages des *Carnets*», *French Studies*, vol. 20, no 2, 1966, p. 164-168.

Guy Dumur, «Le théâtre dans le théâtre», *La Table ronde*, no 35, 1950, p. 163-167.

Frantz Favre, «*Caligula et Lorenzaccio*, essai d'étude comparative», *Albert Camus et le théâtre, Actes du colloque tenu à Amiens en 1988*, éd. J. Lévi-Valensi, Paris, Imec, 1992, p. 73-82.

Edward Freeman, «Camus, Suetonius, and the Caligula Myth», *Symposium*, vol. 24, no 3, 1970, p. 230-242.

Janine Gillis, «*Caligula*: De Suétone à Camus», *Les Etudes classiques*, vol. 42, no 4, 1974, p. 393-403.

Anne Greenfeld, «Camus' Caligula, Ubu and the Surrealist Rebel», *Romance Notes*, vol. 26, no 2, 1985, p. 83-87.

Kenneth Harrow, «*Caligula*, A Study in Aesthetic Despair», *Contemporary Literature*, vol. 14, no 1, 1973, p. 31-48.

Michael Hydak, «Lorenzaccio et Caligula: une comparaison», *Chimères*, 1976-77, p. 61-69.

Renata Jakubczuk, «La protestation tragique: *Caligula* de Camus et de Rostworowski», *Lubelskie Materialy Neofilologiczne* (Lublin), no 18, 1994, p. 53-65.

- Francis Jeanson, «Pirandello et Camus à travers *Henri IV* et *Caligula*», *Temps modernes*, no 61, 1950, p. 944-953.
- Graham C. Jones, «Camus's *Caligula*: The Method in his Madness», *Essays in French Literature*, no 5, 1968, p. 88-98.
- Song Jung-Ai, *Recherches sur le nouveau «mal du siècle» dans le théâtre d'Anouilh et de Camus*, Université Paris IV-Sorbonne, 1992, 251 p.
- Heinz Klüppelholz, «Les secrets de la filiation littéraire: du *Caligula* de Camus au *Roi Bonheur* de Bertin», *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, no 71, 1993, p. 265-288.
- Wladimir Kryszynski, «Hamlet, *Henri IV* et *Caligula*: trois seigneurs latents qui ne peuvent devenir», *Bulletin de la faculté des lettres de Strasbourg*, mai-juin 1965, p. 1009-1021.
- Roger Lannes, «Les spectacles de Paris», *Fontaine*, vol. 9, no 47, 1945, p. 140-144.
- Pierre-J. Lapaire, «Pouvoir politique et Antithéâtre chez Camus, Montherlant et Sartre», *Romance Quarterly*, vol. 36, no 4, p. 419-429.
- Jacqueline Lévi-Valensi, «Entre La Palisse et Don Quichotte», *Camus et le lyrisme, Actes du colloque tenu à Beauvais en 1996*, éd. J. Lévi-Valensi et A. Spiquel, Paris, Sedes, 1997, p. 35-42.
- Yehuda Moraly, «Cruauté, peste et création: Camus et Artaud», *Perspectives. Revue de l'Université hébraïque de Jérusalem*, no 5: *Albert Camus: parcours méditerranéens, Actes du colloque tenu à Jérusalem en 1997*, 1998, p. 73-84.
- Catherine Muder Huebert, «The Quest for Evil: *Lorenzaccio* and *Caligula*», *Romance Notes*, vol. 18, no 1, 1977, p. 66-72.
- Anna Nikliborg, «Temat *Kaligula* w teatrze francuskim», *Meander* (Varsovie), no 26, 1971, p. 61-69.
- Jean Onimus, *Face au monde actuel*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968, «D'Ubu à *Caligula* ou la tragédie de l'intelligence», p. 87-107.
- Roger Quilliot, «Notice historique», dans Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1962, p. 1740-1744.

- Leon S. Roudiez, «Strangers in Melville and Camus», *French Review*, vol. 31, no 3, 1958, p. 217-226.
- Edward B. Savage, «Masks and Mummeries in *Enrico IV* and *Caligula*», *Modern Drama*, vol. 6, no 4, 1964, p. 397-401.
- Nina Sjursen, «La puissance et l'impuissance. Dialogue entre *Caligula* et *En attendant Godot*», *Albert Camus et le théâtre, Actes du colloque tenu à Amiens en 1988*, éd. J. Lévi-Valensi, Paris, Imec, 1992, p. 83-92.
- W. A. Strauss, «Albert Camus' *Caligula*: Ancient Sources and Modern Parallels», *Comparative Literature*, vol. 3, no 2, 1951, p. 160-173.
- Madeleine Valette-Fondo, «Camus et Artaud», *Albert Camus et le théâtre, Actes du colloque tenu à Amiens en 1988*, éd. J. Lévi-Valensi, Paris, Imec, 1992, p. 97-101.
- Robert Wexelblatt, «Camus' *Caligula* and Nietzsche», *Lamar - Journal of the Humanities*, vol. 13, no 1, 1987, p. 27-36.

7. Autres études critiques

- Lloyd Bishop, *Romantic Irony in French Literature from Diderot to Beckett*, Nashville, Vanderbilt UP, 1989, 238 p.
- Pierre Cogy, «Etude de Lorenzaccio», dans Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, Paris, Bordas, 1971, p. 183-190.
- Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin*, trad. de l'allemand J. Bréjoux, Paris, PUF, 1956, 738 p.
- Anne-Rosine Delbart, *Charles Bertin: Une œuvre de haute solitude*, Gembloux, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1993, 268 p.
- Serge Doubrovsky, *Parcours critique*, Paris, Galilée, 1980, «L'arrivée de Junie dans *Britannicus*: la tragédie d'une scène à l'autre», p. 89-136.
- Jean-Claude Faur, *L'Historiographie de l'empereur Gaius (Caligula) à travers ses représentations théâtrales et figurées*, Aix-en-Provence, 1981, 205 p.
- Lillian Feder, *Madness in Literature*, Princeton, Princeton UP, 1980, 331 p.

- Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, 349 p.
- Jeanyves Guérin, «Ni Rhinocéros, ni Marx, ni Maître, Ionesco entre Camus et les «Nouveaux Philosophes», *Ionesco: situation et perspectives. Colloque de Cerisy (1978)*, éd. M.-F. Ionesco et P. Vernois, Paris, Belfond, 1980, p. 269-285.
- Margareta Gyurcsik, «Jean-Paul Sartre ou le paradoxe du comédien», *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, éd. F. Wilhelm, Luxembourg, Lansman, 1998, p. 109-120.
- Pierre Jacerme, *La Folie*, Paris, Bordas, coll. «Les thèmes littéraires», 1991 [1989], 223 p.
- *La «Folie», de Sophocle à l'antipsychiatrie*, Paris, Bordas, 1975 [1974], 223 p.
- Michel Leroy, *Visions et délires*, Paris, Hachette, coll. «Thèmes et parcours littéraires», 1975, 112 p.
- Laurent Prémont, *Le Mythe de Prométhée dans la littérature française contemporaine*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, 247 p.
- Jean-Pierre Ryngaert, *Lire En attendant Godot*, Paris, Dunod, 1993, 164 p.
- Halina Sawecka, «Proposition d'une relecture de *Henri IV* de Pirandello sous l'angle des rapports entre le théâtre et la folie», *Le Texte dramatique, la lecture et la scène*, éd. Boleslawa Bieruta, Wrocław, Université de Wrocław, 1986, p. 135-144.
- Antoine Soare, «Antochius, Héraclius, *Britannicus*», *Biblio 17*, supplément aux *Papers on French Seventeenth Century Literature*, no 59, 1990, p. 109-129.
- Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, t. 1 et 2, Genève, Droz, 1976, 561 p.
- Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993, 283 p.
- *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982, chap. 6: Une thématique de l'existence.

Constant Venesoen, *Jean Racine ou le procès de la culpabilité*, Paris, La Pensée universelle, 1981, «Néron et Agrippine», p. 109-155.

8. Ouvrages sur le théâtre

Aristote, *La Poétique*, éd. et trad. B. Gernez, Paris, Belles Lettres, 1997, 141 p.

Around the Absurd: Essays on Modern and Postmodern Drama, éd. E. Braeter et R. Cohn, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1990, 316 p.

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, 247 p.

Jean-Pierre de Beaumarchais, *Les grandes répliques du théâtre français*, Paris, Larousse, 2000, 235 p.

Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, éd. J.M. Valentin, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2000 [L'Arche, 1963], 1470 p.

Ruby Cohn, *Currents in Contemporary Drama*, Bloomington, Indiana UP, 1969, 276 p.

Robert Cornevin, *Le Théâtre haïtien des origines à nos jours*, Montréal, Leméac, 1973, 301 p.

Mary Karen Dahl, *Political Violence in Drama: Classical Models, Contemporary Variations*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1987, 161 p.

Bernart Dort, *Théâtres. Essais*, Paris, Seuil, 1986, «Pirandello et le théâtre français», p. 60-87.

Encyclopædia Universalis, Paris, Encyclopædia Universalis France, 1973, vol. 15, «Théâtre», p. 1063-1085.

Martin Esslin, *Au-delà de l'absurde*, trad. F. Vernan, Paris, Buchet/Chastel, 1970 [1969 pour l'éd. originale anglaise], 358 p.

— *Le Théâtre de l'absurde*, trad. M. Buchet, F. Del Pierre et F. Franck, Paris, Buchet/Chastel, 1977 [1961 pour l'éd. originale anglaise], 456 p.

Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre: sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981, 385 p.

- Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1973 [1952], 224 p.
- Joseph M. Hayse, *Madness on Stage: The History of a Tradition in Drama*, Madison, University of Wisconsin, 1976, 571 p.
- Tadeusz Kowzan, «Théâtre dans le théâtre: signe des temps?», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, no 46, 1994, p. 155-168.
- Wladimir Kryszynski, *Le Paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*, Montréal, Le Préambule, 1989, 545 p.
- Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, éd. et trad. P. Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 1992, 312 p.
- Howard Lee Nostrand, *Le théâtre antique et à l'antique en France de 1840 à 1900*, Paris, Impr. P. André, 1934, 331 p.
- Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, suivi de «Supplément au Théâtre politique», éd. et trad. A. Adamov, Paris, L'Arche, 1972 [1962], 275 p.
- Leonard Henry Robbins, *Madness in Modern Drama*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1986, 166 p.
- Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, 202 p.
- Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres modernes, 1982, 107 p.
- Geneviève Serreau, *Histoire du «nouveau théâtre»*, Paris, Gallimard, 1981 [1966], 191 p.
- Zacharias I. Siflekis, *Le Glaive et la pourpre. Le tyrannicide dans le théâtre moderne*, Aix-en-Provence, Episud, 1984, 227 p.
- Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, 217 p.

9. Travaux théoriques

- Aristote, *La Politique*, éd. et trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1995 [1977], 595 p.
- Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1997 [1969], 640 p.

- Lynda G. Christian, *Theatrum Mundi: The History of an Idea*, NewYork & London, Garland Publishing, 1987, 294 p.
- Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, «Cogito et histoire de la folie», p. 51-97.
- Marc De Smedt, «Pour une métapolitique...», *Question de*, no 59: *Mythes et histoire*, éd. M. Cazenave, Paris, Albin Michel, 1984, p. 3-5.
- Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987 [1965], 185 p.
- Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, 583 p.
- Jean Gillibert, *Folie et création*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, 201 p.
- René Girard, *La Route antique des hommes pervers*, Paris, Grasset, 1985, 248 p.
- *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, 451 p.
- Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer. La métaphore ludique*, Paris, José Corti, 1989, 319 p.
- Roland Jaccard, *La Folie*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1997 [1979], 128 p.
- Robert Jouanny, «Miroirs et quête de vérité», *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, éd. F. Wilhelm, Luxembourg, Lansman, 1998, p. 11-21.
- Søren Kierkegaard, *Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, 1949, 252 p.
- Ronald David Laing, *The Divided Self*, NewYork, Pantheon Books, 1969 [1960], 218 p.
- Machiavel, *Le Prince*, éd. et trad. J. Anglade, Paris, Librairie générale française, 1972, 303 p.
- Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1985 [1969], Appendice: «Le théâtre et la folie», p. 301-314.
- Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, éd. et trad. G. Bianquis, Paris, Flammarion, 1996, 477 p.

Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant: essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, 722 p.

Roger-Gérard Schwartzberg, *L'Etat spectacle. Le star-system en politique*, Paris, Flammarion, 1977, 415 p.

10. Dictionnaires

Alphabet des Lettres belges de langue française, éd. A. Spinette, Bruxelles, Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, 1982, «Charles Bertin (1919)», p. 211-212.

Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Hurtubise, 1979 [1972], 223 p.

Dictionnaire de l'Antiquité, éd. M.C. Howatson, Paris, Laffont, 1993, 1055 p.

Dictionnaire des mythes littéraires, éd. P. Brunel, Editions du Rocher, 1988, 1504 p.

Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2002 [1967], 523 p.

Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, vol. 4, Nîmes, Lacour, 1990 [1867], «Caligula», p. 154.

Charles Rycroft, *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*, Londres, Thomas Nelson & Sons Ltd, 1973 [1968], 189 p.

Trésor de la langue française, t. 8, éd. P. Imbs, Paris, CNRS, 1980, «Folie», p. 1227-1230.

Philippe Van Tieghem, *Dictionnaire des littératures*, vol. 4, Paris, Quadriga/PUF, 1984 [1968], «Rostworowski (Karol-Hubert), 1877-1938», p. 3407-3408.