

Diplôme national de Master

Domaine – Sciences Humaines et Sociales

Mention – Histoire, civilisations et patrimoine (HCP)

Parcours – Cultures de l’écrit et de l’image 1^{ère} année

La diffusion culturelle de l’œuvre théâtrale d’Albert Camus en France (1944 - 1960).

BARLES Florian

Sous la direction de Dominique Varry

Professeur des universités – École nationale supérieure des sciences de
l’information et des bibliothèques

Et de Jean-François Bonhoure

Attaché temporaire d’enseignement et de recherche – École nationale supérieure
des sciences de l’information et des bibliothèques

Remerciements

Je remercie en premier lieu mon directeur de recherche, Monsieur Dominique Varry, ainsi que Monsieur Jean-François Bonhore, dont la disponibilité et les conseils précieux ont permis la réalisation de ce travail.

Je remercie ensuite Madame Catherine Camus de m'avoir permis de consulter le fonds Albert Camus à la Bibliothèque Méjanès d'Aix-en-Provence.

Je remercie également les conservateurs Messieurs Vincent Sablayrolles et Philippe Ferrand, en charge du fonds, de m'avoir accueilli avec bienveillance.

Je remercie par ailleurs Madame Léonor Delaunay pour m'avoir ouvert les portes de la Société d'Histoire du Théâtre.

Toute ma gratitude va enfin à mes amis pour leur soutien sans faille tout au long de l'année, tout particulièrement Agathe, Rémy et Lorenzo.

Résumé :

Avant d'être romancier, essayiste, ou encore journaliste, Albert Camus était un homme de théâtre. Il crée des pièces originales, en adapte d'autres, se fait également metteur en scène, et plus généralement participe à la vie du théâtre français du XX^e siècle. Le travail qui suit tend à la fois à cerner les contours de son esthétique théâtrale comme à étudier la diffusion et la réception de son œuvre, au travers de ses représentations partout en France, depuis la Libération de Paris jusqu'à sa mort le 4 janvier 1960. S'il a pu être considéré comme un théâtre d'idée abscons où la philosophie prévaut sur le jeu, le théâtre camusien s'inscrit dans un projet ambitieux de rénovation de l'art dramatique où priment recherche du langage tragique moderne, actualisation des mythes et volonté de rassembler les hommes... Ne serait-il finalement pas possible d'appréhender le théâtre d'Albert Camus comme un théâtre populaire ?

Descripteurs : Albert Camus, théâtre français, représentations théâtrales, populaire, art dramatique, XX^e siècle, diffusion culturelle, réception, Paris, province, décentralisation théâtrale.

Abstract :

Before being a novelist, an essayist, or also a journalist, Albert Camus was a playwright. He creates original plays, adapts others, makes himself a stage director as well, and more generally participates in the 20th century French theatre. The following work tends to define the border lines of his theatrical esthetic as well as study the diffusion and the reception of his work, through his performances everywhere in France, from the liberation of Paris until his death on the 4th of January 1960. If it could have been considered as an abstruse theatre of idea where philosophy prevails over play, camusian theatre follows an ambitious project of renovation of the dramatic art where prevail search for modern tragic language, updating of myths and will to bring human beings together... Won't it be possible then to understand Albert Camus' theatre as a popular one ?

Keywords : Albert Camus, French theatre, theatrical performances, popular, dramatic art, 20th century, cultural diffusion, reception, Paris, province, theatrical decentralization.

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

Sommaire

SIGLES ET ABREVIATIONS	9
INTRODUCTION.....	11
I – LE THEATRE D'ALBERT CAMUS : DEFINITION D'UNE ESTHETIQUE MODERNE.....	19
A) Les origines du théâtre de Camus	19
1) <i>Les influences de Camus : vers un nouveau théâtre</i>	<i>19</i>
2) <i>Les années algériennes</i>	<i>23</i>
B) Une esthétique théâtrale parfois à contre-courant de son époque .	27
1) <i>Le théâtre de Camus, Théâtre de l'Absurde ?.....</i>	<i>28</i>
2) <i>Actualiser les origines du théâtre</i>	<i>30</i>
3) <i>Rassembler et non diviser, à l'opposé de Brecht</i>	<i>34</i>
C) L'art dramatique de Camus : une littérature dramatique ?.....	36
1) <i>Plus philosophe qu'homme de théâtre ? Le reproche d'un théâtre d'idée.....</i>	<i>37</i>
2) <i>La primauté du texte au détriment de l'art théâtral ?</i>	<i>39</i>
3) <i>La recherche du langage tragique moderne.....</i>	<i>41</i>
II – LA RECEPTION DE L'ART DRAMATIQUE DE CAMUS : ENTRE DEBOIRES ET SUCCES RETENTISSANTS.....	45
A) Les pièces originales de Camus à Paris : un succès mitigé (1944-1950)	45
1) <i>Présentation des pièces (Le Malentendu – Caligula – L'État de siège – Les Justes).....</i>	<i>46</i>
2) <i>Un accueil inégal selon les pièces, tant par la critique que par le public</i>	<i>48</i>
3) <i>L'État de siège : un « four »</i>	<i>52</i>
B) Des adaptations, des « re-crétions » virtuoses (1953-1957)	55
1) <i>Un cas intéressant, Les Esprits, La Dévotion à la croix, Le Chevalier d'Olmedo.....</i>	<i>55</i>
2) <i>Le Festival d'Art dramatique d'Angers (1953 et 1957) ou le « Festival Albert Camus »</i>	<i>58</i>
3) <i>Requiem pour une nonne au Théâtre des Mathurins</i>	<i>61</i>
C) ... Qui mènent à la reconnaissance de Camus comme homme de théâtre du XX^e siècle.....	64
1) <i>Nouvelles perspectives théâtrales et reprises à succès de ses pièces originales.....</i>	<i>65</i>
2) <i>L'immense projet des Possédés, un triomphe sans faille au Théâtre Antoine</i>	<i>67</i>
3) <i>La promesse du Théâtre de l'Athénée</i>	<i>71</i>

III - LA DIFFUSION DU THEATRE D'ALBERT CAMUS EN PROVINCE : PREUVE D'UN THEATRE POPULAIRE ?	74
A) La définition problématique du théâtre populaire au XX^e siècle...	74
1) <i>Opposition des conceptions.....</i>	<i>74</i>
2) <i>La vision camusienne du théâtre populaire.....</i>	<i>77</i>
B) La décentralisation théâtrale : l'exemple des <i>Justes</i> par la Comédie de l'Est (saison 1955-1956).....	79
1) <i>Le premier temps de la décentralisation théâtrale (1945-1959) : entre réussites et échecs</i>	<i>80</i>
2) <i>La tournée des Justes dans l'est de la France.....</i>	<i>86</i>
CONCLUSION	93
SOURCES.....	97
BIBLIOGRAPHIE.....	103
ANNEXES.....	107
TABLE DES MATIERES.....	125

Sigles et abréviations

CDE : Centre dramatique de l'Est

CDN : Centre dramatique national

TNP : Théâtre National Populaire

INTRODUCTION

« Le monde où je vis me répugne, mais je me sens solidaire des hommes qui y souffrent. Il y a des ambitions qui ne sont pas les miennes et je ne serais pas à l'aise si je devais faire mon chemin en m'appuyant sur les pauvres privilèges qu'on réserve à ceux qui s'arrangent de ce monde. Mais il me semble qu'il est une autre ambition qui devrait être celle de tous les écrivains : témoigner et crier chaque fois qu'il est possible, dans la mesure de notre talent, pour ceux qui sont asservis comme nous. »¹

Albert Camus est inscrit dans l'éternité. Son œuvre a incrusté le cœur de la société française du XX^e siècle et continue aujourd'hui de couler dans les veines du monde. Romans, essais, théâtre sont autant de registres auxquels il a touché avec virtuosité, et chaque œuvre s'éclaire à la lumière de l'autre².

Mais il est peut-être un domaine qui, plus que les autres, arrachait son esprit aux malheurs de l'être : « Une scène de théâtre est un des lieux du monde où je suis heureux »³. S'il semble que son théâtre ait « souffert de l'importance exclusive accordée à ses spéculations de penseur »⁴, il n'en demeurait pas moins, à nos yeux, grandiose à bien des égards. C'est pourquoi nous nous sommes orientés vers l'étude de la diffusion culturelle de son œuvre théâtrale.

Le terme « diffuser », parmi les nombreuses acceptions qu'il peut prendre, signifie ici « propager, transmettre à un public et le résultat de cette action »⁵. Par « culturelle » nous entendons « acquisition et possession par l'esprit des connaissances qui l'enrichissent »⁶. La diffusion culturelle de l'œuvre théâtrale d'Albert Camus consiste donc en la propagation de ses pièces vers un public et la

¹ CAMUS, Albert. *Actuelles I, Chroniques 1944-1948*. Paris : Gallimard, 1950. p.249-250.

² « Car plus peut-être que chez tout autre, les œuvres de Camus chevauchent et se recourent sur le triple plan du roman, de l'essai et du théâtre, d'où l'importance intrinsèque en même temps que collective de chacune d'elles vue à la lumière de ses affinités électives. ». COOMBS, Ilona. *Camus, homme de théâtre*. Paris : A.G. Nizet, 1968. p.106.

³ « Albert Camus le théâtre et le bonheur ». *Gros plan*, 12 mai 1959 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/video/I08079936> [consulté le 02 mars 2019].

⁴ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.1.

⁵ Nous nous sommes appuyés sur les définitions fournies par le CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/portail/>

⁶ Idem.

réception de celui-ci. Quel est alors ce public ? Comment appréhende-t-il son œuvre ? Et surtout, quelles sont les différentes formes que prend cette diffusion ?

Il convient avant toute chose d'établir quel aspect de la diffusion du théâtre de Camus nous allons étudier. Tout au long de notre travail, nous avons choisi de nous étendre exclusivement sur les différentes représentations théâtrales en France durant la période concernée car en effet, « lorsqu'il s'agit d'histoire du théâtre, et non plus uniquement d'histoire de la littérature dramatique, c'est bien au moment où elle est présentée pour la première fois qu'une pièce fait sa véritable apparition »⁷. Même si mentions seront faites des [très rares] reprises télévisuelles ou radiophoniques, il s'agira avant tout d'étudier la réception directe des spectateurs de théâtre, en salle comme parfois en plein air.

Ainsi faut-il distinguer la représentation théâtrale du texte de théâtre qui, par sa mise en scène, se « colore » ou « prend une autre direction »⁸. Comme le suggère Camus, l'œuvre prend véritablement vie dans sa représentation, ou du moins, elle y trouve son aboutissement : « Quand un auteur a écrit son drame, il reste à le jouer »⁹. Il déclarait encore : « Puis nous voilà sur le plateau, avec un texte encore vierge, des acteurs hésitants, de l'étoffe, du contre-plaqué, et quelques projecteurs. Et ce que nous avons lu ne nous sert à rien. »¹⁰. Néanmoins, précisons que si la part belle est faite à l'étude de la diffusion du théâtre joué et non à celle du théâtre lu, notre travail ne consistera pas en un examen approfondi et exhaustif des mises en scène¹¹ des pièces de Camus, qui pourrait occuper à lui seul de très nombreuses pages¹².

Cependant, on pourrait objecter qu'analyser la diffusion du théâtre écrit, des textes imprimés des pièces d'Albert Camus eût été un pan non négligeable d'une telle étude. Nous souhaitons en effet, à l'origine, considérer cet aspect. Il ne nous a malheureusement pas été possible, en dépit de nos demandes, d'accéder aux archives

⁷ *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 48 : « Albert Camus, homme de théâtre ». Trimestre 4, 1960. p.5.

⁸ CORVIN, Michel. *La lecture innombrable des textes de théâtre contemporain*. Montreuil : Éditions théâtrales, 2015. p.238-239.

⁹ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Aq1-01.03 - « Théâtre et théâtre ».

¹⁰ CAMUS, Albert. *Oeuvres complètes IV : 1957 – 1959*, Éd. Raymond Gay-Crosier. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard. 2008. p.635. Cité par PROUTEAU, Anne. « Albert Camus et l'expérience du festival d'Angers (1953 et 1957) ». *La passion du théâtre : Camus à la scène*. Amsterdam : Rodopi, 2011. p.119.

¹¹ Virginie Lupo définit ainsi la mise en scène : « [Elle] constitue l'ensemble des moyens scéniques, tels que la scénographie, la musique, le jeu, les décors, etc. ». LUPO, Virginie. « Le théâtre de Camus : un théâtre classique ? ». Thèse de doctorat, sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi. France : Université de Nice, 1999. p.105.

¹² Nous en traiterons cependant. Pour une étude plus détaillée des mises en scènes voir : LUPO, Virginie. *Op. Cit.*

de Gallimard, éditeur exclusif de Camus. Notre entreprise fut donc abandonnée bien malgré nous.

Notre recherche portera donc sur la diffusion culturelle de l'œuvre théâtrale d'Albert Camus en France entre 1944 et 1960. À cette date de 1944 correspond la première du *Malentendu* à Paris. Quoique la pièce ait été éditée pour la première fois en 1943, elle ne fut jouée que le 24 juin 1944 au Théâtre Hébertot. Ce n'est pourtant pas à ce moment-là qu'Albert Camus entre au théâtre : en effet, dans le Alger des années 1930, il s'adonne aux plaisirs des planches et coécrit en 1936 une pièce avec quelques-uns de ses amis, *Révoltes dans les Asturies*. Cette pièce, censurée et demeurée longtemps invisible en France, ne peut donc pas constituer le point de départ de notre étude qui débute alors avec la première du *Malentendu*¹³.

Il convenait par ailleurs d'achever notre travail avec l'année 1960 : le 4 janvier 1960, Albert Camus meurt dans un accident de voiture, au moment où le succès des *Possédés*, alors en tournée, bat sur les scènes de province. Ainsi prenait fin sa vie, et par la même occasion, son œuvre.

Quelle est donc l'œuvre théâtrale de Camus que nous allons étudier ? Quelles sont les pièces qui la constituent ? Il est possible de diviser le corpus en deux parties : les œuvres originales et les adaptations.

Dans le premier temps de sa carrière théâtrale française, Camus se dédie à l'écriture de ses pièces originales : *Le Malentendu*, *Caligula*¹⁴, *L'État de Siège* et *Les Justes*. Puis il traduit et adapte pièces et romans d'auteurs étrangers¹⁵. Nous inclurons donc à notre étude ces œuvres qui sont « bien plus que des exercices de virtuosité »¹⁶, parmi lesquelles : *Un cas intéressant*, *Les Esprits*, *La Dévotion à la croix*, *Le Chevalier d'Olmedo*, *Requiem pour une nonne* et *Les Possédés*¹⁷.

Il paraît par ailleurs important d'évoquer l'existence de deux autres pièces du dramaturge. En effet, la nouvelle édition des *Œuvres complètes*¹⁸ d'Albert Camus

¹³ Nous aurons l'occasion d'évoquer plus longuement *Révoltes dans les Asturies* lorsque nous traiterons de la genèse algérienne de son théâtre.

¹⁴ Nous ne traiterons pas ici de la première version de *Caligula*, parue pour la première fois en 1984 dans : ARNOLD, Albert James. « La poétique du premier Caligula », *Cahiers Albert Camus, IV, Caligula version de 1941*. Paris : Gallimard, 1984. 208 p.

¹⁵ Exception faite des *Esprits* de Pierre de Larivey.

¹⁶ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.68.

¹⁷ Nous présenterons en détail chacune des pièces au cours de notre deuxième partie. Pour les résumés, voir Annexe 1 « Résumés des différentes œuvres ». p.109-114.

¹⁸ I-IV. Paris : Gallimard. 2006-2008.

ajoute deux pièces inédites au corpus théâtral de l'auteur : *L'Impromptu des philosophes*, farce moliéresque demeurée à l'état de manuscrit (datable de 1947 et signée sous le pseudonyme Antoine Bailly¹⁹) et *Les silences de Paris*, pièce radiophonique sur l'Occupation diffusée en 1949 sur les ondes. Elles ne connurent pas de représentation c'est pourquoi nous ne les avons pas intégrées à notre corpus, mais il semble toutefois important d'en faire mention ici. L'existence de ces deux pièces participe donc à renforcer la « polyvalence »²⁰ du dramaturge que fut Camus.

« La mort de Camus nous réduit à une hypothèse : j'ose écrire qu'elle a probablement tué moins un essayiste et un romancier qu'un dramaturge. », déclarait Morvan Lebesque en 1964²¹. Celui pour qui le théâtre est « le plus haut des genres littéraires et en tout cas le plus universel »²², consacra une grande partie de sa carrière, de sa vie, à l'art dramatique. Face à la société intellectuelle parisienne qui parfois l'oppressait et le tenait à l'écart, Camus trouvait sur la scène du théâtre le refuge qui lui procurait le plus grand bonheur, celui du lien entre les hommes :

« Dans la société intellectuelle, je ne sais pourquoi, j'ai toujours l'impression d'être coupable. Il me semble toujours que je viens d'enfreindre une des règles du clan. Cela m'enlève du naturel bien sûr et, privé de naturel, je m'ennuie moi-même. Parmi les gens de théâtre au contraire je suis naturel, c'est-à-dire que je ne me préoccupe pas de l'être ou de ne pas l'être, et je ne partage avec mes collaborateurs que les ennuis ou les joies d'une action commune. Cela s'appelle la camaraderie je crois, qui a été une des grandes joies de ma vie, que j'ai perdue au moment où j'ai quitté un journal que nous avions fait en équipe [*Combat*], et que j'ai retrouvée dès que je suis revenu au théâtre. »²³.

Comment définir alors le théâtre de Camus ? Quels sont ses contours, ses objectifs, ses rêves ? Il définit lui-même, sans fard, une esthétique qui est celle de son théâtre au travers

¹⁹ Voir HUBERT, Marie-Claude. « *L'impromptu des philosophes*, farce et pamphlet ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol.113. Paris : Presses Universitaires de France, 2014, p.833-841. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2013-4-page-833.htm> [consulté le 13 mai 2019].

²⁰ BASTIEN, Sophie. « L'esthétique théâtrale chez le jeune Albert Camus ». *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 52. [en ligne], 2012, p.154. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2012-n52-annuaire01550/1027017ar.pdf> [consulté le 12 janvier 2019].

²¹ « La Passion pour la scène ». *Camus*. Paris : Hachette, 1964. p.177.

²² « Sur la scène décorée du théâtre, Albert Camus parle de théâtre ». *Gros plan*, 12 mai 1959 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/video/I05054670> [consulté le 02 mars 2019].

²³ *Ibid.*

de sa présentation de la Collection « Poésie et Théâtre » qu'il dirigea aux côtés d'Edmond Charlot. Il nous dévoile que cette collection tend à

« donner une voix à tout ce qui peut exprimer la poésie et la grandeur. Le théâtre est le lieu où les deux coïncident. Réunir dans une collection des œuvres dramatiques et des essais poétiques de qualité c'est aider à la définition d'un art dramatique et lyrique dont la tradition est toujours vivante, mais dont le besoin se fait aujourd'hui sentir. Cet art mêle le sang à la jeunesse, l'audace à la maîtrise. Il n'est pas séparé de la vie et la transfigure cependant. Il est sensible aussi bien dans les sonnets de Shakespeare que dans le Roi Lear, dans la Comédie italienne que dans l'Art poétique de la Renaissance. C'est lui qu'on trouvera ici, avec sa tradition et son actualité, son expression historique et ses voix les plus modernes. On a déjà compris que cette collection tente de définir une esthétique. »²⁴.

On comprend alors que le théâtre de Camus en est un à la fois classique et moderne²⁵. Il actualise les mythes anciens et leur donne sens dans le monde moderne. C'est d'ailleurs le propre des grandes œuvres : trouver une résonance contemporaine, toujours, à travers les époques. Il souhaite ainsi ramener de la hauteur, de la grandeur à un théâtre français qui, depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, « s'est donné aux industries du divertissement »²⁶. Jacques Copeau, « le patron », tenta le premier, au début du XX^e siècle, de rendre au théâtre sa vraie nature. Il doit être un genre haut, mais universel, par conséquent populaire, et Camus s'inscrivait dans cette lignée. Participer à la rénovation du théâtre français en cette période de transition dramatique fut donc l'ambition d'Albert Camus. Son entreprise fut-elle achevée et son public trouvé ? Si l'on en croit une partie de la bibliographie, il n'en fut rien : « À y bien regarder, le théâtre d'Albert Camus est un échec incontestable, et ce n'est pas là une découverte nouvelle. »²⁷. En effet, parfois perçues comme des sous-exploitations, des représentations de sa pensée d'écrivain et de philosophe, ses

²⁴ Bibliothèque Méjanes, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab7-02.03 - Publicité pour la collection « Poésie et théâtre ». Collection publiée sous la direction d'Albert Camus aux éditions Charlot.

²⁵ Voir les conclusions de la thèse de Virginie Lupo, qui parle de « classicisme moderne » ou de « modernisme classique ». LUPU, Virginie. « Le théâtre de Camus : un théâtre classique ? ». Thèse de doctorat, sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi. France : Université de Nice, 1999. 551p.

²⁶ KOPP, Robert. « Le théâtre, au cœur de l'œuvre d'Albert Camus ». *Revue Des Deux Mondes*. Paris [en ligne], février 2018. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/theatre-coeur-de-loeuvre-dalbert-camus/> [consulté le 25 mars 2019].

²⁷ GAY-CROSIER, Raymond. *Les Envers d'un échec, étude sur le théâtre d'Albert Camus*. Paris : Lettres modernes, 1967. p.5.

pièces ont pu être décrites comme opaques et statiques, car trop intellectuelles, trop abstraites et donc destinées à autre chose qu'au théâtre :

« C'est l'opinion générale, et l'a-t-on assez répétée : le théâtre d'Albert Camus ne révolutionne ni la dramaturgie ni l'esthétique scénique. Certains théâtrologues le trouvent même déclassé et encore bien des camusiens le considèrent moins marquant, pour ne pas dire carrément moins réussi, que les récits et les essais de l'auteur. »²⁸.

Sans aucun doute Camus a-t-il souffert du portrait construit par la gauche communiste parisienne suite à sa brouille avec Sartre et dont les réminiscences persistent aujourd'hui encore²⁹.

Son théâtre n'était-il donc rien d'autre qu'un théâtre d'idée loin de la scène et du public, loin de parvenir à participer à cette rénovation dramatique populaire ? Il est permis d'en douter largement. Celui qui échappait par le théâtre aux morosités de son métier d'écrivain³⁰, s'efforçait dans ses œuvres, et non pas d'ailleurs uniquement ses pièces, à s'adresser au monde dans sa globalité, à tous les hommes. En cela, il s'est érigé comme le père d'une littérature universelle. De fait, l'étude de ses pièces de théâtre et de leur réception révèle qu'elles concernent et impliquent l'ensemble de la société. Elles l'obligent à réfléchir : comment, par exemple, se révolter face à l'absurde incarnée par la guerre, la mort, les camps ? D'un Caligula-Hitler aux questionnements profonds des *Justes* qui trouvaient écho dans les attentats du FLN³¹ lors de la guerre d'Algérie, il semble que l'universalité du théâtre camusien soit incontestable. Ainsi apparaît-il inscrit, malgré ce que l'on a pu dire, dans ce vaste mouvement de rénovation populaire, de démocratisation du théâtre qui peut être caractérisé comme suit :

« Le théâtre populaire, qui émerge, puis se développe et se théorise, comme vaste mouvement artistique et politique, en France, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, répond à une double ambition : d'une part, se démarquer des pratiques théâtrales de l'époque, caractérisées par le mercantilisme, le divertissement et l'exclusion sociale d'une large partie de la population, et, d'autre part, élargir l'assise du public, vers les

²⁸ BASTIEN, Sophie. *Art. Cit.* p. 153.

²⁹ Voir ONFRAY, Michel. *L'ordre libertaire : La vie philosophique d'Albert Camus*. Paris : Flammarion, 2011. 595p.

³⁰ « j'échappe par le théâtre à ce qui m'ennuie dans mon métier d'écrivain ». Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Am1-04.03 - « Pourquoi je fais du théâtre ? ». p.2.

³¹ Front de libération nationale.

fractions de la société qui ont difficilement accès aux lieux officiels de représentation théâtrale, en cherchant, ainsi, à réunir dans l'espace de la représentation théâtrale l'ensemble de la société. »³².

Précisons cependant que nous délaierons la question de la « composition sociographique »³³ des publics assistant aux représentations de pièces³⁴.

Notre étude aura donc pour but de déterminer dans quelle mesure le théâtre d'Albert Camus, souvent considéré comme un théâtre d'idée abscons, peut être appréhendé comme un théâtre populaire.

« Si l'histoire du théâtre populaire a d'abord été considérée à partir de son projet politique, les contributions ici réunies témoignent que la dimension artistique et esthétique du théâtre populaire mérite tout autant l'attention des chercheurs. Ainsi, l'ambition secrète de cet ouvrage serait atteinte s'il suscitait chez les lecteurs l'envie d'explorer les œuvres et les pratiques théâtrales d'artistes, dont on a longtemps sous-estimé la dimension profondément réformatrice, alors même qu'ils ont contribué au développement du théâtre d'art. »³⁵.

C'est bien là l'ambition affichée de notre recherche : rendre compte de l'aspect populaire de l'œuvre théâtrale de Camus, dont on a longtemps sous-estimé les qualités, à travers l'étude de sa diffusion culturelle en France, de 1944 à 1960.

Pour ce faire, la lecture de la monographie d'Ilona Coombs sur l'œuvre théâtrale d'Albert Camus, *Camus, homme de théâtre*³⁶, fut notre point de départ. Son travail pionnier en inspira de nombreux autres, et il n'est pas une étude sérieuse sur le théâtre de Camus qui n'y fasse pas référence. Il sera la base solide des recherches qui sont ici présentées.

Par ailleurs, pour mener à bien notre entreprise, Catherine Camus, que nous remercions encore chaleureusement, nous a permis de consulter les archives du Fonds Albert Camus à la Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence. Ces archives,

³² DENIZOT, Marion. « Le théâtre populaire en France : retour vers un « lieu de mémoire » ». *Théâtre populaire et représentations du peuple*. Rennes : Presses universitaires de Rennes [en ligne], 2010, p.9. Disponible à l'adresse suivante : http://www.pur-editions.fr/couvertures/1277121676_doc.pdf [consulté le 20 mars 2019].

³³ *Ibid.*

³⁴ Les archives et indications bibliographiques ne permettent que partiellement de développer une telle étude. Nous reviendrons cependant largement sur ces considérations et la définition problématique de « théâtre populaire » lors de notre troisième partie.

³⁵ DENIZOT, Marion. *Art. Cit.* p.13.

³⁶ *Op. Cit.*

nombreuses, ont été une source d'information précieuse. Malheureusement, il ne nous a pas été donnée la possibilité de reproduire certains documents commentés au sein de notre étude : essentiellement les programmes et les affiches de théâtre de la période concernée. Néanmoins, nous y ferons référence tout au long de ce travail. Par ailleurs, les archives numérisées du Théâtre National de Strasbourg se sont révélées être une véritable « mine d'or »³⁷. Les programmes des tournées des saisons 1955/1956 et 1956/1957 de la Comédie de l'Est, riches d'informations, jusqu'alors délaissés par la bibliographie, ont formé la charpente de notre troisième et dernière partie.

Il s'agira d'abord de définir, à grands traits – nous ne nous prétendons pas ici spécialiste, les contours de l'esthétique théâtrale d'Albert Camus. Comme nous avons déjà pu en parler brièvement, nous verrons qu'elle se veut universelle, moderne, novatrice même, donc par définition à contre-courant des pratiques de son époque, et qu'elle prend sa source dans ses riches années algériennes.

Appréhender la réception de ses différentes pièces, les originales comme les adaptations, déterminer les raisons de leurs succès ou de leurs échecs, constituera un deuxième point à développer. De la première décevante du *Malentendu* en 1944 au triomphe des *Possédés* en 1959, en passant par les réussites du Festival d'Art dramatique d'Angers en 1953 et 1957, nous retracerons la carrière théâtrale française de Camus.

Enfin, à travers l'étude de la diffusion de certaines pièces de Camus en province, et tout particulièrement *Les Justes* joués par la Comédie de l'Est, nous verrons s'il est véritablement possible d'associer le théâtre de Camus au théâtre populaire.

³⁷ Voir Annexes 3,5,6 et 7.

I – LE THEATRE D'ALBERT CAMUS : DEFINITION D'UNE ESTHETIQUE MODERNE

Comment comprendre et interpréter la diffusion de l'œuvre théâtrale de Camus sans avoir au préalable défini son esthétique ? De ses premières expériences théâtrales en Algérie jusqu'à sa recherche effrénée du langage de la tragédie moderne, nous tenterons ici d'appréhender les origines et les contours d'une œuvre parfois à contre-courant de son époque, parfois encore accusée de n'être qu'une sous-exploitation de ses romans et essais, mais toujours portée vers l'innovation.

A) LES ORIGINES DU THEATRE DE CAMUS

Pour traiter du théâtre de Camus, il convient, comme le rappelle Sophie Bastien, de prendre en considération ses origines : « la production des années 1930 [...] inaugure la carrière théâtrale de l'auteur. [...] cet aspect demeure peu considéré par l'exégèse ; or, il révèle des procédés dignes d'intérêt. »³⁸.

Quelles ont donc été les caractéristiques de ses premières expériences théâtrales ? Quelles « procédés » ont été mis en œuvre ? Mais avant cela, quelles influences ont guidé la plume du dramaturge et la main du metteur en scène dans son entrée au monde du théâtre ?

1) Les influences de Camus : vers un nouveau théâtre

Parmi les nombreuses influences qui ont pénétré le jeune algérois, il est celles de deux hommes, nous semble-t-il, qui furent les plus marquantes : Jacques Copeau et Antonin Artaud.

³⁸ *Art. Cit.* p.153.

Jacques Copeau et le Vieux-Colombier

S'il est un homme de théâtre dont les idées ont imprégné profondément Camus, c'est bien Jacques Copeau. Le « patron », décrit par Camus comme son « seul maître »³⁹, cherche dès le début du XX^e siècle à donner un nouvel élan au théâtre français qui se perd à Paris dans des divertissements exclusifs et des boulevards commerciaux⁴⁰. Il entend lui rendre sa « pureté originelle »⁴¹, en unifiant le peuple autour de celui-ci :

« Si nous voulons faire œuvre saine et naturelle, œuvre de vie, essentielle et durable, c'est à ce renouvellement des forces internes que nous allons nous attacher. Il donnera son sens à tous nos efforts. Il se confondra avec l'aspiration unanime du pays, avec l'unique devoir des Français d'aujourd'hui : la réfection de la France. Il n'y a pas d'alternative, pas de choix possible. Ce qu'il nous faut, c'est un Théâtre de la Nation. Ce n'est pas un théâtre de classe et de revendication. C'est un théâtre d'union et de régénération. »⁴²

Cette idée d'unité a transpiré en Camus : lier les êtres entre eux par le théâtre, lier lors de la représentation acteurs et spectateurs ont toujours été, comme nous le verrons par la suite, parmi ses grands objectifs. Mais comment alors rénover un théâtre vétuste ? Comment le rendre populaire ?

C'est à travers l'expérience du Vieux-Colombier que se révèlent les réponses de Copeau. Afin de rendre cette « pureté originelle » au théâtre et le détacher de l'aspect mercantile et financier qui le dégrade au point de n'en faire parfois qu'un divertissement rentable, ce théâtre privé, créé en 1913 et administré par Gaston Gallimard, fut « le laboratoire d'une génération montante de comédiens et de

³⁹ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Aq1-01.03 - « Théâtre et théâtre ».

⁴⁰ Voir Introduction.

⁴¹ COPEAU, Jacques. *Registres I : Appels*. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, notes de Claude Sicard. Paris : Gallimard, 1974. p.29. Cité par LUPO, Virginie. *Op. Cit.* p.106.

⁴² COPEAU, Jacques. *Le Théâtre populaire*. Paris : Presses universitaires de France, 1941. p.31-32. Cité par GOETSCHÉL, Pascale. *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*. Paris : Presses universitaires de France, 2004. p.35.

metteurs en scène »⁴³. Copeau y développait ses idées, et cherchait tout d'abord à renouer avec les grands classiques : son répertoire incluait Molière ou encore Shakespeare. Il développa également sa réflexion autour du « tréteau nu », réflexion qui a fait date, auprès de Camus notamment : « En effet, rares sont ceux qui ne font, ou n'y ont jamais fait référence. Et Camus suivra ces recommandations : il optera toujours pour un décor sans excès, sans fioriture. »⁴⁴.

Selon lui, le décor plein n'est pas nécessaire et la mise en scène dépouillée préférée. Il est donc ainsi permis d'exporter et de représenter des pièces en province, qui ne souffriraient pas de naître dans un théâtre trop étroit ou de vivre sur une scène de plein air. Ainsi, Emmanuel Wallon rappelle que

« formée à l'école de ce maître, la petite troupe des Copiaus (1925-1929) [dont avait connaissance Camus] sillonna les villages de Bourgogne. L'un d'entre eux, Léon Chancerel, persévéra dans l'itinérance en fondant la compagnie des Comédiens routiers en 1929. »⁴⁵.

De cette idée de « tréteau nu » naît donc celle du retour aux sources dionysiaques du théâtre⁴⁶, l'architecture ou le paysage derrière la scène étant investis comme décor : « Car pour grandir en force et en noblesse notre art ne saurait trouver contrainte plus salutaire, leçon plus exaltante que celles que tout naturellement lui imposeront les chefs-d'œuvre de l'architecture et du paysage français. »⁴⁷. C'est cet investissement culturel que l'on retrouvera plus tard lors des représentations de Camus au Festival d'Art dramatique d'Angers.

Antonin Artaud et le théâtre « total »

La vision du théâtre d'Antonin Artaud a également laissé une marque indélébile sur le jeune Albert Camus. On en remarque les premières traces dès sa

⁴³ WALLON, Emmanuel. « Le théâtre et les spectacles ». *Politiques et pratiques de la culture*. Paris : La Documentation française, coll. « Les Notices », 2010, p.4. Disponible à l'adresse suivante : <http://e.wallon.free.fr/IMG/doc/Notice9-Theatre.pdf> [consulté le 14 février 2019].

⁴⁴ LUPO, Virginie. *Op. Cit.* p.106.

⁴⁵ WALLON, Emmanuel. *Art. Cit.* p.4.

⁴⁶ Le théâtre était à l'origine chez les grecs joué en plein air.

⁴⁷ Propos de Jacques Copeau cités dans : BORGAL, Clément. *Jacques Copeau*. Paris : l'Arche, 1960. p.297, repris par COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.144.

présentation du Théâtre de l'Équipe : « Le Théâtre de l'Équipe [...] demandera aux œuvres la vérité et la simplicité, la violence dans les sentiments et la cruauté dans l'action »⁴⁸. Ce « crédo » artaudien, si on l'observe déjà dans ses tentatives théâtrales algériennes, se retrouvera plus tard au cœur des pièces de Camus. L'on retrouvera également dans ses représentations l'influence des conseils sur la mise en scène d'Artaud, qui amène à ce spectacle « total ».

En effet, lui conçoit le théâtre avant tout comme un spectacle complet, alliant la force de l'image à la puissance du son :

« Artaud oppose les fécondes obscurités de l'image et du son aux trop minces clartés du texte. Le metteur en scène est à ses yeux un créateur unique qui, dans une sorte d'autonomie complète, crée un théâtre qui n'est pas une branche de la littérature, mais une expérience totale de l'être. »⁴⁹.

Ainsi, la représentation théâtrale doit viser le public en son cœur : c'est son corps qui doit vibrer, non sa tête : « la sonorisation est constante : les sons, les bruits, les cris, sont cherchés d'abord pour leur qualité vibratoire, ensuite pour ce qu'ils représentent »⁵⁰, car, « au point d'usure où notre sensibilité est parvenue, il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur »⁵¹.

Un tel spectacle, selon Artaud, se veut par ailleurs hautement populaire :

« N'importe quel public populaire a toujours été friand d'expressions directes et d'images ; et la parole articulée, les expressions verbales explicites interviendront dans toutes les parties claires et nettement élucidées de l'action, dans les parties où la vie se repose et où la conscience intervient. »⁵².

Ces principes dramaturgiques se retrouveront d'abord dans *Révoltes dans les Asturies*. Quoique la pièce ne fût jamais jouée à Alger car censurée par le maire, l'étude des didascalies et des notes personnelles de Camus fait dire à Ilona Coombs qu'il s'agissait d'une « œuvre qui faisait appel à tous les sens du spectateur »⁵³. Il

⁴⁸ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab1-01.07 - « Pour un théâtre jeune ». Présentation du Théâtre de l'Équipe.

⁴⁹ ABIRACHED, Robert et TESSON, Philippe (dir.). *Le théâtre français du XXe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*. Paris : Éditions L'Avant-scène Théâtre, 2011. p.544.

⁵⁰ ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double, Œuvres complètes, IV*. Paris : Gallimard, 1965. p.125-126. Cité par LUPO, Virginie. *Op. Cit.* p.149.

⁵¹ ARTAUD, Antonin. « Le Théâtre et la cruauté », *Ibid.* p.101. Cité par COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.86.

⁵² ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double, Ibid.* p.141. *Idem.* p.46.

⁵³ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.48.

ne fait nul doute que ces principes également ont demeuré à l'esprit de Camus lors de l'élaboration de certaines de ses pièces : « Camus garde très certainement à l'esprit ces conseils dramaturgiques lors de l'élaboration de ses pièces, et particulièrement de trois d'entre elles : *Révoltes dans les Asturies*, *Caligula* et *L'État de siège*. »⁵⁴.

Les pensées théâtrales de Jacques Copeau et Antonin Artaud auront donc grandement influencé le théâtre de Camus, dont les premières expériences se firent en Algérie dans les années 1930.

2) Les années algériennes

« À l'heure où dans toute la France une éclatante renaissance du théâtre s'affirme »⁵⁵, le jeune Albert Camus fait ses premiers pas dans le monde du théâtre. Il embrasse cet univers dans sa totalité puisqu'il se livre à la fois aux activités d'auteur, de metteur en scène et d'acteur, et ces années formeront la source de son théâtre futur⁵⁶. En 1935, il débute au Théâtre du Travail et s'engage avec la troupe Radio Alger dans laquelle il joue des rôles de jeune premier⁵⁷. Le Théâtre du Travail se veut « éminemment populaire [...] et en même temps d'une haute portée artistique »⁵⁸. Le premier spectacle de ce Théâtre consiste en

« une adaptation du roman de Malraux intitulé *Le temps du mépris*, paru l'année précédente. Il eut lieu sur une scène improvisée, à proximité de la mer, et attira en un seul soir deux mille spectateurs environ, « dangereusement serrés, un grand nombre debout », puisés à même la communauté minoritaire francophone : il eut l'effet rassembleur que recherche un théâtre populaire. La mise en scène se caractérisait de « mouvements rapides, utilisant sur les côtés

⁵⁴ ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, *Ibid.* p.125-126. Cité par LUPO, Virginie. *Op. Cit.* p.149.

⁵⁵ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab1-01.0 - Manifeste du Théâtre de l'Équipe.

⁵⁶ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.17.

⁵⁷ *Ibid.* p.25.

⁵⁸ *Ibid.* p.29.

et au fond de la salle [...] des emplacements inattendus qu'un éclairage fugitif révélait brutalement », se rappelle Charles Poncet⁵⁹»⁶⁰.

La première expérience théâtrale de Camus fut donc celle d'un théâtre populaire. Rassembler les hommes, les amener à réfléchir ensemble autour de sujets universels, telles étaient déjà les visées du théâtre auquel il apportait son concours. Charles Poncet se souvient encore :

« L'ennemi à la croix gammée que combattait farouchement [le protagoniste], était aussi celui de chaque spectateur. Cette confrontation héroïque au mal absolu, d'un homme seul, puisant sa force dans la solidarité [...] passait comme un souffle épique sur cette foule tendue qui voyait se dérouler son propre combat. »⁶¹.

Concernant l'expérience du spectateur, Sophie Bastien ajoute que

« la position spectatrice n'est pas moins impressionnante, avec l'incitation qu'elle reçoit à une participation active. Car n'est-ce pas là un attribut-clé de la modernité, en matière artistique. La tendance à solliciter le récepteur en vue d'une interaction s'est intensément répandue ces dernières décennies. À cet égard, le spectacle conçu par Camus et sa troupe dès 1935 en est un d'avant-garde qui ouvre des horizons »⁶².

On ne peut s'empêcher ici d'observer les influences de la pensée d'Artaud et de celle de Copeau, influences que l'on retrouvera encore, comme nous l'avons évoqué plus tôt, dans sa pièce *Révoltes dans les Asturies*.

Coécrite avec trois de ses amis du Théâtre du Travail⁶³, cette pièce, dont on attribue tout de même la majeure partie de la création à Camus⁶⁴, traite de l'insurrection ouvrière espagnole de 1934. Bien qu'elle ne connût pas de représentation (et ce jusqu'à

⁵⁹ Les propos rapportés de Charles Poncet dans la citation sont issus de : PONCET, Charles. « Camus à Alger », *Simoun*, n° 32, p.8-9.

⁶⁰ BASTIEN, Sophie. *Art. Cit.* p.156.

⁶¹ PONCET, Charles. *Art. Cit.* p.9. Cité par BASTIEN, Sophie. *Art. Cit.* p.160.

⁶² *Art. Cit.* p.159.

⁶³ Qui sont Jeanne-Paule Sicard, Bourgeois et Poignant.

⁶⁴ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.40-41.

2011 !⁶⁵), la pièce fut malgré tout publiée. Cependant, sa diffusion confidentielle ne permit pas à son auteur de recevoir beaucoup d'attention⁶⁶.

Il s'agissait de rendre à la tragédie ses lettres de noblesse par la « re-connaissance » des spectateurs de l'œuvre, qui auraient dû venir nombreux pour les représentations. Dans ses notes, Camus imaginait un spectacle « total » en plein air⁶⁷. La fiction se veut « participative »⁶⁸, incluant ainsi le spectateur au jeu dans une dimension populaire. On pourrait alors se demander ce qu'il en aurait réellement été ? Comment le public aurait-il perçu ce théâtre d'un genre nouveau ? Nous osons avancer ici que la représentation eût été un succès et son but unificateur atteint, comme ce fut le cas pour l'adaptation du roman d'André Malraux, dont les traits rappelaient fortement ceux de la première pièce de Camus.

Rapprochant ce spectacle sur papier de celui de *l'État de siège* au Théâtre Marigny en 1948, Virginie Lupo s'interroge en ces termes :

« [...] quel étonnement aurait provoqué, dans les années 1930, la représentation de *Révoltes dans les Asturies* ? L'imaginaire débridé de Camus et de ses équipiers avait alors semé un germe, moderniste bien avant l'heure mais virtuel, resté sur papier. »

Et de poursuivre :

« *L'État de siège* se développe sous la lumière des projecteurs – devant un public non encore prêt à une telle œuvre expérimentale. La vocation théâtrale de Camus s'en trouve en quelque sorte isolée, marginalisée. »⁶⁹.

Ne pourrait-on pas finalement imputer l'échec retentissant que fut *L'État de siège* à la composition du public – un public parisien contre un public populaire de province (ici la province algéroise) – ainsi qu'au lieu même de la représentation – le huis clos d'un théâtre contre l'ouverture d'une scène en plein air ? Nous reviendrons sur cette question plus longuement lorsque nous aborderons *L'État de siège*. Quoi qu'il en soit, preuve en est encore une fois, le théâtre de Camus prend sa source dans ses années algériennes.

⁶⁵ BASTIEN, Sophie. *Art. Cit.* p.157. La pièce a été représentée à Brantes, le 6 août 2011, sous le regard attentif de sa fille, Catherine Camus.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Voir COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.40-45.

⁶⁸ BASTIEN, Sophie. *Art. Cit.* p.158.

⁶⁹ LUPO, Virginie. *Op.Cit.* p.92.

L'année suivante, en 1936, fort de son expérience au Théâtre du Travail, Camus fonde le Théâtre de l'Équipe. On voit bien à travers ce nom l'idée de communauté inhérente au monde du théâtre : il s'agit d'un effort commun, celui d'une troupe. Ce sentiment de collectif soudé est accru lorsque l'on prend connaissance de la présentation du Théâtre de l'Équipe, où le lien entre acteurs, metteurs en scène et gens de théâtre transpire, où l'idée de communion avec le public et les hommes en général est développée⁷⁰. Dans son manifeste, il est indiqué que ce Théâtre, le théâtre, doit « servir la vie et toucher les hommes »⁷¹.

Les mots de Copeau introduisent la présentation de ce Théâtre qui se veut à la fois novateur et libre : « Des théâtres, dont le mot d'ordre est travail, recherche, audace, on peut dire qu'ils n'ont pas été fondés pour prospérer mais pour durer sans s'asservir »⁷². Ces années furent donc marquées par une intense activité théâtrale. Camus projetait encore de mettre en scène un grand nombre de pièces au Théâtre de l'Équipe⁷³. Des classiques élisabéthains à ceux du Siècle d'or espagnol, en passant par des adaptations et reprises de ses contemporains français, notamment Copeau et *Les Frères Karamazov*⁷⁴, tel était le répertoire envisagé par ce Théâtre que Camus quitta par la suite pour rejoindre la France alors que la guerre éclatait.

Ce Théâtre se voulait d'autre part populaire dans le sens où il se proposait à une large diffusion, des cartes « d'Amis de l'Équipe » étant créées pour assister aux représentations à tarif réduit : « [...] il [le Théâtre de l'Équipe] a créé des cartes d'AMIS DE L'EQUIPE (20 francs par an) qui, donnant droit à une réduction de 25 % sur les représentations et au service gratuit et personnel des annonces et prospectus du Théâtre, permettront à tout le monde de participer à cet effort »⁷⁵.

Enfin, peut-être plus que tout autre chose, le Théâtre de l'Équipe se veut un théâtre jeune, fait non seulement par des jeunes mais à destination de la jeunesse. Cette dimension ne quittera jamais le théâtre et les futures pièces de Camus. Le titre de la

⁷⁰ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab1-01.07 - « Pour un théâtre jeune ». Présentation du Théâtre de l'Équipe.

⁷¹ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab1-01.0 - Manifeste du Théâtre de l'Équipe.

⁷² Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab1-01.07 - « Pour un théâtre jeune ». Présentation du Théâtre de l'Équipe.

⁷³ Note de Camus communiquée à Roger Quilliot par Catherine Sellers, rapportée dans : COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p. 36.

⁷⁴ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. F-02-006 - Affiche *Les Frères Karamazov*. Théâtre de l'Équipe, saison 1937/1938. L'affiche présentait les décors et la mise en scène dépouillée de la pièce qui reçut un accueil chaleureux de la part du public algérois.

⁷⁵ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab1-01.07 - « Pour un théâtre jeune ». Présentation du Théâtre de l'Équipe.

présentation du Théâtre de l'Équipe : « Pour un théâtre jeune » témoigne déjà de de cet esprit de jeunesse qui enveloppe le théâtre de Camus :

« À l'heure où dans toute la France une éclatante renaissance du Théâtre s'affirme, caractérisée par une décentralisation étendue, le THÉÂTRE DE L'ÉQUIPE se propose de donner à Alger une saison théâtrale qui lui convienne. Ville jeune, Alger se doit d'avoir un théâtre jeune. Le THÉÂTRE DE L'ÉQUIPE s'attachera à jouer de bonnes œuvres dans un esprit de jeunesse et ceci déjà constitue un programme. »⁷⁶.

Finalement, tout ce qui caractérise le théâtre de Camus se trouve déjà dans ses origines algériennes, sous une forme encore jeune peut-être, mais néanmoins solidement définie. Nous retrouverons ces caractéristiques au fur et à mesure de notre étude, au fur et à mesure des pièces que nous évoquerons, des différentes expériences théâtrales de Camus : « Solitude désespérée du *Malentendu*, fraternité dans le malheur de *L'État de siège*, ce sont bien les deux pôles entre lesquels oscille la pensée de Camus et dont les origines remontent à ses années algériennes »⁷⁷. Ses conceptions ont été forgées en Algérie, elles vivront en France, et ce parfois contre les flots impétueux de la vie théâtrale française de cette deuxième moitié du XX^e siècle.

B) UNE ESTHETIQUE THEATRALE PARFOIS A CONTRE-COURANT DE SON EPOQUE

Il convient d'abord de rappeler dans quel environnement le théâtre de Camus se développe en France, et surtout à Paris dans les premiers temps. De la fin de la guerre jusqu'à la fin des années 1950, l'art dramatique français connaît une grande période de transition à laquelle participera donc Camus. Il tentera d'apporter un renouveau au théâtre dont le trait principal est la recherche du profit et du divertissement :

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.19.

« La situation peu florissante des théâtres parisiens est aussi un sujet d'inquiétude justifié. Les théâtres privés [...] ne bénéficient pas de la manne de l'État, pas plus que d'un projet d'aide globale [...] C'est qu'ici l'État ne jugeait pas bon d'intervenir dans un domaine mû par une logique libérale et dans lequel dominait la recherche du divertissement. »⁷⁸.

Ce que recherche Camus, c'est donc apporter ce nouveau souffle à un théâtre haletant, et réunir ensemble les hommes autour de la création artistique :

« Il y a ainsi les auteurs qui veulent s'adresser à ce qu'il y a de plus bête dans le public, et croyez-moi, ils y réussissent très bien, et d'autres qui ne veulent s'adresser qu'à ceux qui sont supposés intelligents, et ils y échouent presque toujours. [...] À partir du moment où un auteur réussit au contraire à parler à tous avec simplicité tout en restant ambitieux dans son sujet, il sert la vraie tradition de l'art, il réconcilie dans la salle toutes les classes et tous les esprits dans une même émotion ou un même rire. Mais, soyons juste, seuls les très grands y parviennent. »⁷⁹.

1) Le théâtre de Camus, Théâtre de l'Absurde ?

L'absurde est une des formes du Nouveau Théâtre, dans laquelle « il ne s'agit plus de dire l'horreur humaine mais de la représenter »⁸⁰. C'est bien l'une des fonctions que remplissent les œuvres de Camus. Toutefois, si, à l'instar de Caligula, les héros ou anti-héros de Camus peuvent avoir une dimension éminemment absurde, son théâtre n'appartient pas pour autant à ce que l'on nomme Théâtre de l'Absurde, comme le rappelle dans sa monographie Ilona Coombs : « son théâtre [...] diffère-t-il radicalement de ce que l'on appelle communément « le théâtre de l'absurde » par ce respect fondamental du langage et sa foi en la possibilité du dialogue humain »⁸¹. Il a à tort été associé à ce théâtre au même titre que Beckett ou Ionesco par d'abord, le fait que ses personnages aient pu être absurde et ensuite, par un procédé

⁷⁸ GOETSCHER, Pascale. *Op. Cit.* p.81.

⁷⁹ Bibliothèque Méjanes, Fonds Albert Camus. CMS2. Am1-04.03 - « Pourquoi je fais du théâtre ? ». p.9.

⁸⁰ VALETTE, Léa. « LES LIEUX DE LA CRITIQUE DE THEATRE EN FRANCE : Enjeux esthétiques et convictions politiques (1964-1981) ». Thèse de doctorat, sous la direction d'Emmanuel Wallon. France : Université Paris Ouest Nanterre, 2004. p.572. Disponible à l'adresse suivante : <https://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2014PA100115.pdf> [consulté le 04 avril 2019].

⁸¹ *Op. Cit.* p.202.

d'assimilation global de son œuvre théâtrale à son œuvre au sens le plus large du terme : Cycle de l'Absurde chez Camus ne correspond pas au Théâtre de l'Absurde tel qu'il est entendu par les spécialistes.

Quelles sont donc les origines des personnages de Camus ? Où prennent-ils leur source ?

« Dans la tradition aristotélicienne, la catastrophe est une notion dramaturgique liée au dénouement qui réunit le sens esthétique de retournement de fortune et le sens commun de désastre. Or, dans le théâtre du « long XXe siècle », la catastrophe a tendance à devenir inaugurale. Dans le sillage des philosophes Kierkegaard, Schopenhauer et Nietzsche, qui ont influencé les dramaturges scandinaves et, par ricochet, les français, la catastrophe, c'est tout simplement le fait d'être né et de se trouver ainsi confronté au problème d'une existence vouée à l'inanité, à l'absence de sens. C'est ainsi que la notion existentielle de *héros absurde* va prendre une place considérable dans les dramaturgies de Camus ou de Ionesco. »⁸²

Caligula en est peut-être le meilleur exemple. Il est celui qui, pour s'élever au-dessus de l'absurde qu'est la mort, et par conséquent sa propre vie, va désirer l'impossible : la lune. Il se révolte et se comporte en empereur sanguinaire, créant ainsi un monde devenu lui aussi absurde pour les gens qui y vivent, qui eux se révolteront à leur tour. Tout le théâtre de Camus, comme finalement toute son œuvre en général, appelle à la révolte :

« Dans son théâtre, par exemple, Caligula qui se conduit volontairement d'une façon absurde dans un monde absurde est frère de ce Stavroguine dont le froid désespoir est également né d'une cruauté qui ne trouvera jamais de limites dans un monde sans signification. Mais Caligula est aussi apparenté à Kirilov chez qui l'on voit la montée lente et sûre de la folie qu'engendre une logique impitoyable. Au fond, presque tout le théâtre de Camus est basé, comme le sont *Les Possédés*, soit sur une révolte contre l'absurde, comme dans *Le Malentendu* ou *Caligula*, soit sur une révolte contre le Mal ou le nihilisme, comme dans *L'État de siège*, soit enfin sur une révolte contre les révolutions, comme dans *Les Justes*. »⁸³.

Il n'est pas une pièce qui soit attentiste, qui se terre dans le désespoir, comme ce put être le cas avec les pièces du Théâtre de l'Absurde : « Tout son théâtre témoignera de cet effort

⁸² ABIRACHED, Robert et TESSON, Philippe (dir.). *Op.Cit.* p.345.

⁸³ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.191.

de dépassement, de ce refus opposé à la facilité d'un désespoir amorphe. »⁸⁴. Pour Camus, « une littérature désespérée ne sera jamais universelle »⁸⁵.

Mais lui qui s'est « méfié du théâtre de l'absurde », qui a vu en lui « une intuition à dépasser au lieu de s'y complaire », finit par s'isoler « non seulement du point de vue de la politique et de l'idéologie mais également en ce qui concerne l'esthétique du théâtre »⁸⁶.

2) Actualiser les origines du théâtre

« Notre époque a sa grandeur qui peut être celle de notre théâtre. Mais à la condition que nous mettions sur scène de grandes actions où tous puissent se retrouver [...] que batte enfin sur nos scènes le vrai cœur de l'époque, espérant et déchiré. »⁸⁷

Albert Camus dévoilait ici l'essence même de son théâtre, et celle qui devait s'imprégner dans tout le théâtre français : le théâtre doit être un art d'Actualité. Il n'est pas de théâtre qui puisse aspirer à être universel si les mythes qui y sont joués ne vibrent pas dans l'âme de spectateurs. S'agit-il donc pour ce faire d'emprunter les mythes aux classiques ou d'en créer de nouveaux ?

Camus nous répondrait sans aucun doute : « un peu des deux ». Dans cet esprit de renouveau qui traverse les œuvres de Camus, il procède à la fois à la création de mythes nouveaux⁸⁸ mais également au retour aux mythes antiques et originaires : « Le recours aux origines du théâtre coïncide en général avec un geste de fondation, de refondation ou d'innovation. »⁸⁹. Il tente également de retrouver les origines du théâtre en donnant au sien les formes du théâtre originaire : place accordée au mime,

⁸⁴ *Ibid.* p.20.

⁸⁵ CAMUS, Albert. *Carnets II. Mai 1935 – décembre 1959*. Éd. Raymond GAY-CROSIER. Paris : Gallimard, 2013.

⁸⁶ WALKER, David H. « Camus et le théâtre : Les rendez-vous manqués ». *Autre Sud*, n° 44. Marseille : Éditions Autres temps, 2009, p.30.

⁸⁷ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ar1-01.03 - Texte d'une interview accordée à *Paris Théâtre*. Juil. 1957.

⁸⁸ « Ce qui fait la grandeur du théâtre de Camus, c'est que seul parmi les dramaturges contemporains, à l'exception de Claudel, il a tâché d'inventer des mythes nouveaux qui pussent refléter les immenses bouleversements du monde moderne ». COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.99.

⁸⁹ EIGENMANN, Éric et MICHEL, Lise. « Introduction – Saisir les origines du théâtre : enjeux d'une fascination », *Revue d'Historiographie du Théâtre*, n° 3. Paris [en ligne], 2017. Disponible à l'adresse suivante : <https://sht.asso.fr/introduction-saisir-les-origines-du-theatre-enjeux-dune-fascination/> [consulté le 23 février 2019].

simplification du texte, accord et symbiose entre les deux. C'est le moteur de la création artistique :

« Le fait est que dans les arts de la scène, le recours aux origines est un moteur de conceptualisation et d'invention particulièrement puissant. Le théâtre, au sens que chaque époque donne à ce terme, est sans aucun doute l'un des arts où la quête d'une essence générique a subsisté le plus longtemps, et continue à nourrir la création. »⁹⁰.

Le travail de Camus, homme de théâtre du XX^e siècle, consiste donc en la modernisation des mythes anciens, en la synthèse de l'antique et du contemporain. À propos de sa première pièce Camus écrivait : « *Le Malentendu* tente de reprendre dans une affabulation contemporaine les thèmes anciens de la fatalité »⁹¹. Encore une fois, Camus par ce travail va à contre-courant de ses contemporains, même les plus éminents : « c'est exactement l'inverse de la démarche d'un Cocteau dans *La Machine Infernale* ou d'un Sartre dans *Les Mouches* »⁹².

C'est finalement le spectacle du monde qui est joué au théâtre. Comment ne pas songer à Hitler lorsqu'en 1945, alors que le spectre de la seconde guerre mondiale et de l'horreur des camps hantait toute l'Europe, Caligula, empereur tout puissant, sous les traits de Gérard Philippe, se livrait sur scène à une barbarie absurde ?

« En effet, on parle à l'envi en ce temps-là de la *barbarie* nazie et de la *folie* de Hitler, car on a le sentiment que quelque chose est arrivé qui est sans précédent dans l'Histoire, qu'il ne s'agit pas là du tragique, presque ordinaire, engendré depuis toujours entre les hommes par l'ambition, la griserie du pouvoir et la dynamique de la conquête. On sent qu'une *rupture* s'est faite : un seuil nouveau a été franchi dans l'inhumanisation d'une société humaine. En plusieurs endroits, repérables sur une carte et pourtant plus étrangers au monde qu'aucun lieu situé hors du monde, l'Europe est devenue autre qu'elle-même, un Ailleurs pire qu'un Enfer, et ceux qui en sont revenus n'en « reviennent » pas et n'en « reviendront » jamais. »⁹³

L'œuvre éclaire le contexte et le contexte éclaire l'œuvre. Mais la portée d'une œuvre peut également évoluer, comme ce fut le cas pour *Caligula*, « configuration théâtrale de

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Préface non datée au *Malentendu* citée par COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.67.

⁹² COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.67.

⁹³ COSTE, Martine Agathe. *La Folie sur scène : Paris 1900/1968*. Paris : Publibook. 2004. p.275-276.

l'histoire tragique des années de guerre »⁹⁴, et trouver d'autres résonances dans l'Histoire du monde :

« Une œuvre, une fois créée, évolue selon une trajectoire imprévisible à son auteur. Tel fut le destin de *Caligula* qui, composé en 1938, s'enrichit, cependant, de toutes les résonances de la guerre. Comment pouvait-on en 1945, ne pas songer à Hitler dans cette démonstration de la démente du pouvoir absolu ? »⁹⁵.

Elle s'actualise alors, et la force de telles œuvres, est qu'elles s'actualisent toujours :

« Extraordinaire dans ce qu'elle raconte sur l'injustice fondamentale des systèmes humains, cette pièce prend un sens différent suivant les époques où on la joue, mais sa grande force politique, c'est qu'elle détruit les valeurs manichéennes. Le mal et le bien se mélangent continuellement et apparaissent comme des structures mentales plutôt que comme des structures de la réalité. En cela, Camus questionne les fondamentaux de nos façons de penser ; en cela *Caligula* est une pièce de révolte. »⁹⁶.

Il en est de même des *Justes* qui, lorsqu'ils sont repris par la Comédie de l'Est en 1956, « s'enrichissent des résonances » de la guerre d'Algérie et des attentats orchestrés par le FLN. La question est posée : doit-on mener une révolution à bien si elle nécessite le meurtre d'innocents ? Contrairement à Jean-Paul Sartre pour qui « la Révolution était sacrée et ne pouvait être mise en cause », Camus, lui, affirmait « au-dessus de l'Histoire la primauté des valeurs humaines »⁹⁷. Néanmoins, les pièces de Camus, loin d'imposer leur vérité, questionnent le spectateur, l'incitent à réfléchir en ces temps sombres, et proposent des éléments de réponse. Il se place finalement dans un entre-deux, ce qui, rappelons-le, lui a valu d'être répudié par les communistes, emmenés par Sartre dans le Paris de la fin des années 1940 :

« Ni victimes, ni bourreaux sera l'idéal que va s'ériger Camus dans ces années équivoques d'après-guerre où la frénésie du meurtre n'en finira pas d'agiter le monde, où les alliés se combattront insidieusement, où les camps de concentrations, qu'on croyait disparus avec le

⁹⁴ QUILLIOT, Roger. « Genèse de *La Peste* », *Preuves*, n° 142. Décembre 1962. p.31. Cité par COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.78.

⁹⁵ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.78.

⁹⁶ ABIRACHED, Robert et TESSON, Philippe (dir.). *Op.Cit.* p.368-369.

⁹⁷ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.128.

nazisme, se retrouvent néanmoins en Sibérie, où la marine française écrase les émeutiers de Constantine et où la torture sévit à Madagascar. »⁹⁸.

« Créer ou découvrir des mythes nouveaux qui reflèteraient les bouleversements du monde moderne dans un style tragique adéquat »⁹⁹ fut l'objectif de ses premières pièces (peut-être moins réussi il est vrai pour *Le Malentendu*, nous y reviendrons) jusqu'aux *Possédés* en 1959 : « En ce moment-même il n'y a pas de doute que les personnages qui sont mis en scène par Dostoïevski dans *Les Possédés* sont des personnages qui sont infiniment plus près de nous qu'on ne pourrait le penser à première vue. »¹⁰⁰. Camus s'épanche d'ailleurs longuement sur l'aspect actuel de sa pièce :

« Pour le reste, on a tenté [...] de ne pas perdre le fil de souffrance et de tendresse qui rend l'univers de Dostoïevski proche de chacun d'entre nous. Les créatures de Dostoïevski, nous le savons bien maintenant, ne sont ni étranges ni absurdes. Elles nous ressemblent, nous avons le même cœur. Et si les POSSÉDÉS sont un livre prophétique, ce n'est pas seulement parce qu'ils annoncent nos folies politiques, c'est aussi parce qu'ils mettent en scène des âmes déchirées ou mortes, incapables d'aimer et souffrant de ne pouvoir le faire, voulant et ne pouvant croire, qui sont celles mêmes qui peuplent aujourd'hui notre société et notre monde spirituel. [...] Ce n'est donc pas seulement un des chefs d'œuvre de la littérature universelle qui est aujourd'hui porté sur notre scène, mais aussi une œuvre d'actualité. »¹⁰¹.

Finalement « l'art du théâtre est essentiellement un art d'Actualité [...] notre génération ne produira donc théâtralement quelque chose de valable que si cette chose est inspirée par l'Actuel »¹⁰². Et cet « art d'Actualité » tend avant tout à rassembler les hommes autour de questionnements qui les tourmentent et qu'ils voient se jouer sur scène face à eux.

⁹⁸ *Ibid.* p.88.

⁹⁹ *Ibid.* p.202.

¹⁰⁰ « Albert Camus à propos de la pièce de théâtre *Les Possédés* ». *Lectures pour tous*, 28 janvier 1959 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/video/I00016140> [consulté le 11 mars 2019].

¹⁰¹ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab8-04.02 - *Les Possédés*. Texte de présentation de la pièce par A.C.

¹⁰² BARRAULT, Jean-Louis. *Réflexions sur le théâtre*. Paris : Flammarion, 1959. p.139-140.

3) Rassembler et non diviser, à l'opposé de Brecht

Pour Camus le théâtre se doit d'être universel : « Prendre conscience de la valeur artistique propre à toute littérature de masse et démontrer que l'art peut parfois sortir de sa tour d'ivoire. Le sens de la beauté étant inséparable d'un certain sens de l'humanité. »¹⁰³. Mais surtout, il se doit de toucher les hommes, tous les hommes, dans le but de les rassembler. En cela, il s'oppose à la vision brechtienne, communiste du théâtre qui s'empare peu à peu des scènes françaises et surtout parisiennes à cette époque.

Bertolt Brecht, auteur dramatique allemand de la première moitié du XX^e siècle, sera un « ferment de la vie théâtrale française »¹⁰⁴. Pour lui, le théâtre doit « diviser et non unir »¹⁰⁵. De fait, il prône un théâtre de classe : ce qu'il cherche avant tout, c'est construire « une culture de classe »¹⁰⁶. L'impératif n'est donc pas à la réunion mais à la création d'une culture théâtrale prolétaire.

Il influence énormément les théoriciens du théâtre français de cette période. Émile Copfermann en est certain un des exemples les plus frappant. Selon sa conception brechtienne, le théâtre ne peut être qu'un « lieu de division et non de conciliation »¹⁰⁷.

Le refus des classiques, le désir de créer une culture propre à la classe prolétaire et l'aspiration à diviser les hommes sont autant d'aspects de la vision brechtienne du théâtre qui s'éloignent fondamentalement de la vision camusienne unificatrice autour de l'actualisation des mythes. La définition de « théâtre populaire » devient alors problématique, et nous reviendrons dessus plus en détail à l'occasion de notre troisième partie.

¹⁰³ Tract rédigé par Camus qui annonce la première de *Révoltes dans les Asturies* à Alger. COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.1.

¹⁰⁴ ABIRACHED, Robert et TESSON, Philippe (dir.). *Op. Cit.* p.578.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ VALETTE, Léa. « Émile Copfermann ou la question du théâtre populaire ». *Études théâtrales*, vol. 40, n° 3. Paris : L'Harmattan [en ligne], 2007, par.17. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-3-page-15.htm#> [consulté le 23 mars 2019].

¹⁰⁷ *Ibid.*

Camus, pour qui l'art dramatique, et d'ailleurs même l'Art en général est « un moyen de concilier, de rassembler les hommes, car il précède la révolte »¹⁰⁸, ne peut donc finalement que s'opposer ouvertement au théâtre de Brecht. S'il ne le fait pas qu'à demi-mot d'abord, lors notamment de sa conférence sur l'avenir de la tragédie à Athènes en 1955, le prix Nobel 1957, fort du succès de ses adaptations et des reprises de ses pièces originales, déclare en 1958 dans une interview à *France-Soir* : « [Je suis] pour la participation totale et non pour l'attitude critique. Pour Shakespeare et le théâtre espagnol. Et non pour Brecht. ». Et de continuer : « « J'ai d'abord voulu faire du théâtre d'agitation, directement. Ensuite, j'ai compris que c'était une voie fautive. En somme, j'ai commencé par où on veut nous faire finir aujourd'hui »¹⁰⁹.

Là encore, Camus s'oppose à un courant fort de son époque, au risque parfois de s'isoler. David Walker remarque à propos de ce refus du brechtisme que « c'était tourner le dos à un courant qui, notamment avec les productions de Roger Planchon, devait exercer une influence dominante sur le théâtre français de l'époque »¹¹⁰.

Celui dont l'œuvre ne cherchera finalement la rédemption que « dans la fraternité des hommes, dans l'amour de l'autre »¹¹¹, ne se peut donc concevoir un tel théâtre, loin des hommes en général, et loin même du véritable théâtre moderne :

« Cette sorte de rationalisme théâtral, poussé dans toutes ses conséquences, non seulement condamne les comédiens à comprendre et raconter leurs rôles plutôt qu'à les vivre, pour ne pas envoûter le public et forcer son jugement, mais encore prive les auteurs d'éléments d'inspiration ou de forme d'expression qui sont peut-être inséparables de la création dramatique. »¹¹².

Camus aspirait à dépasser cela, à dépasser ce théâtre « de l'alcôve » et « du placard », « moralisant ou politique » : en effet, « il n'est pas une école de haine,

¹⁰⁸ COSTE, Martine Agathe. *Op.Cit.* p.285.

¹⁰⁹ Extrait de l'interview rapportée dans : WALKER, David H. *Art. Cit.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.192.

¹¹² À propos du théâtre de Brecht dans : *Courrier dramatique de l'Ouest*, n° 18. Janvier 1956. Cité par GOETSCHHEL, Pascale. *Op. Cit.* p.163.

mais de réunion. »¹¹³. Mais il n'est finalement pas témoignage plus saisissant que celui de Jean Bloch-Michel à propos d'une des représentations du *Chevalier d'Olmedo* au Festival d'Art dramatique d'Angers et qui résume à lui seul tout ce pourquoi Camus vibrait :

« Un soir, au château d'Angers, je me trouvais avec lui [Camus] dans la tournelle qui surplombait le public et d'où il avait l'habitude de surveiller le spectacle par une sorte de meurtrière. Sur le rempart, Michel Herbault disait la longue plainte du chevalier qui sent venir la mort. Puis, dans le lointain, s'éleva le chant du paysan qui cherchait à le mettre en garde. Il y eut alors, dans le public, un silence, une immobilité soudaine. Camus se retourna vers moi et eut un grand geste de la main pour me montrer les spectateurs immobiles, un geste et un bref sourire. Entre lui, les comédiens et le public, venait de naître, seulement pour une seconde peut-être, cette communauté que permet le spectacle de la beauté, ce qui récompensait et justifiait à la fois les efforts qu'il avait exigés, et le bonheur que chacun avait trouvé dans ces efforts. La communauté chaleureuse qui venait de naître, si éphémère qu'elle fut, cette beauté, la douceur de la nuit chaude, nous rendaient tous pour un instant à l'innocence. »¹¹⁴.

C) L'ART DRAMATIQUE DE CAMUS : UNE LITTÉRATURE DRAMATIQUE ?

Il a été dit que le théâtre de Camus n'était qu'une mise en forme scénique de la pensée développée dans ses romans, ou encore que ses pièces de théâtre étaient avant tout des œuvres littéraires. Ce sont parmi d'autres les reproches qui ont été faits à son théâtre, et le sont parfois encore aujourd'hui : « le théâtre camusien s'apparente avant tout au théâtre de thèmes qui fait trop souvent appel à la seule intelligence, même là où entrent en jeu les symboles qui, chez Camus, ne sont que des allégories trop facilement déchiffrables »¹¹⁵.

¹¹³ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ar1-01.03 - Texte d'une interview accordée à *Paris Théâtre*. Juil. 1957.

¹¹⁴ BLOCH-MICHEL, Jean. « La Nostalgie de l'innocence », *Preuves*, n° 110 (avril 1960), 3-50. p.9. Cité par COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.158-159.

¹¹⁵ SIMON, Pierre-Henri. *Théâtre et destin*. Paris : Colin. 1959. p.72. Cité par GAY-CROSIER, Raymond. *Op. Cit.* p.260-261.

1) Plus philosophe qu'homme de théâtre ? Le reproche d'un théâtre d'idée

Comme le rappelle Coombs, quoiqu'il soit « typique de Camus et de son époque qu'il ait éprouvé le besoin, ainsi que l'ont fait Sartre et Gabriel Marcel, d'exprimer parallèlement sa pensée dans une forme discursive et dramatique. »¹¹⁶, son théâtre n'en est pas pour autant qu'un simple théâtre d'idée. Le philosophe a alimenté l'homme de théâtre, sans pour autant le dévorer.

La critique s'est souvent plu à peindre son œuvre comme tel et, à propos du *Caligula* de 1945 au Théâtre Hébertot, Francis Ambrière écrivait : « M. Camus hante les espaces glacés de la métaphysique »¹¹⁷. Cette critique qui assimilait son théâtre à une simple philosophie existentialiste, loin d'être la seule, provoqua une profonde tristesse chez l'auteur de *L'Étranger*. Pourtant, la charpente historique à *Caligula*, sa mise en scène et ses résonances actuelles faisait de la pièce « non un conflit d'idées abstraites [...] mais une tragédie en action, vibrante de souffle de vie »¹¹⁸. Camus réfutait alors ce « théâtre philosophique » puisque le sien n'empruntait « ses prestiges qu'à l'histoire »¹¹⁹. Aujourd'hui encore, son théâtre est perçu par certains spécialistes comme n'appartenant qu'au domaine des idées et « manquant de matière »¹²⁰ :

« À partir des mêmes prémisses – forger un mythe moderne –, Albert Camus [...] met en scène non point des personnages mais de transparentes allégories qui lui permettent d'exposer son propre point de vue de philosophe sur la question de la fin et des moyens. [...] Reprenant la figure historique de Kaliayev, l'anarchiste qui assassina en février 1905 le grand-duc Serge de Russie, Camus le réduit au statut de simple illustration de sa théorie de l' « homme révolté ». Toute l'éloquence, tout l'art de la formule [...], tout le style de Camus [...] ne sauraient faire oublier que les cinq actes des *Justes* ne sont en vérité que les étapes d'une dialectique démonstrative. »¹²¹.

¹¹⁶ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.90.

¹¹⁷ *La Galerie dramatique : 1945-1948*. Paris : Éd. Correa. 1949. P.96. Cité par COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.74.

¹¹⁸ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.74.

¹¹⁹ Prière d'insérer à *Caligula*, citée par COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.75.

¹²⁰ « J'ai toujours beaucoup aimé Camus même si un certain nombre de gens de ma génération le considèrent parfois comme l'auteur d'un théâtre à idées manquant de matière. ». Propos de Charles Berling, Théâtre de l'Atelier 2006, dans ABIRACHED, Robert et TESSON, Philippe (dir.). *Op.Cit.* p.368.

¹²¹ À propos des *Justes*. ABIRACHED, Robert et TESSON, Philippe (dir.). *Op.Cit.* p.401.

Le théâtre de Camus n'est-il donc finalement qu'un théâtre d'idée ? Lorsque l'on a connaissance de ses influences, de ses expériences algériennes, et de toutes ses productions dans leur globalité, il est permis d'en douter.

S'en être longuement défendu ne lui aura donc pas arraché complètement cette étiquette. Quoiqu'il admette que certains de ses personnages soient symboliques (dans *L'État de siège* et *Les Justes* notamment¹²²), Camus se refuse à considérer son théâtre comme un simple théâtre intellectuel :

« Le théâtre intellectuel ? Connais pas. [...] Le théâtre d'aujourd'hui n'est pas plus intellectuel, toutes proportions gardées, que celui des Grecs, de nos classiques ou de Shakespeare. Il est vrai que la psychologie du couple l'intéresse un peu moins et qu'il s'intéresse d'abord à la condition des hommes en général. Mais il a d'excellentes excuses pour cela. »¹²³.

En effet, dans cette France en reconstruction, dans cette Europe désabusée qui a vécu les pires atrocités, comment ne pas écrire des pièces qui amènent l'homme à réfléchir sur le contexte de sa vie ? Par la Culture, par l'Art, par l'Art dramatique doivent transfigurer les questionnements d'un monde qu'on ne peut occulter. Le philosophe Theodor Adorno s'interroge alors : « peut-on encore, moralement, écrire des poèmes, des pièces de théâtre dans lesquels la Catastrophe de la Shoah ne s'inscrirait pas ? »¹²⁴. C'est le contexte qui donne au théâtre toute sa philosophie et le théâtre tente alors d'éclairer ce contexte.

Finalement, comme nous l'avons vu, le théâtre camusien prend sa source dans ses années algériennes, où une grande importance est donnée au jeu scénique et au corps des acteurs. Cette façon de représenter le théâtre, Camus ne la perdra jamais de vue :

« Le théâtre de Camus est donc un théâtre de texte. Mieux : un théâtre d'idée. C'est ce qui fait hésiter beaucoup de metteurs en scène aujourd'hui. Ils ont tort. Car le théâtre de Camus est aussi un théâtre des corps. « Une histoire de grandeur racontée par des corps », rapporte

¹²² Bibliothèque Méjanes, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab4-01.01 - *L'État de siège*. Préface à l'édition en langue anglaise de *L'État de siège* et des *Justes*.

¹²³ Bibliothèque Méjanes, Fonds Albert Camus. CMS2. Ar1-01.05 - Texte d'une interview sur le théâtre.

¹²⁴ ABIRACHED, Robert et TESSON, Philippe (dir.). *Op.Cit.* p.345.

Catherine Sellers, qui avait interprété Temple Stevens dans *Requiem pour une nonne* et Maria Timopheievna Lebiadkine dans *Les Possédés*. »¹²⁵.

Son théâtre n'appartient donc pas seulement au domaine des idées pur, il emprunte à la fois aux mondes abstrait et physique. Il concilie corps et idée, geste et langage. Camus s'est toujours refusé à s'abandonner pleinement à l'un ou à l'autre. Lui qui a été acteur ne peut concevoir un théâtre sans les mouvements d'un corps, et lui qui est à la fois écrivain et essayiste, ne peut concevoir un théâtre sans idée.

2) La primauté du texte au détriment de l'art théâtral ?

Outre celui d'un théâtre trop « philosophique » et abstrait, le reproche de la primauté du texte au détriment de l'art théâtral dans l'œuvre de Camus a eu la vie dure : « [...] avec Camus [...] le théâtre a malheureusement fait un pas de plus dans le chemin fatal qui aboutit à l'œuvre purement littéraire. On rejoue Camus parce que les tragédies qui le feraient oublier n'ont pas encore été écrites. »¹²⁶.

Tout d'abord, Camus lui-même affirmait l'importance du texte écrit au théâtre. En cela, il s'éloignait de son homologue, Antonin Artaud, qui pourtant, comme nous l'avons vu plus tôt, l'influença fortement. Martine Agathe Coste en rend compte en ces termes :

« Ils divergent tous deux profondément quant au statut du texte dans l'œuvre de théâtre, et s'opposent sur le type de communication que les artistes peuvent espérer y établir. Camus affirmera toujours, et de plus en plus à contre-courant de la mode, la primauté du texte, voyant dans le « théâtre écrit » la « forme supérieure de l'art littéraire ». »¹²⁷.

Peut-être s'agit-il de distinguer l'œuvre écrite de l'œuvre représentée ? Car en effet, si les œuvres camusiennes sont écrites pour être jouées, elles le sont également pour être lues. Sans pour autant associer le théâtre de Camus au « théâtre dans un

¹²⁵ KOPP, Robert. *Art. Cit.*

¹²⁶ GAY-CROSIER, Raymond. *Op. Cit.* p.258.

¹²⁷ *Op. Cit.* p.284-285.

fauteuil » d'Alfred de Musset, destiné à la lecture, il nous apparaît que l'importance de l'écrit et du style aux yeux de l'auteur a contribué à faire du texte imprimé une œuvre éminemment littéraire¹²⁸. Faisant fi de la représentation, de la mise en scène qui achève le travail de l'auteur et donne vie à la pièce, la critique a pu ainsi se perdre en de telles considérations. Martine Agathe Coste rappelle également à propos de *Caligula* que, si elle est une pièce au style littéraire et à la portée métaphysique, il est important de prendre en compte sa mise en scène et tout le travail scénique¹²⁹.

Camus a évolué depuis ses jeunes années où il considérait que « le théâtre ne s'écrit pas, ou c'est alors un pis-aller »¹³⁰. Dans sa recherche de la tragédie moderne, il est parvenu à une sorte de synthèse :

« De la sensibilité, de l'instinct ou de l'intelligence, qui l'emporte au théâtre ?
- Les trois, et rien ne doit dominer. Une histoire de grandeur racontée par des corps, voilà le théâtre. Et cela demande toutes les facultés mêlées et concentrées jusqu'à l'extrême tension.
»¹³¹.

Tout le but de son théâtre est donc d'aboutir à un texte qui soit au service de la scène et de ses acteurs, ce qu'il parvint, selon Coombs, à réaliser remarquablement : « Le triomphe de Camus est d'avoir, tout en lui gardant sa poésie, adapté ce langage aux exigences des comédiens et de la représentation. »¹³². Les acteurs disent, ils ne lisent pas.

Il adapte son texte à la scène, sans pour autant perdre de vue son objectif littéraire. Ce désir de fusion se retrouve encore lors des représentations en plein air devant le château d'Angers, pour lesquelles il doit adapter son texte :

« Animé par un goût immodéré du spectacle, œuvre d'une communauté, Camus trouve dans le plein air cette dimension de vulnérabilité qui crée un espace aussi intense qu'éphémère. Ce festival lui permet de fabriquer des textes au service de l'acteur : lui

¹²⁸ Comme le rappelle Michel Corvin, le texte imprimé diffère de la représentation, il « a des qualités propres et une finalité précise : qualité liée au travail de la langue, ce qui n'est pas nouveau et ramène aux beaux temps où l'écriture théâtrale était considérée comme littérature. ». CORVIN, Michel. *Op. Cit.* p.238.

¹²⁹ *Op. Cit.* p.276.

¹³⁰ Pages liminaires de *Révoltes dans les Asturies*. Cité par BASTIEN, Sophie. *Art. Cit.* p.158.

¹³¹ Bibliothèques Méjanes, Fonds Albert Camus. CMS2. Ar1-01.03 - Texte d'une interview accordée à *Paris Théâtre*. Juil. 1957. Question 25.

¹³² *Op. Cit.* p.152.

le perfectionniste, aux exigences artistiques sévères, se soumet de bon gré à l'écriture d'un langage adapté au comédien et ce faisant, désacralise le texte littéraire en acceptant qu'il doive s'adapter aux impératifs de la scène. »¹³³.

Le théâtre de Camus, cet « art de chair »¹³⁴, demeure donc « une œuvre enracinée dans les contingences de la scène et le jeu de l'acteur »¹³⁵. L'écriture littéraire se met alors au service du jeu, dans une course vers le langage tragique moderne, celui du théâtre français de cette deuxième moitié du XX^e siècle.

3) La recherche du langage tragique moderne

Pour Albert Camus, le théâtre fut « l'objet de recherche perpétuelle », tant et si bien que « cette activité précéda l'œuvre romanesque dans ses préoccupations »¹³⁶. Donner le langage de la tragédie moderne à un théâtre français qui n'en avait pas passait avant tout autre chose.

On ne peut d'ailleurs que constater que Camus ne se reconnaissait pas dans le théâtre de son époque, dans ces « entreprises à grands succès qui polluent les scènes parisiennes »¹³⁷. Il lui incombait alors de trouver un langage tragique moderne, meilleur moyen selon lui de rendre compte de la tragédie contemporaine du monde, à l'image de ce qui a pu se faire chez les grecs, durant la période élisabéthaine ou le Siècle d'or espagnol : « Notre époque coïncide avec un drame de la civilisation qui pourrait favoriser, aujourd'hui comme autrefois, l'expression tragique. »¹³⁸. Tous ses efforts tendent donc vers ce langage tragique moderne, ce style nouveau qui fait du théâtre le plus grand des arts littéraires. Il n'est pas de théâtre valable « sans langage et sans style » :

¹³³ PROUTEAU, Anne. *Op. Cit.* p.120.

¹³⁴ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab1-01.07 - « Pour un théâtre jeune ». Présentation du Théâtre de l'Équipe.

¹³⁵ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.152.

¹³⁶ LUPO, Virginie. *Op. Cit.* p.460.

¹³⁷ WALKER, David. *Art. Cit.*

¹³⁸ Conférence de Camus sur l'avenir de la tragédie. Cité par COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.202.

« Bien que j'aie du théâtre le goût le plus passionné, j'ai le malheur de n'aimer qu'une seule sorte de pièces, qu'elles soient comiques ou tragiques. Après une assez longue expérience de metteur en scène, d'acteur et d'auteur dramatique, il me semble qu'il n'est pas de théâtre sans langage et sans style, ni d'œuvre dramatique valable qui [...] ne mette en jeu le destin humain tout entier dans ce qu'il a de simple et grand [...] La « psychologie », en tout cas, les anecdotes ingénieuses et les situations piquantes, si elles peuvent souvent m'amuser en tant que spectateur, me laissent indifférent en tant qu'auteur. »¹³⁹.

Toutefois, Camus avait conscience qu'une telle recherche lui vaudrait des procès d'intention, et que des confusions pourraient s'installer. Non, ce théâtre, cet « art littéraire », n'est pas un théâtre intellectuel :

« J'ai peur aussi qu'on confonde le théâtre écrit et le théâtre intellectuel. [...] Dès qu'un personnage ne parle pas le langage de la bonne société parisienne, je veux dire un mélange d'argot et d'onomatopées, on le soupçonne de nourrir de pédantes spéculations. Il n'empêche qu'il n'y a pas de théâtre sans langage ni sans style et qu'il est tout-à-fait heureux que nos écrivains viennent de plus en plus nombreux au théâtre. [...] Copeau a tiré le théâtre de soixante années de vulgarité et lui a rendu sa dignité et sa place traditionnelle au sommet des arts littéraires. [...] Après tout, parmi les génies de l'Europe occidentale : Shakespeare, Molière, Cervantes et Goethe, deux sont des dramaturges et les autres ont touché au théâtre. »¹⁴⁰.

Le travail de Camus consistait en un « effort soutenu vers la concision et la simplification »¹⁴¹. Roger Quilliot définit donc ainsi l'esthétique de son langage :

« Camus tend à universaliser ce qui serait trop temporel, à effacer des pensées qui reflèteraient spécifiquement le point de vue de leur auteur et à épurer ce qui dans son style inclinerait à la facilité. Universalité, brièveté, simplicité sont comme toujours ses mots d'ordre. »¹⁴².

¹³⁹ Propos de Camus extraits des *Carnets III*, cités par WALKER, David. *Art. Cit.*

¹⁴⁰ Bibliothèques Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ar1-01.03 - Texte d'une interview accordée à *Paris Théâtre*. Juil. 1957. Question 25.

¹⁴¹ Note de Roger Quilliot dans CAMUS, Albert. *Théâtres, Récits, Nouvelles*. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974. p.1817.

¹⁴² *Ibid.*

Son entreprise ne reçut pas tous les suffrages et l'accueil d'un tel langage simplifié, bref, par la critique notamment, fut mitigé. Ainsi, tous les efforts formels de suppression du superflu et d'unité du tragique du *Malentendu*¹⁴³ « choquèrent », quand l'auteur, lui, s'y attendait¹⁴⁴.

Camus continua, durant ses seize années de vie française, à apporter des modifications à ses pièces, surtout ses pièces originales, dans le but d'arriver au langage haut, moderne, net et concis dont il « rêvait »¹⁴⁵. En témoignent d'ailleurs les différentes éditions de ses pièces au fil des années. Par exemple, *Caligula*, commencé d'écrire dès 1938, publié en 1944 et représenté pour la première fois en 1945 ne connaît son édition définitive qu'en 1958, soit vingt ans plus tard, après les derniers remaniements textuels effectués par Camus à l'occasion du Festival d'Angers de 1957, et dont l'unique objectif était « une théâtralité plus efficace »¹⁴⁶. Contrairement au *Malentendu*, *Caligula* fut une réussite de ce point de vue-là, selon la plupart de la critique : « On crut entendre pour la première fois une voix qui pouvait bien être celle de la tragédie moderne »¹⁴⁷.

Nous avons d'ailleurs trouvé trace dans les archives du Fonds Albert Camus de cette recherche effrénée. De nombreuses ratures et réécritures parcourent les épreuves d'impression de *La Dévotion à la croix*¹⁴⁸. C'est le cas du quatrième cahier tout particulièrement. On observe tout un tas de corrections autour de la phrase imprimée : « Avec le temps, il faudra bien que ton père s'accommode de l'offense et fasse nécessité de vertu. ». « Fasse nécessité de vertu » est barré, et autour se trouvent différentes corrections, barrées elles-aussi : « veuille enfin ce qu'il... » ; « veuille enfin ce qu'il ne sera plus en son pouvoir de refuser » ; et « consente à ce qu'il ne pourra plus [?] ». C'est finalement la formule suivante qui est choisie par l'auteur : « Avec le temps, il faudra bien que ton père s'accommode de l'offense et veuille enfin ce qui alors le contraindra. ».

Notons d'ailleurs pour terminer qu'à l'image de son style, toutes ses mises en scène, nous le verrons par la suite, « font état de sobriété »¹⁴⁹.

¹⁴³ Pour connaître plus en détail les différentes modifications, voir COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.62-64.

¹⁴⁴ « Le langage a aussi choqué je le savais ». Préface américaine au *Malentendu*, citée par COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.68.

¹⁴⁵ « Donner à l'époque sa tragédie fut le rêve de Camus ». *Ibid.* p.202.

¹⁴⁶ *Ibid.* p.83.

¹⁴⁷ ALTER, André. *Le Figaro littéraire*, n° 601. 26 octobre 1957. p.7. Cité par COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.69.

¹⁴⁸ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab7-01.02 - *La Dévotion à la croix*. Épreuves.

¹⁴⁹ LUPO, Virginie. *Op. Cit.* p.108.

Par cette « recherche résolument novatrice », « avant-gardiste », Camus prenait un pas d'avance sur son temps¹⁵⁰, sans pourtant parvenir à atteindre pleinement « la vraie tragédie moderne »¹⁵¹.

Comment furent alors perçues ses pièces, chacune étant une « tentative de s'en approcher »¹⁵² ? Quel fut leur parcours, leur évolution à travers les années et les lieux ? Comment expliquer leurs succès et leurs échecs ? Quel public assista aux représentations des pièces de Camus ?

Finalement, est-ce que l'esthétique définie ici trouva la résonance désirée par l'auteur dans le cœur des spectateurs ?

¹⁵⁰ SIANO, Vincent. « Comment mettre en scène le « théâtre d'idées » de Camus dans une démarche d'éducation populaire avec des jeunes ? », dans *La passion du théâtre : Camus à la scène*. *Op. Cit.* p.161.

¹⁵¹ Voir les conclusions de la thèse de Virginie Lupo. *Op. Cit.* p.463.

¹⁵² *Ibid.*

II – LA RECEPTION DE L'ART DRAMATIQUE DE CAMUS : ENTRE DEBOIRES ET SUCCES RETENTISSANTS

Albert Camus connu au théâtre à la fois succès et échecs. Des froids applaudissements qui conclurent la première du *Malentendu* au triomphe enflammé des *Possédés*, de l'échec cuisant de *L'État de siège* aux représentations encensées de *Requiem pour une nonne*, il est clair que sa vie théâtrale fut pour le moins mouvementée.

Nous nous attacherons ici à étudier, de manière plus ou moins chronologique, les représentations et la réception de ses pièces à travers les années : d'abord de ses pièces originales, puis de ses adaptations¹⁵³.

A) LES PIECES ORIGINALES DE CAMUS A PARIS : UN SUCCES MITIGE (1944-1950)

Pierre Brisson, directeur du *Figaro* de 1934 à 1988, également auteur d'essais sur le théâtre décrit, avant la seconde guerre mondiale, un théâtre français qui « a cessé d'être un théâtre pour devenir un cimetière »¹⁵⁴. La guerre fige le temps et, au sortir de ces sombres années, les pièces de Camus se voient représentées dans un contexte où, comme nous en avons parlé plus tôt, l'aspect mercantile domine largement sur la création artistique.

Quel fut donc l'accueil réservé, par le public et la critique, à ses pièces originales, jouées à Paris entre 1944 et 1950 ? À quoi doit-on imputer ces réactions ? Si nous nous concentrons d'abord sur ses quatre pièces originales, c'est qu'elles furent toutes représentées à Paris avant ses adaptations, dans le premier temps de sa carrière théâtrale.

¹⁵³ Pour avoir une vue d'ensemble des lieux, des dates, et du nombre de ses représentations, voir Annexe 2 « Tableau récapitulatif des différentes représentations ». p.115.

¹⁵⁴ Dans ABIRACHED, Robert et TESSON, Philippe (dir.). *Op.Cit.* p.542-543.

1) Présentation des pièces (*Le Malentendu* – *Caligula* – *L'État de siège* – *Les Justes*)

Il ne s'agira pas ici de faire le résumé de chaque pièce, mais plutôt d'en exposer le propos, l'origine, l'esthétique, et la place dans l'œuvre générale d'Albert Camus¹⁵⁵. « La passion de vivre dans un monde de condamnés à mort »¹⁵⁶ constitue le nœud qui lie tous les personnages des pièces de Camus. Les thèmes de ses pièces sont alors récurrents, et se retrouvent à la fois dans ses romans et ses essais. Nous nous appuyons ici essentiellement sur le travail d'Ilona Coombs.

Le Malentendu (1944)

Le Malentendu, drame bourgeois, est annoncé dans le roman qui a introduit Albert Camus en Littérature : *L'Étranger*.

La pièce aurait dû appartenir au Cycle de la Révolte mais on peut déduire que les événements, l'occupation l'ont poussé à l'inclure au Cycle de l'Absurde en 1947, soit trois ans après sa première représentation¹⁵⁷. Coombs nous décrit la pièce comme suit : « Dans *Le Malentendu*, Camus va recréer la réalité de cette atmosphère de meurtre quotidien qu'était la Résistance, où l'on tuait patiemment et sans arrêt, et où l'ennemi s'appliquait à la destruction des âmes aussi sûrement qu'à celle des corps. »¹⁵⁸. On retrouve encore une fois l'aspect actuel des pièces de Camus. Il ne s'agit pas moins d'écrire une pièce que de l'écrire en rapport avec son temps et les événements qui ont touché les hommes. De toutes ses autres pièces, elle est celle qui doit le plus être considérée « comme formant un tout indissoluble avec l'écrivain et son époque »¹⁵⁹.

¹⁵⁵ Pour le résumé de chacune des pièces, voir Annexe 1 « Résumés des différentes œuvres ». p.109-114.

¹⁵⁶ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.69.

¹⁵⁷ *Ibid.* p.52. D'après les *Carnets* d'Albert Camus.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.* p.49.

Caligula (1945)

C'est avec *Caligula*, premier succès de Camus, que l'auteur rentre par la grande porte dans le monde du théâtre. C'est tout le grand public qui le découvre alors¹⁶⁰. Cette pièce, « la plus classique des tragédies modernes »¹⁶¹, restera comme l'une des plus importantes de la période¹⁶².

Caligula, que nous avons déjà brièvement évoquée plus tôt, trouve sa source dans *La Vie des douze Césars, II*, de Suétone¹⁶³. Camus reprend l'histoire de l'empereur Caligula selon Suétone mais en joue autrement. Contrairement à la description que fait Suétone, Camus fait de Caligula un être « moins laid qu'on ne le pense généralement », à la figure « enfantine », ce qui lui octroie une sympathie, notamment de la part des jeunes, malgré ses crimes¹⁶⁴.

Caligula, c'est cet empereur qui enfreint les limites humaines afin de dépasser le monde absurde dans lequel il vit, et ce, non sans danger. Ce dépassement constant de la condition d'homme afin de s'égalier aux dieux est un thème récurrent de la tragédie antique. Camus met donc ici en scène l'absurdité de l'existence de l'homme moderne à travers la recréation de mythes antiques ancrés dans la conscience collective.

L'État de siège (1948)

Cette pièce, certainement la plus visuelle de Camus¹⁶⁵, est le témoin de sa « résistance artistique »¹⁶⁶ après les années d'occupation. Elle incarne la joie de la liberté retrouvée. Il s'agit d'une pièce tragique, qui se termine cependant « dans le tonnerre de l'espoir, la fulguration du bonheur »¹⁶⁷, et qui met en scène le mythe de la peste. Son objectif premier était « d'imaginer un mythe qui serait intelligible pour

¹⁶⁰ *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 48 : « Albert Camus, homme de théâtre ». Trimestre 4, 1960. p.5.

¹⁶¹ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.74

¹⁶² Voir BEIGBEDER, Marc. *Le théâtre en France depuis la libération*. Paris : Bordas, 1959. p.81.

¹⁶³ ARNOLD, Albert James. *Op.Cit.* p.136-137.

¹⁶⁴ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.73.

¹⁶⁵ *Ibid.* p.98. L'auteur décrit les différents effets scéniques.

¹⁶⁶ *Ibid.* p.93.

¹⁶⁷ *L'État de siège. Théâtre, Récits, Nouvelles.* p.277.

tous les spectateurs de 1948 »¹⁶⁸. Si *Caligula* est une tragédie de l'intelligence, *L'État de Siège*, par contre, est une tragédie des passions et de la conscience.

L'élaboration de la mise en scène l'amena à retrouver l'esprit de camaraderie qu'il avait perdu. En effet, il travailla en étroite collaboration avec Jean-Louis Barrault. Le résultat final s'inscrivait dans la droite ligne artaudienne : « Avec l'emploi du mime et des chœurs, rien n'était épargné pour atteindre directement le spectateur par la voie des sens, pour faire violence à sa passivité et le lier d'une façon magique, ainsi que le souhaitait Artaud, à la réalité et au danger »¹⁶⁹.

***Les Justes* (1949-1950)**

La pièce fut conçue en réponse aux *Mains sales* de Jean-Paul Sartre¹⁷⁰. Le sujet est emprunté à « l'histoire des premières actions révolutionnaires en Russie au début du siècle »¹⁷¹. L'incompatibilité entre la justice et l'amour des hommes est exposée : il faut tuer si l'on veut aboutir à un monde qui soit juste, mais, dès lors, on doit mourir soi-même. En cela, c'est une tragédie de la justice. Le meurtre pour la justice est-il donc la voie juste à emprunter ? C'est là tout l'enjeu des *Justes*, et, contrairement aux *Mains sales*, la fin appelle à la mesure et à l'équilibre. L'action se déroule en-dehors de la scène, et sont alors présentées sur la scène du Théâtre Hébertot les discussions des personnages autour des événements historiques.

La pièce trouve toute sa résonance dans le monde contemporain aux hommes de Camus et, très certainement, dans le nôtre encore.

2) Un accueil inégal selon les pièces, tant par la critique que par le public

Nous évoquerons ici la réception de *Caligula*, des *Justes* et du *Malentendu*.

¹⁶⁸ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.95.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ ABIRACHED, Robert et TESSON, Philippe (dir.). *Op.Cit.* p.415.

¹⁷¹ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.113.

Nous reviendrons plus longuement sur *L'État de siège*, qui fut de l'aveu même de l'auteur : « un four » ; mais qui était à la fois parmi ses écrits celui qui « peut-être [lui] ressemble le plus »¹⁷².

Suite à la première donnée le 24 juin 1944 au Théâtre Hébertot, *Le Malentendu* reçut une « critique acerbe et malveillante », et l'accueil fut « mitigé par ses partisans »¹⁷³. Malgré cela, la pièce donna lieu à trente-deux représentations. La critique a volontiers imputé les rares points positifs au talent des acteurs, et surtout à celui de Maria Casarès. Notons d'ailleurs que Camus a toujours su s'entourer d'excellents acteurs et, s'il savait les diriger en tant que metteur en scène, ces derniers n'en étaient pas moins brillants. Ilona Coombs explique l'absence de réponse favorable de la part du public en 1944 par le fait que « l'expression verbale [n'était] pas assez pressante »¹⁷⁴ ; elle l'explique aussi par le fait que la pièce, jouée alors que la guerre était encore au cœur des préoccupations de la société parisienne, se trouvait « hors de l'actualité intellectuelle et politique » et n'avait pas « l'ambition d'appartenir au théâtre dit d'avant-garde »¹⁷⁵.

Caligula, elle, fut à l'inverse un grand succès. Preuve en est, la pièce donna lieu au Théâtre Hébertot à près de deux cents représentations, malgré quelques réticences de la part de la critique : Henri Gouthier, grand théâtrologue, qualifia la pièce d'« opéra-bouffe sinistre »¹⁷⁶. Cette pièce, dont le succès des représentations est dû à la fois à la mise en scène, au jeu des acteurs et à l'actualité mordante, comme nous l'avons vu, aura laissé son empreinte indélébile sur la période :

« L'alliance inventée par Camus, dans *Caligula*, entre une écriture néo-classique et des cabrioles inédites, la profondeur métaphysique qu'il apportait à celles-ci, et d'autre part l'extrême actualité de signification de l'ouvrage, expliquent qu'il ait été jusqu'à tenir lieu de fête, à sa création, qu'il ait connu plusieurs reprises, et qu'à peine on se penche sur la période, on en reçoive le dur parfum. »¹⁷⁷.

¹⁷² Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab4-01.01 - *L'État de siège*. Préface à l'édition en langue anglaise de *L'État de siège* et des *Justes*. p.2.

¹⁷³ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.59.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.* p.95.

¹⁷⁶ GOUTHIER, Henri. « Albert Camus et le théâtre ». *La Table ronde*, n° 146. 1960. p.63. Cité par COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.83.

¹⁷⁷ BEIGBEDER, Marc. *Op. Cit.* p.145-146.

Caligula connut donc de nombreuses reprises sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir.

Enfin, *Les Justes*, à y regarder de près, rencontrèrent en 1950 un succès presque équivalent à celui de *Caligula* : « L'accueil sympathique par le public, et en général la critique, s'il est dû en partie à la structure traditionnelle, et par conséquent plus accessible de la pièce, est attribuable surtout à l'intensité directe et brûlante des questions soulevées par l'auteur »¹⁷⁸. Là encore, l'actualité faisait la réussite d'une pièce qui devait être représentée près de deux cents fois sur les planches du Théâtre Hébertot. Néanmoins, une partie de la critique, si elle sut « bien percevoir que la qualité du style scénique qui animait *Les Justes* était due à l'intervention de l'auteur »¹⁷⁹, perçut en cette pièce une vision à demi-teinte de la Révolte contraire à celle communiste et sartrienne de la Révolution. Camus devait alors répondre à un article publié dans *Caliban* en mars 1950 :

« Je n'ignorais pas que, dans le Paris de 1950, les malentendus étaient inévitables. Mais il fallait risquer ces malentendus pour que, dans quelques jeunes cœurs au moins, justice soit enfin rendue à ces justes. C'est du moins ce que j'ai tenté et je sais que ces jeunes cœurs ont répondu et répondent encore »¹⁸⁰.

On observe bien ici l'importance de l'œuvre théâtrale de Camus auprès de la jeunesse. Lui qui voulait un théâtre jeune cherche à toucher la jeunesse, et celle-ci lui « répond ».

En effet, replaçons le contexte dans lequel le théâtre de Camus arrive sur les scènes parisiennes :

« L'auteur, alors déjà un écrivain d'une incontestable notoriété, est en train de s'acheminer – un peu malgré lui – vers la dangereuse position de directeur de la jeune conscience française. L'éditorialiste de *Combat* (qui vient de sortir de sa clandestinité) est unanimement considéré comme le porte-parole d'une nouvelle génération intellectuelle. »¹⁸¹.

Tout Paris connaît Camus et l'attend donc au théâtre dès la première du *Malentendu*. On peut alors supposer que l'échec à peine voilé de la pièce réside dans le fait que

¹⁷⁸ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.115.

¹⁷⁹ *Ibid.* p.123.

¹⁸⁰ Réponse publiée dans *Caliban*, n° 39. Mai 1950. Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab5-01.07 - *Les Justes*. Mise au point de Camus à la suite de la publication d'un article dans *Caliban*.

¹⁸¹ GAY-CROSIER, Raymond. *Op. Cit.* p.95.

le public parisien s'attendait à retrouver au théâtre l'actualité de ses chroniques. Le public et la critique n'ont cependant pas su déceler le lien entre l'ambiance de meurtre perpétuelle dans la Résistance et une pièce encore un peu « jeune » dont les traits définitifs ne se formeraient que quelques années plus tard.

Il est par ailleurs une autre raison sans doute qui explique les reproches que l'on a pu faire aux pièces de Camus. Nous l'avons vu, le théâtre de Camus se veut jeune, universel, et populaire. Or, quel était le public de ces opulents théâtres parisiens ? Il ne fait nul doute, sans pour autant prétendre définir pleinement la composition sociographique du public, que toutes les classes n'étaient pas réunies au spectacle. Les pièces de Camus font face au Tout-Paris. En témoignent les programmes des représentations pour *Le Malentendu* et *Caligula* que nous avons pu consulter¹⁸². Ce sont des programmes en petit format, qui coûtent respectivement cinq et dix francs, et que l'on vendait sur les grands boulevards parisiens. Les publicités qui s'y trouvent à chaque page ne laissent pas place au doute quant à la composition du public. En effet, à chaque page on y trouve une publicité pour une marque de luxe : montres Omega dont le prix varie entre quarante mille et trois cent mille francs, montres Leroy & fils, rouge à lèvres, parfums etc. Camus lui-même avait conscience de cela, lorsqu'il déclarait à propos de *Caligula* : « Certains ont trouvé ma pièce provocante qui trouvent pourtant naturel qu'Œdipe tue son père et épouse sa mère et qui admettent le ménage à trois, dans les limites, il est vrai, du 16^e arrondissement. »¹⁸³.

D'autre part, le programme de *Caligula* nous révèle que la pièce est jouée au même moment qu'une farce, *Le Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck. Cette pièce est le témoin de cette période de transition dramatique qui mêle sur les planches art dramatique neuf et comédies à succès dont le seul but est la rentabilité. Le public se retrouve confus face à un tel écart entre les œuvres et *Caligula*, et plus généralement les pièces de Camus, sont jouées dans ce contexte, ce qui peut expliquer un accueil parfois mitigé.

L'accueil par le public et la critique parisienne fut donc à la fois distant et chaleureux. Qu'en aurait-il été si les pièces avaient été jouées pour leurs premières

¹⁸² Bibliothèque Méjanes, Fonds Albert Camus. Programme *Le Malentendu*. Théâtre des Mathurins, 1944. Et Programme *Caligula*. Théâtre Hébertot, 1945.

¹⁸³ Bibliothèque Méjanes, Fonds Albert Camus. Programme *Caligula*. VI^e Festival d'Art dramatique d'Angers, 1957.

représentations face à un public populaire provincial exempt de tout préjugé ? C'est également ce que se demande Virginie Lupo à propos de *L'État de siège*¹⁸⁴ qui fut l'échec le plus important de la carrière théâtrale d'Albert Camus.

3) *L'État de siège* : un « four »

L'État de siège, qui fut représenté par la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault au Théâtre Marigny le 27 octobre 1948 avec les plus grands noms de la scène française¹⁸⁵, s'est dévoilée être le seul véritable échec théâtral de Camus, « car on ne peut vraiment qu'attribuer aux circonstances la réserve avec laquelle avait été accueilli *Le Malentendu* [...] toute la critique parla de déception »¹⁸⁶. En effet, la pièce ne connut que vingt-deux représentations, maigre bilan lorsque l'on prend en considération le nombre de représentations de ses autres pièces.

On pourrait alors se demander les raisons de l'échec d'une pièce qui reprenait le mythe de son roman à succès : *La Peste*. Il convient de rappeler que, quoique le mythe utilisé soit le même, les deux œuvres sont loin d'être identiques :

« De fait, si le thème des deux œuvres est bien le même, son exploitation et sa mise en œuvre sont tout à fait distinctes ; l'ambition de faire de *L'État de siège* un spectacle total, et, par là, l'extrême théâtralisation, la personnification de la peste et de la mort, la situation à Cadix et le retentissement de cette situation dans la pièce même, la présence de Nada, l'accent mis sur la liberté et la révolte ou encore le sacrifice exalté de Diego, font de *L'État de siège* une pièce originale par rapport au roman, et lui donnent une signification sensiblement différente, peut-être même ostensiblement différente. »¹⁸⁷.

Camus, conscient qu'un rapprochement trop important pouvait être fait entre *L'État de siège* et *La Peste*, précisait dans l'avant-propos du programme de la pièce qu'elle n'était « d'aucune manière l'adaptation de [son] roman »¹⁸⁸.

¹⁸⁴ Voir « Les années algériennes ».

¹⁸⁵ Pour connaître la distribution, voir COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.97.

¹⁸⁶ *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 48 : « Albert Camus, homme de théâtre ». Trimestre 4, 1960. p.4

¹⁸⁷ LÉVI-VALENSI, Jacqueline. *Jacqueline Lévi-Valensi présente « La Peste » d'Albert Camus*. Paris : Foliothèque, Gallimard, 2003. p.25.

¹⁸⁸ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. Programme *L'État de siège*. Théâtre Marigny, 1948.

Ainsi pourrait-on penser que l'échec de la pièce, aux yeux de la critique et d'un public parisien averti qui connaissait le roman de Camus, était en partie dû au fait que les spectateurs n'avaient pas su différencier le texte de la représentation et qu'ils y voyaient une sorte de sous-œuvre de son roman aux contours littéraires moins marqués.

Mais ce que l'on reprocha à la pièce, avant tout autre chose, c'était sa mise en scène : « Barrault¹⁸⁹ a dévoré Camus »¹⁹⁰. Barrault, aux côtés de Camus¹⁹¹, souhaitait créer un spectacle « total ». Tous deux influencés par Artaud, leur objectif était donc d'arriver à des effets de scène dramatiques qui impliquaient tous les sens du spectateur. Malheureusement, « la voie artaudienne, peu suivie jusque dans les années 1970 »¹⁹², ne convenait pas à un tel lieu, comme le rappelle Ilona Coombs :

« Par sa facture inusitée aussi bien que l'envergure de sa conception à laquelle le noble dépouillement du théâtre en plein air aurait peut-être mieux convenu [...], jouée comme elle le fut dans le cadre opulent du Théâtre Marigny devant un Tout-Paris qui n'aspirait qu'à oublier la guerre, la pièce était vouée à l'échec. »¹⁹³.

Car c'était bien le Tout-Paris qui, en 1948, après le grand succès de *Caligula*, venait retrouver Camus au théâtre. En atteste là encore le programme de la représentation¹⁹⁴. Vendu cinquante francs, soit entre cinq et dix fois plus que les deux programmes précédemment cités¹⁹⁵, on y trouve là aussi à chaque page des publicités pour des marques plus luxueuses encore : Hermès Sellier, Michel Rochas, Artaban et bien d'autres.

Le public parisien ne s'attendait donc pas à de tels moyens déployés pour la mise en scène : « La sensibilité du spectateur est trop ébranlée pour pouvoir se reprendre et se donner comme il faudrait à la terreur et au pathétique qui marquent la fuite de Diego frappé par la Peste. »¹⁹⁶. Oppressé par la mise en scène qui lui rappelait trop fort la guerre, le public parisien ne pouvait que fuir un tel spectacle qu'il n'avait

¹⁸⁹ Jean-Louis Barrault était le metteur en scène de la pièce.

¹⁹⁰ MAUDUIT, Jean. *Témoignage chrétien*. Cité par COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.103.

¹⁹¹ Ils travaillèrent ensemble à l'élaboration de la mise en scène.

¹⁹² ABIRACHED, Robert et TESSON, Philippe (dir.). *Op.Cit.* p.545.

¹⁹³ *Op. Cit.* p.102.

¹⁹⁴ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. Programme *L'État de siège*. Théâtre Marigny, 1948.

¹⁹⁵ Programmes du *Malentendu* et de *Caligula*.

¹⁹⁶ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.107

encore jamais expérimenté. Cette pièce, qui n'est pas de « conception classique »¹⁹⁷, et qui, selon l'auteur, s'apparente aux « moralités » du Moyen Âge et aux « autosacramentales »¹⁹⁸ du Siècle d'or espagnol, fut loin, très loin, de trouver écho dans le cœur des spectateurs. La forme y était pour beaucoup, et celle-ci n'était pas adaptée au lieu. Le théâtre de plein air aurait ainsi mieux convenu, comme en atteste le succès de la reprise de la pièce à Latour-de-Carol sur laquelle nous reviendrons. Peut-être la pièce n'était-elle pas non plus adaptée à un tel public.

Enfin, on pourrait aussi voir dans l'échec de *L'État de siège*, mais également dans celui moins prononcé du *Malentendu* et encore même dans les réserves émises par la critique à propos des représentations parisiennes de *Caligula* et des *Justes*, la défaillance des metteurs en scène de l'époque à monter des spectacles dignes des textes des pièces de Camus. Lui croyait en un théâtre « total » au sens où il est de bout en bout dirigé par un seul homme :

« [...] quand j'écris mes pièces, c'est l'écrivain qui est au travail, en fonction d'une œuvre qui obéit à un plan plus vaste et calculé. Quand j'adapte, c'est le metteur en scène qui travaille selon l'idée qu'il a du théâtre. Je crois, en effet, au spectacle total, conçu, inspiré et dirigé par le même esprit, écrit et mis en scène par le même homme, ce qui permet d'obtenir l'unité du ton, du style, du rythme qui sont les atouts essentiels d'un spectacle »¹⁹⁹.

Lorsque l'on constate le succès de ses adaptations, cette remarque semble légitime. L'œuvre naît de la « re-création »²⁰⁰ du texte et vit à travers une mise en scène orchestrée par la même main. Si l'on exclue *Un cas intéressant*, il mit en scène chacune de ses adaptations. Camus n'était pas qu'un dramaturge, il était un homme de théâtre qui faisait vivre ses conceptions dès qu'il le pouvait, du texte à la scène.

¹⁹⁷ Bibliothèque Méjanes, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab4-01.01 - *L'État de siège*. Préface à l'édition en langue anglaise de *L'État de siège* et des *Justes*.

¹⁹⁸ « sorte de spectacles allégoriques qui mettaient en scène des sujets connus à l'avance de tous les spectateurs ». Définition de Camus. *Ibid.*

¹⁹⁹ Bibliothèque Méjanes, Fonds Albert Camus. CMS2. Am1-04.03 - « Pourquoi je fais du théâtre ? ». p.10.

²⁰⁰ Terme employé par Ilona Coombs. *Op. Cit.*

B) DES ADAPTATIONS, DES « RE-CREATIONS » VIRTUOSES (1953-1957) ...

« C'est surtout par ses re-crétions qu'il s'affirma comme l'un des plus grands animateurs de son temps. »²⁰¹. En effet, alors que ses piéces originales connurent un succés mitigé comme nous l'avons vu, ses adaptations, arrivées sur les planches dans le deuxième temps de sa carrière théâtrale, furent couronnées de succés. Et il est une expérience qui le fit reconnaître par ses contemporains comme un grand homme de théâtre : celle du Festival d'Art dramatique d'Angers.

1) *Un cas intéressant, Les Esprits, La Dévotion à la croix, Le Chevalier d'Olmedo*

Nous excluons de ce chapitre *Requiem pour une nonne* qui, lorsque l'on se penche dessus, fut incontestablement l'un des plus grands succés de Camus. Nous lui réserverons donc un temps à part dans notre étude. Par ailleurs, nous nous appuierons ici largement sur l'ouvrage d'Ilona Coombs.

Suite à son retour d'Amérique du Sud en août 1949, les maux dont souffrait Camus le reprennent. Son corps subit une rechute tuberculeuse. S'il suit malgré tout les répétitions des *Justes*, la maladie le coupe dans son travail deux années durant. Il ne revient au théâtre qu'en 1953 avec le II^e Festival d'Angers. Camus dramaturge s'est retiré du monde du théâtre pour faire place au Camus adaptateur et metteur en scène. C'est à la demande de Marcel Herrand, alors en charge de la programmation du Festival d'Angers de 1953, qu'il adapte pour la scène *La Dévotion à la croix* de Caldéron et *Les Esprits* de Pierre de Larivey. Par ce nouvel exercice, il aspire à « accéder à une dimension nouvelle dans l'ordre du tragique contemporain »²⁰².

²⁰¹ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.203.

²⁰² *Ibid.* p.130.

Mais abordons tout d'abord *Un cas intéressant*, pièce de Dino Buzzati adaptée par Camus pour la scène française à la demande de Georges Vitaly et Ludmilla Vasto et présentée au Théâtre la Bruyère à Paris, le 12 mars 1955.

« Si l'on songe que l'univers théâtral de Camus est unifié par le problème du meurtre inhérent à *Caligula* et au *Malentendu* aussi bien qu'à *L'État de siège* et aux *Justes*, on comprend les affinités qu'il se découvrit avec l'œuvre de Dino Buzzati. »²⁰³. Camus était donc en quelques sortes destiné à rencontrer cette œuvre et à l'adapter pour les planches françaises. Corte, le personnage principal, constitue la victime expiatoire, comme dans la tragédie antique. Il instigue ainsi une catharsis théâtrale. Il s'agit à la fois « d'un drame de la destinée et d'une satire sociale »²⁰⁴, ce qui, pour Camus, était un défi à relever ; non pas tant en ce qui concernait l'adaptation elle-même que la réception de la critique et du public. Camus pressentait qu'elle pouvait ne pas être reçue comme il se devait, ce qui ne l'empêcha pas de s'atteler à la tâche :

« Je fis seulement remarquer à Vitaly que dans l'état de notre société théâtrale cette belle pièce comportait quelques risques. [...] Mais il me demanda simplement si ces risques ne m'intéressaient pas autant que lui. Après cela il ne nous restait plus qu'à rire et à travailler ensemble. »²⁰⁵.

En effet, si le travail d'adaptation en lui-même et les acteurs s'attirèrent des louanges, la pièce elle, qui cherchait à détonner avec son époque, reçut un accueil plutôt mitigé : « l'accueil de la critique, et particulièrement de celle qui représentait le goût moyen du public, fut plutôt réticent »²⁰⁶.

Le travail d'adaptation de Camus en est un d'allègement. Pour rendre ainsi compte du cheminement progressif du personnage principal vers la mort, il supprime une scène et simplifie l'action. Toutes ses adaptations d'ailleurs, à l'image de ses pièces originales, sont pensées en fonction de ce principe, soit la simplification du langage au service du jeu des acteurs : « Je pensais et continue de penser que les traducteurs de Shakespeare ne se soucient jamais de le traduire en fonction du comédien, de la diction, de l'action et du mouvement. »²⁰⁷.

²⁰³ *Ibid.* p.136.

²⁰⁴ *Ibid.* p.135.

²⁰⁵ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab6-01.03 - *Un cas intéressant*. Présentation de la pièce de Dino Buzzati par A.C.

²⁰⁶ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.134.

²⁰⁷ Propos de Camus dans une interview à *Paris-Théâtre*, 1958. *Théâtre, Récits, Nouvelles.* p.1712.

Les Esprits, comédie de Pierre de Larivey adaptée sur le modèle de la *Comedia dell'arte*, détonne dans le répertoire de Camus par ses atours comiques. Il en fait une première adaptation en 1940 destinée aux mouvements algériens de culture et d'éducation populaire qui la représentent en 1946 à Alger. À la demande de Marcel Herrand, la pièce est refondue pour le Festival d'Angers en 1953. Camus, dans un souci d'actualité, prend des libertés avec le texte de son prédécesseur²⁰⁸. Son adaptation tend vers la simplification du style et des intrigues tout en lui restituant « sa saveur italienne »²⁰⁹. Le personnage principal, Frontin, valet de comédie est taillé sur le modèle du Scapin de Molière afin toujours de rappeler les motifs classiques connus d'un public angevin peu habitué au théâtre. Nous aurons l'occasion de revenir là-dessus. La pièce n'est jouée qu'à deux reprises lors de ce festival et ne connaîtra pas de véritable postérité, quoiqu'elle fût un succès²¹⁰.

La Dévotion à la croix fut elle aussi adaptée par Camus à la demande de Marcel Herrand. Elle participe de ce mouvement populaire des années 1950 où les œuvres dramatiques du Siècle d'or reviennent en force sur les scènes françaises. Camus adapte ce « mélodrame religieux »²¹¹ dans le but qu'il soit joué et non lu : il avait parfaitement conscience que les dramaturges du Siècle d'or écrivaient avant tout pour la scène. La pièce est jouée à trois reprises dans la cour du château d'Angers qui prête sa grandeur à la pièce. Mise en scène par Camus et Herrand²¹², on loua les qualités de l'adaptation et les spectateurs furent conquis : « *La Dévotion à la Croix*, donnée à Angers, semble avoir été un de ces rares moments au théâtre où une pièce, jouant sur l'unanimité des spectateurs et fusant tous les moyens scéniques, accède au théâtre total »²¹³. La critique plaça Camus dans la droite ligne d'Artaud : le spectacle faisait montre d'une « réalité théâtrale dont les spectacles de Paris ne nous donnent que l'idée »²¹⁴. Grâce au plein air et au décor somptueux, Camus pouvait laisser libre court à sa pleine expression théâtrale.

²⁰⁸ *Ibid.* p.138.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ « Les applaudissements du public et de la critique prouvaient que Camus avait, avec une vivacité et une invention remarquables, rempli au mieux son rôle d'animateur. ». *Ibid.* p.141.

²¹¹ Pour l'auteur, la pièce n'était pas une tragédie mais plutôt « une sorte de mélodrame religieux à mi-chemin des mystères et du drame ». Avant-propos à *La Dévotion à la croix*.

²¹² « *La Dévotion* a été mise en scène par Herrand dans son lit de malade, et par moi à Angers. J'ai eu la charge entière des *Esprits*. ». Propos de Camus dans *Théâtre, Récits, Nouvelles*. p.1713-1714.

²¹³ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.144.

²¹⁴ *Ibid.*

En 1957, alors qu'il a la charge complète du VI^e Festival d'Art dramatique d'Angers, Camus adapte pour la scène française *Le Chevalier d'Olmedo*. Cette tragédie du destin demanda à Camus un effort supérieur pour la traduction : en effet, en vers à l'origine, il s'agissait d'arriver à reformuler dans un français contemporain les envolées lyriques et dramatiques tout en gardant à l'esprit les besoins inhérents aux comédiens et à la représentation. Il s'agit d'une vraie refonte, bien plus que ce ne fut le cas pour la pièce de Caldéron. Comme les autres adaptations de Camus mises en scène à Angers, la pièce ne connut pas de véritables reprises. Jouée quatre fois, elle n'en fut pas moins un succès auprès du public angevin et de la critique, quoiqu'elle impressionnât moins par sa facture que *La Dévotion à la croix*²¹⁵.

2) Le Festival d'Art dramatique d'Angers (1953 et 1957) ou le « Festival Albert Camus »²¹⁶

« De l'air ! De l'air ! Dans le théâtre des taupes. »²¹⁷

Avec le Festival d'Angers, Camus délaissait le huis clos des salles parisiennes pour le plein air, propice au développement d'un autre genre de théâtre, ou du moins au « re-développement » du théâtre dionysiaque des origines : « Tout, sauf les catastrophes atmosphériques (et encore !) conspire à grandir et à transformer l'œuvre présentée. »²¹⁸. Dans cette entreprise de « rendre au théâtre ses dimensions antiques et sa dignité de grand art »²¹⁹, Camus voit le moyen d'accéder à la création d'un véritable spectacle théâtral, où corps et texte se mêlent pleinement : « Le ciel, le vent, l'espace aérien, sont des matériaux privilégiés. De plus, on peut enfin se servir du corps des acteurs. On ne cisèle plus, on sculpte »²²⁰. Le Festival d'Angers n'est donc pas sans rappeler le Festival d'Avignon créé par Jean Vilar en 1947. Camus,

²¹⁵ *Ibid.* p.157.

²¹⁶ « Ce sera un triomphe que la presse rebaptisera « Un festival Albert Camus ». ». WALKER, David H. *Art. Cit.*

²¹⁷ Propos de Camus dans LAISNER, Léone. « Sept metteurs en scène plaident pour le plein air ». *Spectacles*, n° 2. Juillet 1958. p.22.

²¹⁸ Propos de Camus, rapportés dans COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.143.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ LAISNER, Léone. *Art. Cit.* p.22.

dans la droite ligne de Copeau, rejoint Vilar dans cette entreprise de décentralisation et de popularisation du théâtre au travers du plein air. Vilar souhaitait également

« redonner au théâtre, à l'art collectif du théâtre un lieu autre qu'un huis clos ; ce faisant, offrir aux écrivains une scène qui fût autre que celle de Sardou, ou de Bataille, ou d'Antoine ; faire respirer un art qui s'étiolé dans les antichambres, dans des caves, dans des salons. »²²¹.

Les deux hommes de théâtre ouvraient ainsi, par leur entreprise, « toutes grandes les portes du théâtre »²²². La scène en extérieur, large, se proposait donc pour un spectacle populaire au sens originel du terme, en ceci qu'il ne vivait plus dans le carcan des salles restreintes parisiennes pour un public restreint.

Le château d'Angers, devenu véritable « matériau dramaturgique »²²³, est investi culturellement dans un projet d'éducation populaire²²⁴. On pourrait alors y voir les prémises de la politique culturelle française qui naît dans cette deuxième moitié du XX^e siècle sous l'impulsion d'André Malraux et qui tend à apporter la culture, l'art et par conséquent l'art dramatique à un large public populaire : ici à Angers, dans « un désert artistique »²²⁵. En effet, Jacques Bonnot rappelle qu'à cette époque, la ville n'en est pas une

« que fréquentent beaucoup les grandes compagnies théâtrales ; n'étaient les tournées Barret et la C.D.O., on compterait sur les doigts de la main les représentations dramatiques données à Angers. Avec le Gala Universitaire, le Festival d'Angers constitue, un juin chaque année, un des sommets de la vie culturelle angevine. »²²⁶.

²²¹ Citation rapportée dans PROUTEAU, Anne. *Art. Op. Cit.* p.112.

²²² COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.136.

²²³ PROUTEAU, Anne. *Op. Cit.* p.111.

²²⁴ Il n'est donc pas un hasard si le Festival est Organisé par le Comité départemental du tourisme de Maine-et-Loire, sous le haut patronage du ministère de l'Éducation nationale, du ministère des Affaires étrangères et de la Direction générale du tourisme. Bibliothèque Méjanes, Fonds Albert Camus. Programme *Caligula*. VI^e Festival d'Art dramatique d'Angers, 1957.

²²⁵ *Ibid.* p.110.

²²⁶ « Vers un renouveau culturel angevin ». *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 74, n° 3. Presses universitaires de Rennes [en ligne], 1967. p. 461. Disponible à l'adresse suivante : https://www.persee.fr/doc/abpo_0003-391x_1967_num_74_3_4580?q=festival+d%27art+dramatique+d%27Angers [consulté le 17 mai 2019].

De fait, le public est qualifié de « peu prévenu »²²⁷. Si quelques parisiens s'étaient déplacés pour l'occasion²²⁸, le théâtre camusien n'en n'avait pas moins rencontré « d'authentiques paysans, peu nombreux, mais très intéressés »²²⁹.

Le succès des deux Festivals auxquels participa Camus était donc bel et bien au rendez-vous comme nous l'avons déjà esquissé²³⁰. Joseph Fumet, journaliste et critique d'art, qui s'est longtemps occupé de couvrir l'événement pour notamment la presse angevine, érige Camus comme l'un des « pères fondateurs du festival »²³¹. Il ajoute encore que

« ces deux interventions directes [1953 et 1957] ont suffi à ce qu'Albert Camus influence profondément ce festival et son public ; il a apporté ici le théâtre du Siècle d'or espagnol, et peut-être aussi le théâtre des grands débats de conscience auquel une région aux traditions religieuses fortement ancrées ne pouvait qu'être sensible. »²³².

Les adaptations de Camus s'inscrivaient alors dans les préoccupations populaires locales et c'est ce qui en faisait leur succès :

« Dans notre Europe de cendres, Lope de Vega et le théâtre espagnol peuvent nous apporter, aujourd'hui, leur inépuisable lumière, leur insolite jeunesse, nous aider à retrouver sur nos scènes l'esprit de grandeur et servir enfin l'avenir véritable de notre théâtre. »²³³.

L'objectif établi de réactualisation des motifs anciens du dramaturge et metteur en scène était alors atteint : « on s'estimerait satisfait si cette version nouvelle pouvait avoir mis l'accent sur la jeunesse et l'actualité du théâtre classique espagnol »²³⁴. En

²²⁷ PROUTEAU, Anne. *Op. Cit.* p.111.

²²⁸ Le programme du Festival d'Angers 1957 indique qu'une billetterie est disponible au Théâtre des Mathurins à Paris. Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. Programme *Caligula*. VIe Festival d'Art dramatique d'Angers, 1957.

²²⁹ BONNOT, Jacques. *Art. Cit.* p.461.

²³⁰ Rappelons tout de même qu'en 1957, *Caligula*, qui était mis en scène à Angers par Camus aux côtés du *Chevalier d'Olmedo*, laissa la critique assez froide (au contraire du public). Selon elle, l'enceinte close d'un théâtre eût été plus adaptée à montrer le suicide supérieur de cet empereur de l'absurde. Voir COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.156-157.

²³¹ Voir PROUTEAU, Anne. *Op. Cit.* p.110.

²³² *Ibid.*

²³³ Albert Camus. Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. Programme *Le Chevalier d'Olmedo*. VIe Festival d'Art dramatique d'Angers, 1957.

²³⁴ Albert Camus à propos de la représentation de *La Dévotion à la croix*. Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. Programme *La Dévotion à la croix, Les Esprits*. IIE Festival d'Art dramatique d'Angers, 1953.

outre, Morvan Lebesque rapporte que « la critique unanime salue la performance » de Camus, à la fois comme adaptateur, mais aussi comme metteur en scène²³⁵.

Mais c'est encore par la désacralisation du texte théâtral au travers de ses mises en scène complètes que Camus ravit le cœur des spectateurs. En effet, nous l'avons vu, chacune de ses adaptations tend à mettre le texte au service de la mise en scène qui, plus encore en plein air, se doit d'être millimétrée. Les archives du Fonds Albert Camus témoignent de ce qu'il appelait « la géométrie de l'action ». Les déplacements du corps doivent être aussi justes que les paroles de l'esprit. S'ajoute également à l'arrière-plan constitué par les remparts du château d'Angers toute la dimension sonore²³⁶. Le spectacle doit donc être total, c'est-à-dire mêler corps, texte dit, effets sonores et investissement complet du château pour le décor²³⁷.

Comment alors songer que Camus ne participât à davantage de projets en plein air, lui qui, peu de temps avant sa mort, confiait à Morvan Lebesque « qu'à théâtre clos dans la capitale, il préférerait de beaucoup le travail en plein air »²³⁸ ? C'est une question sur laquelle nous reviendrons. Néanmoins, quel ne fut pas le succès de *Requiem pour une nonne*, pourtant jouée dans l'enceinte close du Théâtre des Mathurins.

3) *Requiem pour une nonne* au Théâtre des Mathurins

La pièce, mise en scène par Camus et présentée pour la première fois le 20 septembre 1956, est d'autant plus importante qu'elle marque le retour de Camus à la tragédie après les adaptations du Festival d'Angers en 1953²³⁹.

²³⁵ *Op. Cit.* p.149.

²³⁶ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab2-02.04 - *Caligula*. Notes concernant la mise en scène. On observe, pour la mise en scène de *Caligula* en 1957, de nombreuses indications sonores manuscrites de Camus, répertoriées par acte, telles que : « bruits de pluie et d'orage », « trompettes », « cymbales », « caisse lourde », « tonnerre / tonneaux plein de cailloux » etc.

²³⁷ « Tout l'arrière-plan du château est investi. », inscription manuscrite de Camus. Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab6-03.01 - *Le Chevalier d'Olmedo*. Texte de travail. Mais c'est peut-être dans cette formule concernant le décor de *Caligula* que tient le mieux l'ambition du metteur en scène : « Rome entière si Angers la contient. ». Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab2-02.04 - *Caligula*. Notes concernant la mise en scène.

²³⁸ PROUTEAU, Anne. *Op. Cit.* p.115.

²³⁹ *La Dévotion à la croix* et *Les Esprits*.

Elle est l'adaptation du roman éponyme de William Faulkner. Tout l'enjeu était de recréer la tension dramatique progressive du roman qui relate des actions passées pour arriver à la purification finale par la souffrance, fondement même de la tragédie antique.

Parti d'une « démarche créatrice »²⁴⁰, Camus réemploie les motifs de l'œuvre de Faulkner, soit la justice, le meurtre et la vérité, motifs récurrents dans l'œuvre camusienne, et non pas seulement son théâtre. Il en renouvelle néanmoins les formes et reprend le style haché de Faulkner qui, pour Camus, a réussi à trouver le langage de la tragédie moderne après lequel il court. En effet, dans le roman, les personnages modernes, contemporains au XX^e siècle, s'expriment d'une manière à la fois familière et suffisamment noble pour être tragique²⁴¹.

Aussi transforme-t-il la charpente du roman, coupe dans le texte et condense les dialogues : il fallait à tout prix éviter l'immobilisme. Tour de force réussi, au contraire de plusieurs de ses pairs comme Vigo et Piscator qui n'ont pas su amener Faulkner à la scène²⁴². Néanmoins, à mesure qu'il coupe dans le roman, la pièce perd son ancrage social (surtout la notion de racisme, très présent aux États-Unis à cette période) mais gagne en puissance tragique. L'on pourrait alors regretter la perte d'une dimension si importante de l'œuvre de Faulkner, ou sinon y voir de la part de l'auteur un refus de la stigmatisation sociale sur scène : le théâtre de Camus, c'est avant tout rassembler sans créer une barrière des classes.

Le texte dramatique, « remarquable à la lecture, ne prend toute sa valeur et son efficacité que par le jeu du théâtre. »²⁴³. En effet, le texte est appuyé par une mise en scène des plus dépouillée et au combien adaptée au propos de l'œuvre. L'action se passe sur un fond de rideaux noirs, et les accessoires, peu nombreux, ne sont présents que s'ils sont indispensables, à l'image de la cigarette de Catherine Sellers – qui s'attira d'ailleurs les éloges de la critique²⁴⁴. Mais la candeur n'était pas que dans le décor, elle se trouvait également dans le jeu des acteurs : « La sobriété et la simplicité qu'il imposa au jeu des acteurs dans *Requiem pour une nonne* mirent en valeur l'intensité du drame

²⁴⁰ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.161.

²⁴¹ *Ibid.* p.162.

²⁴² *Ibid.* p.169. Adapter des romans à la scène est un exercice périlleux, et nombre de dramaturges du xxe siècle s'y sont essayé avec plus ou moins de succès. Avec *Requiem pour une nonne* et *Les Possédés*, Camus montrait sa virtuosité.

²⁴³ *Ibid.* p.161.

²⁴⁴ *Ibid.* p.169-170.

psychologique. À un minimum de mouvements correspondait un maximum de tensions intérieures. »²⁴⁵.

Son texte et sa mise en scène firent de *Requiem pour une nonne* l'un des plus grands succès de Camus au théâtre. Faulkner, admiratif, le plaçait alors au-dessus de Sartre et de ses pairs²⁴⁶. La pièce demeura deux ans à l'affiche du Théâtre de Mathurins et remporta donc largement l'adhésion du public. Elle fut représentée près de trois cents fois²⁴⁷.

Toute la critique – ou presque – fut unanime. David Walker rapporte que Jean Vilar, alors l'un des porte-paroles du théâtre populaire de cette période de transition dramatique, s'est trouvé « admiratif » face à la pièce et qu'il « apprécia surtout le travail du metteur en scène »²⁴⁸. J.J. Gautier qualifia la pièce d'« authentique tragédie moderne »²⁴⁹. Le succès fut telle que le texte imprimé était en vente directement à l'accueil du théâtre²⁵⁰.

Cependant, Bernard Dort, lui, s'oppose à la pièce dans un contexte où la vision brechtienne du théâtre prend ses aises à Paris :

« Le théâtre tragique décrété réactionnaire doit laisser la place à un théâtre épique. Avec sa conférence sur l'avenir de la tragédie, Camus se place en opposition frontale à la nouvelle doxa [brechtienne]. Alors que *Requiem pour une nonne* bénéficie d'une critique généralement très élogieuse, Bernard Dort, qui vient des *Temps modernes*, s'acharne méthodiquement sur la pièce : ce n'est même pas une tragédie moderne, comme l'assure le concert de ses confrères, seulement un mélodrame. [...] La littérature de l'absurde est devenue littérature du consentement. Quant à la mise en scène de l'auteur, il l'exécute comme « statique ». Cet article digne de la guerre froide

²⁴⁵ *Ibid.* p.171.

²⁴⁶ « Yes, I know Camus best and I think highest of him. He is on man that has – is doing what I have tried always to do, which is to search, demand, ask always of one's own soul. That is my reason for saying that he is the best of the living Frenchmen, better than Sartre or the others. Malraux was – he became obsessed with politics but Camus has stuck to his principles which was always to search the soul, which I think is the writer's first job. To search his own soul and to give a proper, moving picture of man in the human dilemma. » *Ibid.* p.165

²⁴⁷ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. Programme *Caligula*. VIe Festival d'Art dramatique d'Angers, 1957. Une publicité à la fin du programme annonce la 300^e de la pièce au Théâtre des Mathurins et sa réouverture en septembre 1957. Comme la pièce reste à l'affiche près d'une année encore après que cette publicité a été faite, on peut aisément supposer qu'elle connut peut-être deux fois plus de représentations : ne nous y trompons pas, il s'agit d'un succès colossal.

²⁴⁸ *Art. Cit.*

²⁴⁹ « *Requiem pour une nonne* d'après William Faulkner par Albert Camus ». *Réalités*. Novembre 1956. p.118.

²⁵⁰ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. Programme *Requiem pour une nonne*. Théâtre des Mathurins, 1956. Le programme ne nous renseigne cependant pas sur les chiffres de ventes ou encore sur le type de public acquéreur de l'édition de Gallimard.

contribue à exclure les pièces de Camus du répertoire des salles tenues par les Brechtiens. »²⁵¹.

Nous ne pouvons ici que constater le témoignage frappant d'actions et d'hommes qui ont contribué à éloigner dans l'Histoire le théâtre camusien de toute considération populaire. Pourtant, grâce aux succès de ses adaptations, Camus est alors reconnu par une partie au moins du monde théâtral comme un grand homme de théâtre. Arrivent alors à son esprit des ambitions nouvelles et des projets novateurs.

C) ... QUI MENENT A LA RECONNAISSANCE DE CAMUS COMME HOMME DE THEATRE DU XX^E SIECLE

« Ce n'est pas avant le triomphe patent au Festival d'Angers de 1953 que des critiques la reconnaissent [la vocation théâtrale de Camus], lui ouvrant de ce fait un chemin vers la pratique scénique à Paris. Depuis une dizaine d'années, on admirait le penseur pour sa lucidité pénétrante autant que l'écrivain pour sa sensibilité vibrante. L'homme des planches, quant à lui, aura vécu presque vingt ans dans l'ombre. »²⁵²

Ainsi Camus se voyait ouvrir les portes dorées des théâtres parisiens. Il pouvait alors reprendre ses pièces originales, mettre en scène, en adapter d'autres²⁵³ et disposait de tous les moyens nécessaires à ses entreprises. L'année 1960 eût été la consécration puisqu'André Malraux devait lui confier un théâtre qui aurait été le sien : l'Athénée.

²⁵¹ GUÉRIN, Jeanyves. « Le théâtre de Camus, hier et aujourd'hui », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, n° 4. Paris : Presses universitaires de France [en ligne], 2013, par.40. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2013-4-page-815.htm> [consulté le 18 décembre 2018].

²⁵² BASTIEN, Sophie. *Art.Cit.* p.163.

²⁵³ Nous venons de traiter *Requiem pour une nonne* (1956) et *Un cas intéressant* (1957).

1) Nouvelles perspectives théâtrales et reprises à succès de ses pièces originales

L'expérience du Festival d'Art dramatique d'Angers lui aura donc permis d'être reconnu par ses pairs comme un véritable homme de théâtre. Après des années partagées entre maladie et solitude²⁵⁴, la carrière théâtrale de Camus, si elle était déjà bien engagée, prend son véritable envol.

Dès lors, Camus se voit proposer la reprise de ses pièces originales, *Caligula* notamment. Elvire Popesco, pour l'inauguration du Nouveau Théâtre de Paris en 1958, souhaite faire jouer la célèbre pièce de Camus. Elle le veut comme metteur en scène et lui donne « carte blanche »²⁵⁵. À travers sa direction du spectacle, il démontre toute sa virtuosité, ce que salue la critique : « Dans la moindre intonation des comédiens, dans le plus mince détail des jeux de scène, nous sentons que c'est Albert Camus et lui seul qui mène entièrement la partie, qu'il a veillé à ce que tout serve à son propos. »²⁵⁶. Les reproches que l'on a pu faire à la pièce ne se retrouvent plus ici. Ilona Coombs avance l'hypothèse qu'en 1945 et 1950 son propos était voilé par les préoccupations de l'époque ainsi que par l'image que se faisait la critique d'un Camus philosophe existentialiste²⁵⁷. Nous pensons également que les quelques incompréhensions à l'égard de *Caligula*, et d'ailleurs de ses pièces en général, pouvaient être liées aussi à des défauts d'interprétation de l'œuvre dans la mise en scène. En effet, Camus songeait à un spectacle qui dût être écrit et dirigé par la même main. Or, les metteurs en scène de l'époque, si importants fussent-ils, pouvaient peut-être laisser échapper quelques dimensions de la pièce. Qui d'autre que le dramaturge lui-même peut créer le spectacle qui correspond le mieux à son texte ?

²⁵⁴ « J'avais huit ans, c'était en 1953. Mon père était visiblement triste, je suis allée le voir et je lui ai dit « Tu es triste, papa ? », il m'a répondu : « Je suis seul », sans rien ajouter. Vous savez, Camus n'a pas toujours été considéré comme il l'est aujourd'hui. Il a remonté une pente incroyable. ». Propos de Catherine Camus dans AISSAOUI, Mohammed. « Je lui ai dit : « Tu es triste, papa ? Il m'a répondu : Je suis seul. ». *Le Figaro*, 7 janvier 2010 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.lefigaro.fr/livres/2010/01/07/03005-20100107ARTFIG00442-je-lui-ai-dit-8220tu-es-triste-papa8221-il-m-a-repondu-8220je-suis-seul8221-.php> [consulté le 28 mai 2019].

²⁵⁵ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. « *Caligula*, le chef d'œuvre d'Albert Camus ». *Paris Théâtre*, n° 135, 12^e année. 1958.

²⁵⁶ BERNARD, Marc. « *Caligula* d'A. Camus ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 1590. 22 février 1958. p.14. Cité par COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.77.

²⁵⁷ Voir *Op. Cit.* p.76-77.

D'autre part, Camus désire voir jouer *L'État de siège* en plein air : « Après mon expérience de théâtre de plein air à Angers, j'ai la conviction que *L'État de siège* est un des rares textes contemporains qui soient écrits aussi pour le plein air. »²⁵⁸. Était-il au courant qu'en 1956²⁵⁹ la pièce était justement donnée en plein air à Latour-de-Carol dans les Pyrénées-Orientales ? On peut le supposer, néanmoins, nous n'en avons pas trouvé trace.

La pièce fut donc donnée, par le service des mouvements de Jeunesse et d'éducation populaire à l'occasion du stage d'Art dramatique organisé cette année-là à Latour-de-Carol, sous le patronage du ministère de l'Éducation nationale. Tout l'esprit du théâtre camusien se retrouve dans la présentation de ce stage :

« Décentralisé, redevenu art de plein air et objet de recherches, le théâtre se réveille d'un long engourdissement et s'enrichit d'un sang jeune et nouveau. Il retrouve son véritable public et sa mission. Comme à toutes les grandes époques de son histoire, comme au temps d'Eschyle, d'Aristophane, de Shakespeare, de Calderon et de Molière, le « Spectacle Dramatique » redevient pour beaucoup ce qu'il doit être : une cérémonie où public et acteurs communiennent dans une même émotion, dans une même joie et pour une même « délivrance ». »²⁶⁰.

Ce texte de présentation tend à montrer que les représentations participèrent à la diffusion populaire du théâtre d'Albert Camus : il s'agit de ressembler les hommes autour de la pièce et de la « délivrance » apportée par sa fin. Elle fut représentée « paraît-il avec succès »²⁶¹.

Ces stages sont par ailleurs le témoin de cette période de transition dramatique et de cette volonté d'amener un théâtre noble et nouveau dans toute la France. En effet, chaque année depuis 1946, des spectacles populaires sont montés par de jeunes acteurs et décorateurs, sous la direction d'instructeurs nationaux, dans les divers Centres dramatiques français²⁶². Il est donc loin d'être un hasard si Camus fut joué dans un tel contexte.

²⁵⁸ Bibliothèque Méjanes, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab4-01.01 - *L'État de siège*. Préface à l'édition en langue anglaise de *L'État de siège* et des *Justes*. Ajout manuscrit de Camus à l'épreuve d'impression.

²⁵⁹ Ilona Coombs situe la représentation en 1959. Or, le programme des représentations nous a révélé qu'elles furent données à l'été 1956. Bibliothèque Méjanes, Fonds Albert Camus. Programme *L'État de siège*. Stage d'Art dramatique, Latour-de-Carol, 1956.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.109.

²⁶² Bibliothèque Méjanes, Fonds Albert Camus. Programme *L'État de siège*. Stage d'Art dramatique, Latour-de-Carol, 1956.

Il souhaite encore, en 1958, alors que les Galas Karsenty parcourent la province française et les pays francophones en jouant *Requiem pour une nonne*²⁶³, remonter lui-même *Les Justes*²⁶⁴. Pour lui, la pièce est « encore plus d'actualité aujourd'hui »²⁶⁵. À l'heure de la guerre d'Algérie, la pièce trouvait ainsi une actualité féroce. Et c'est là toute la force des œuvres de Camus qui se sont enrichies des actes de l'Histoire. Finalement, comme le suggère Virginie Lupo,

« peut-être fallait-il laisser le temps à ses œuvres de vieillir un peu, peut-être le public avait-il besoin de temps pour s'habituer à ces œuvres. C'est en tout cas ce que l'on est en droit de se demander en voyant le succès des reprises, même peu de temps après leur création. »²⁶⁶.

2) L'immense projet des *Possédés*, un triomphe sans faille au Théâtre Antoine

De toutes les entreprises théâtrales de Camus, l'adaptation à la scène du roman de Dostoïevski *Les Possédés*²⁶⁷ fut de loin la plus monumentale.

Lorsqu'il montait à Alger l'adaptation de Copeau des *Frères Karamazov*, Camus avait déjà à l'esprit d'adapter au théâtre l'œuvre de l'écrivain russe : « Il y a près de vingt ans en tout cas que je vois ses personnages sur la scène. »²⁶⁸. Camus voue une véritable admiration à Dostoïevski dont la pensée a fortement influencé son œuvre au sens large. Car comme le dit Nietzsche : « Tout est dans Dostoïevski ». Au nihilisme de Dostoïevski faisait écho celui de Nietzsche dont les traits encore transparaissent en Camus. Mais ne nous perdons pas en des considérations trop philosophiques ou littéraires. Ce qu'il est important de rappeler en revanche, c'est que *Les Possédés* sont pour Camus « une des quatre ou cinq œuvres [qu'il met] au-

²⁶³ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. Programme *Requiem pour une nonne*. Galas Karsenty, saison 1957/1958

²⁶⁴ Comme nous allons le voir en détail dans notre troisième partie, la pièce connut une tournée importante dans l'est de la France. Néanmoins, Camus n'était pas le metteur en scène.

²⁶⁵ Interview à *Paris-théâtre*. Cité par COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.126.

²⁶⁶ LUPU, Virginie. *Op. Cit.* p.463.

²⁶⁷ La traduction littérale du titre russe est *Les Démons*, titre définitif sous lequel le roman parut en France.

²⁶⁸ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab8-04.02 - *Les Possédés*. Texte de présentation de la pièce par A.C.

dessus de toutes les autres. »²⁶⁹. Il ne fallait donc pas plus de raisons pour que Camus veuille adapter ce roman au théâtre.

Après la Grande Guerre, on observe en France tout un mouvement de popularisation de l'œuvre de Dostoïevski, qui mène notamment à des traductions plus poussées et à l'adaptation de ses romans pour la scène par les gens de théâtre. Cependant, beaucoup ont échoué dans cette entreprise périlleuse²⁷⁰. Camus est l'un des rares à avoir su adapter avec brio Dostoïevski, comme Copeau l'avait fait avant lui. Pour Ilona Coombs, il s'agit sans aucun doute d'une « recomposition magistrale autour de quelques lignes de force éminemment dramatiques »²⁷¹. C'était une nouvelle œuvre, aux traits profondément camusiens, qui se présentait alors au spectateur :

« Il ne s'agissait plus exactement de l'univers de Dostoïevski, ni même l'univers de Dostoïevski vu à travers la sensibilité de Camus, il s'agissait d'un univers propre à Camus, né de l'ébranlement provoqué par l'œuvre de Dostoïevski au moment, en quelque sorte, de son apparition à l'horizon de la vie intérieure de l'écrivain français. »²⁷².

C'est au prix d'un long travail qu'il y parvint. Camus dut « dégager une ligne d'action dynamique » sans brider « la matière touffue de l'œuvre »²⁷³. Pourtant Camus, toujours modeste, déclarait à propos des *Possédés* que :

« C'est un livre qui est très près du théâtre [...]. Dostoïevski écrivait directement pour le théâtre sans le savoir car il procédait par dialogues et par indications de mise en scène [...]. Par conséquent, il suffit de trouver dans Dostoïevski tout ce qui s'adapte directement au théâtre et de restituer cette espèce d'univers de mouvements, de gestes et de dialogues qui s'y trouvent à l'état brut. »²⁷⁴.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Voir COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.181

²⁷¹ *Ibid.* p.182.

²⁷² *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 48 : « Albert Camus, homme de théâtre ». Trimestre 4, 1960. p.8.

²⁷³ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.187.

²⁷⁴ « Albert Camus à propos de la pièce de théâtre *Les Possédés* ». *Lectures pour tous*, 28 janvier 1959 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/video/I00016140> [consulté le 11 mars 2019].

Le spectacle est divisé en trois parties : une première d'une quarantaine de minutes durant laquelle sont mis en place de manière concise les nombreux personnages et les différents lieux ; une deuxième, plus lente, qui nous amène à la confession de Stavroguine ; enfin une troisième, où le rythme est accéléré et les cadavres entassés jusqu'au suicide de Stavroguine²⁷⁵. Il s'agit donc d'une pièce dense, colossale²⁷⁶. La durée du spectacle final était alors d'environ trois heures trente, après que Camus a effectué quelques coupures²⁷⁷.

Les procédés scéniques, notamment les effets sonores, participaient au grand réalisme des scènes²⁷⁸. Les décors aussi participaient à cette ambition ; il s'agissait de permettre l'imagination du spectateur à partir d'un cadre réel :

« Lorsque mon ami Mayo dessinait les décors des Possédés nous étions d'accord pour penser qu'il fallait commencer par des décors construits, un salon lourd, des meubles, le réel enfin, pour enlever peu à peu la pièce vers une région plus élevée, moins enracinée dans la matière, et styliser alors le décor. N'est-ce pas la définition même de l'art ? Non pas le réel tout seul, ni l'imagination toute seule, mais l'imagination à partir du réel. »²⁷⁹.

L'œuvre de Dostoïevski était aux yeux de Camus d'une actualité cruelle. Les personnages qui y étaient peints étaient ceux du monde moderne : ils étaient les hommes de ce monde contemporain à Camus en proie aux déchirements les plus sombres :

« Les créatures de Dostoïevski, nous le savons bien maintenant, ne sont ni étranges, ni absurdes. Elles nous ressemblent, nous avons le même cœur. Et si *Les Possédés* sont un livre prophétique, ce n'est pas seulement parce qu'ils annoncent notre nihilisme, c'est aussi qu'ils mettent en scène des âmes déchirées ou mortes, incapables d'aimer et

²⁷⁵ Pour le détail de l'organisation de la pièce, des procédés d'adaptation et de l'avancée de l'intrigue, voir COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.187-189.

²⁷⁶ Pour se rendre bien compte de la densité de la pièce, la représentation du 8 mars 1953, qui fut retransmise à la radio, est disponible à l'écoute à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=wVvYUrw_qUU [consulté le 23 mai 2019].

²⁷⁷ Selon Camus, la pièce durait à l'origine quatre heures vingt-quatre. « Albert Camus à propos de la pièce de théâtre *Les Possédés* ». *Lectures pour tous*, 28 janvier 1959 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/video/I00016140> [consulté le 11 mars 2019].

²⁷⁸ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.199-200.

²⁷⁹ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Am1-04.03 - « Pourquoi je fais du théâtre ? ». p.7.

souffrant de ne pouvoir le faire, voulant et ne pouvant croire, qui sont celles mêmes qui peuplent aujourd'hui notre société et notre monde spirituel. »²⁸⁰.

Toute l'actualité de la pièce pouvait être résumée dans son couronnement :

« Ces démons qui sortent du malade, chère, enfin voyez-vous, vous les reconnaissez, ce sont nos plaies bien sûr, nos impuretés, et la malade, c'est la Russie... Mais les impuretés en sortent, elles rentrent dans les pourceaux, je veux dire nous, mon fils, les autres, et nous nous précipitons comme des possédés, et nous périrons. Mais le malade sera guéri, et il s'assiera aux pieds de Jésus et tous seront guéris... Oui, la Russie sera guérie, un jour ! »²⁸¹.

La réplique de Stépan trouvait ainsi écho dans le cœur du public de 1959. La société européenne n'avait pas réussi à sortir des tombeaux : « Réinventer Dieu, retrouver l'amour du prochain, ce sont les questions obsédantes que se pose notre époque déchirée. »²⁸².

Ce fut l'une des raisons pour lesquelles l'immense projet des *Possédés*²⁸³ remporta un « succès monstre »²⁸⁴ : « *Les Possédés* furent le triomphe de Camus adaptateur et metteur en scène. La critique les salua avec enthousiasme comme une réussite incontestable et un des plus grands succès de la saison théâtrale 1958-1959. »²⁸⁵.

Le choix du Théâtre Antoine par Albert Camus comme lieu de représentation des *Possédés* prouvait encore sa propension à diffuser le théâtre à toute la société. En 1887, André Antoine fonde le Théâtre Libre puis crée une autre salle, le Théâtre Antoine, dont l'architecture et le répertoire doivent servir à la diffusion de l'Art dramatique à tous les spectateurs, quelle que soit leur origine sociale. Camus s'inscrit donc dans cette perspective, en témoigne la couverture du programme de la

²⁸⁰ *Les Possédés* « prière d'insérer (avril 1959) ». *Théâtre, Récits, Nouvelles*. p.1877.

²⁸¹ *Ibid.* p.1118.

²⁸² COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.185.

²⁸³ Rappelons que le texte définitif date de 1957-1958, et que la pièce fut jouée pour la première fois au Théâtre Antoine le 30 janvier 1959. Il fallut plus d'un an de travail acharné à Camus pour monter une telle pièce. De plus, il est certain que le prix Nobel qu'il reçut en 1957 participa à lui accorder tous les moyens nécessaires à la représentation d'une telle œuvre, certainement la dernière de son genre dans un tel cadre comme le précisait Camus : « Mais, de toute manière, il est bien évident que dans les conditions qui sont faites aujourd'hui au théâtre, il n'est pas de doute que c'est la dernière entreprise de ce genre qui sera tentée dans un théâtre privé. ». « Albert Camus à propos de la pièce de théâtre *Les Possédés* ». *Lectures pour tous*, 28 janvier 1959 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/video/I00016140> [consulté le 11 mars 2019].

²⁸⁴ BASTIEN, Sophie. *Art. Cit.* p.155.

²⁸⁵ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.195.

pièce : il s'agit d'un dessin de Toulouse-Lautrec, celui-là même qui illustrait le premier spectacle du Théâtre Libre²⁸⁶. En témoigne encore un billet d'entrée retrouvé dans les archives du Fonds Albert Camus²⁸⁷. Il s'agit d'un billet à tarif réduit pour l'orchestre, les loges, la corbeille ou la baignoire, soit parmi les places les plus prisées au théâtre. Tout le monde doit pouvoir assister au spectacle dans les meilleures conditions.

Par ailleurs, l'accueil du public exigea une tournée provinciale à partir de la fin de l'année 1959²⁸⁸. Elle fut, elle aussi, un grand succès et, avant de mourir quelques semaines plus tard, Camus devait noter sur le bulletin de service : « La pièce doit débiter en feu d'artifice, continuer en lance-flammes, s'achever en incendie... »²⁸⁹.

3) La promesse du Théâtre de l'Athénée

Dans une période de transition dramatique où l'esprit novateur du théâtre camusien se heurte parfois aux contraintes d'un monde dans lequel « trop de directions brillent surtout par leur incompétence »²⁹⁰, Camus souhaite ardemment régir son propre théâtre : « J'aimerais bien avoir un théâtre à moi. J'ai déjà une idée, bien précise, de ce qu'est le théâtre, de ce que doit être le jeu des acteurs. J'aimerais faire vivre mes conceptions. »²⁹¹. En effet, lui qui « connaît les limites et les contraintes de [la] cage scénique »²⁹² dans laquelle peuvent être jouées ses pièces, lui qui encore est avide de cette liberté propre aux créateurs, lui qui enfin souhaite rendre l'art dramatique au peuple, ne peut que désirer administrer son propre théâtre hors des structures traditionnelles parisiennes privées : « Comme Copeau et Vilar, il sait que la démocratisation exige de nouveaux lieux égalitaires et

²⁸⁶ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. Programme *Les Possédés*. Théâtre Antoine, 1959.

²⁸⁷ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. Billet à tarif réduit pour une représentation des *Possédés*, 1959.

²⁸⁸ La tournée est passée notamment par les villes de Reims, Fontainebleau, Marseille ou encore Tourcoing. COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.199-200.

²⁸⁹ LEBESQUE, Morvan. *Op. Cit.* p.181.

²⁹⁰ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Am1-04.03 - « Pourquoi je fais du théâtre ? ». p.11.

²⁹¹ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ar1-01.03 - Texte d'une interview accordée à *Paris Théâtre*. Juil. 1957. Réponse à la question 15.

²⁹² GUÉRIN, Jeanyves. *Art. Cit.* par.16.

fonctionnels. »²⁹³. C'est ainsi que dès 1952, il espérait obtenir la direction du Théâtre Récamier à Paris. Il envisageait qu'il soit

« Un théâtre d'alternance qui maintiendra à l'affiche cent représentations hebdomadaires d'une grande pièce (ex. Les Possédés de Dostoïevski), deux représentations hebdomadaires d'un classique mondial (ex. Le Chevalier d'Olmedo de Lope de Vega) et une matinée classique (ex. Sophonisbe de Corneille). »²⁹⁴.

Camus a une idée très précise du répertoire de son futur théâtre²⁹⁵. Malheureusement, le projet fut abandonné.

Néanmoins, avant sa mort, Camus se voit destiné par André Malraux, alors ministre de la Culture, au Théâtre de l'Athénée, dans le neuvième arrondissement de Paris²⁹⁶. Le plan de financement est déjà monté, et « Albert Camus aurait une complète liberté tant quant au choix du répertoire et des interprètes que quant à l'administration propre des spectacles »²⁹⁷. David Walker rapporte également que les deux hommes devaient se rencontrer dans le mois de janvier 1960²⁹⁸. La mort de Camus nous laisse donc avec des suppositions et des rêves, des regrets. Il aurait pu être sur un pied d'égalité avec ses contemporains. Il ne fait nul doute que sur les planches de l'Athénée les spectateurs auraient pu voir se jouer à la fois de nouveaux spectacles et le renouveau de ses pièces, et ce toujours avec le même objectif de fond : atteindre les hommes, tous les hommes, dans une démarche hautement réformatrice et populaire.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab11-06.06 - Projet de théâtre.

²⁹⁵ *Ibid.*

Les notes manuscrites de Camus révèlent un répertoire envisagé pour le moins très vaste et détaillé : « Pièces étrangères : *Les Possédés*, *La femme silencieuse* [Stefan Zweig], *L'étrange intermède* [Eugène O'Neill], *Le Chevalier d'Olmedo*, *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* [Alexandre Griboïdov], *La Puissance des ténèbres* [Léon Tolstoï], *Othello* [Shakespeare], *Ce soir on improvise* [Luigi Pirandello], *Le Trompeur de Séville* [Tirso de Molina], *le Magicien prodigieux* [Calderón], *La Sonate des spectres* [August Strindberg], *Catherine de Heilbronn* [Éric Rohmer].

Pièces classiques : *Sophonisbe* [Corneille], *Bérénice* [Racine], *Le Misanthrope* [Molière].

Pièces françaises : *Le Malentendu*, *Le Sang noir* [roman de Louis Guilloux], les farces, et pièces commandées aux grands auteurs d'aujourd'hui. »

Relevons que Camus voulait monter à nouveau *Le Malentendu* qui fut un échec en 1944. Sans doute se serait-il consacré à la mise en scène, afin de gommer les défauts qu'on avait pu reprocher à la pièce. On constate par ailleurs l'absence de pièces du Théâtre de l'Absurde et plus généralement du Nouveau Théâtre. On ne trouve « significativement ni Ionesco, Beckett et Genet ni Anouilh et Montherlant ». GUÉRIN, Jeanyves. *Art. Cit.* par.12.

²⁹⁶ « Un 'Nouveau Théâtre' – 'Note confidentielle à l'intention de Mme Grammont' ». *Oeuvres complètes IV : 1957 – 1959*. p.656.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Art. Cit.* p.34.

Nous l'avons vu, le théâtre camusien traverse à la fois échecs cuisants et succès retentissants. Sa carrière théâtrale se divise en deux temps : le premier, celui de ses pièces originales jouées à Paris dans les années quarante ; le second, celui de ses adaptations et des reprises à succès dans les années cinquante. C'est véritablement le Festival d'Art dramatique d'Angers²⁹⁹ qui lui amènera un second souffle et qui le fera reconnaître comme un incontestable homme de théâtre du XX^e siècle. Fort de ses succès et de la reconnaissance qui lui est accordée, il monte *Les Possédés*, entreprise colossale et virtuose, et se destine à créer plus encore, à « faire vivre ses conceptions »³⁰⁰ à l'intérieur du théâtre qui lui est promis. Finalement, « on se doit de reconnaître que son intérêt pour la scène fit prime au début de sa carrière, se maintint à travers les années dans un renouvellement constant de formes, pour absorber finalement toute son énergie créatrice vers la fin de sa vie. »³⁰¹.

Enfin, la dimension populaire du théâtre camusien, si elle s'est peut-être moins démontrée sur les scènes parisiennes, a pris toute son ampleur semble-t-il au travers des représentations en province. Mais il est une tournée que les travaux sur le théâtre de Camus ont délaissée : *Les Justes* au Centre dramatique de l'Est. Nous y voyons là un témoin de première importance quant à l'aspect éminemment populaire de la diffusion de son œuvre théâtrale.

²⁹⁹ Tout particulièrement celui de 1953.

³⁰⁰ Bibliothèque Méjanes, Fonds Albert Camus. CMS2. Ar1-01.03 - Texte d'une interview accordée à *Paris Théâtre*. Juil. 1957.

³⁰¹ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.201.

III - LA DIFFUSION DU THEATRE D'ALBERT CAMUS EN PROVINCE : PREUVE D'UN THEATRE POPULAIRE ?

C'est peut-être à travers la diffusion de son théâtre en province que le théâtre de Camus prend sa pleine fonction de théâtre populaire. Nous verrons d'abord que la définition de « théâtre populaire » a connu de nombreuses acceptions au cours du XX^e siècle, les théoriciens et hommes de théâtre ne s'accordant que rarement sur ce point. Quelle était alors la vision camusienne à ce propos ? Fort de la définition que nous entendons dans notre travail, nous tenterons de mettre en exergue, à travers l'étude poussée de la tournée des *Justes* par la Comédie de l'Est en 1956, l'aspect hautement populaire de l'œuvre théâtrale d'Albert Camus.

A) LA DEFINITION PROBLEMATIQUE DU THEATRE POPULAIRE AU XX^E SIECLE

En effet, Brecht, Sartre, Camus, ou encore Vilar souhaitaient tous faire de leur théâtre un théâtre populaire. Néanmoins, tous n'avaient pas la même conception de ce qu'il devait être : « populaire » signifie-t-il de s'adresser à la plus large partie de la population possible, peu importe la composition des publics, ou signifie-t-il qu'il faille s'adresser en particulier aux couches sociales les moins élevées de la société ?

1) Opposition des conceptions

Tout au long du XX^e siècle, les questions autour du théâtre populaire et de ses premières expériences sont « débattues et reformulées »³⁰². De nombreuses revues voient le jour, s'emparent du sujet, et prennent position. On trouve par exemple la *Revue d'art dramatique*, ou encore *Théâtre populaire*, née en 1953, qui « d'emblée [...] se situe dans la perspective d'un théâtre accessible à tous et se reconnaît dans le théâtre pratiqué par Jean Vilar et les Centres dramatiques nationaux »³⁰³. Selon cette revue donc, au théâtre populaire peut être associé le TNP de Vilar, créé à Villeurbanne en 1951, et les efforts menés par la décentralisation dramatique qui – nous y reviendrons largement – ne doit cependant pas être grossièrement confondue avec l'histoire du théâtre populaire³⁰⁴. La pensée de Jean Vilar pourrait être fortement rapprochée de celle de Camus, en ceci que pour qu'il soit populaire, un théâtre se doit d'être « festif [...] en même temps qu'engagé dans son temps »³⁰⁵, d'inclure toute la société, toutes les classes, et cela passe notamment par un retour aux classiques :

« Pour Vilar, le théâtre populaire suggérait un public composé de toutes les classes et de toutes les professions, avec une forte représentation des plus démunies au plan culturel comme au plan économique. Cet objectif rejette implicitement la notion d'antagonismes fondamentaux de classes et suppose que tous les Français sont potentiellement égaux dans la culture comme dans leurs droits politiques. Objectif normal pour une certaine gauche républicaine historique qui se prolonge sous forme de démocratie sociale au XX^e siècle. Et avec de telles idées, Vilar affirmait la primauté de la littérature dramatique, suggérant que le retour au théâtre classique est nécessaire pour accéder à un humanisme moderne par lequel chacun se sent concerné. »³⁰⁶.

Mais tous n'ont pas la même conception des choses. Déjà, certaines Associations de Théâtre Populaire interrogent les fondements même du théâtre de Vilar et remettent en question sa portée populaire :

« Qu'est-ce que ce théâtre qui prétend rassembler tous les publics alors qu'il atteint seulement et principalement les classes moyennes ? Pourquoi le répertoire demeure-t-il cantonné, principalement, aux classiques ? Cette saison – 1955 –, le TNP joue *La Ville* de Paul Claudel

³⁰² DENIZOT, Marion. *Art. Cit.* p.9.

³⁰³ GOETSCHER, Pascale. *Op. Cit.* p.103.

³⁰⁴ DENIZOT, Marion. *Art. Cit.* p.7.

³⁰⁵ ABIRACHED, Robert et TESSON, Philippe (dir.). *Op. Cit.* p.542.

³⁰⁶ WEHLE, Philippa. *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*. Avignon : Alain Barthélémy ; Arles : Actes Sud. 1981. p. 59.

et *Marie Tudor* de Victor Hugo ? Pourquoi ce Claudel-là et ce Victor Hugo ? demanderont une partie des ATP. »³⁰⁷.

Émile Copfermann, critique dramatique et théâtrologue, se distingue de Vilar pour se rapprocher de Brecht. Nous l'avons déjà évoqué, il imagine un théâtre populaire qui soit un théâtre de classes, c'est-à-dire qu'il s'adresse en particulier aux couches sociales les moins élevées : « La culture telle que l'entend Vilar reste, pour Copfermann, une culture bourgeoise. Il s'agit pour lui de construire en lien avec les classes populaires une culture critique. »³⁰⁸. On pourrait alors opposer deux grandes lignes de pensée : la conception brechtienne, et plus largement communiste, exclusive, et celle d'une gauche républicaine socialiste dont l'objectif est, à l'aide d'une politique culturelle encore en développement dans les années cinquante, de diffuser l'art dramatique auprès de l'ensemble de la société. Nous l'avons vu, c'est ce conflit d'idées qui a pu être à l'origine de l'exclusion de certains théâtres parisiens de l'œuvre théâtrale d'Albert Camus³⁰⁹. De même, « les auteurs compagnons de route du Parti communiste ou membres du Parti n'ont fourni aucune matière première au répertoire de la décentralisation. Jean-Paul Sartre et Roger Vailland n'y sont pas joués. »³¹⁰. Avant 1958, une seule pièce de Bertolt Brecht est représentée par les CDN³¹¹ car, si le brechtisme arrive en France dans les années 1950, c'est surtout à partir des années 1960, où « l'espoir de la réconciliation de la société par le théâtre est remis en cause »³¹², qu'il prolifère sur les scènes.

Enfin, rappelons que ce n'est qu'à partir des années soixante que les études sociologiques prennent leur essor. Ajouté à cela le manque d'archives, il serait vain de tenter de définir la sociographie des différents publics de théâtre, notamment des pièces de Camus. Ce qu'il nous est possible de faire en revanche, c'est tenter d'appréhender son théâtre en ce qu'il a de hautement populaire au sens où nous l'entendons ici, c'est-à-dire dont la diffusion culturelle participe de ce mouvement de démocratisation de l'art

³⁰⁷ VALETTE, Léa. *Art. Cit.* par.8.

³⁰⁸ *Ibid.* par.11.

³⁰⁹ Voir « *Requiem pour une nonne* au Théâtre des Mathurins ». p.62-63.

³¹⁰ GOETSCHER, Pascale. *Op. Cit.* p.161.

³¹¹ La Comédie de Saint-Étienne joue *Le Cercle de craie caucasien* en 1956. GOETSCHER, Pascale. *Op. Cit.* p.164.

³¹² DENIZOT, Marion. *Art. Cit.* p.9.

dramatique auprès de l'ensemble de la société française. Quelle était alors la perception intrinsèque de Camus de « théâtre populaire » ?

2) La vision camusienne du théâtre populaire

Pour Camus, le théâtre est par définition populaire, ou du moins, il se doit de l'être. Il songe comme Copeau que « sa mission religieuse [...] est de relier entre eux les hommes de tout rang, de toute classe, j'allais dire... de toute nation »³¹³. Les grandes œuvres ont une actualité intemporelle, c'est ce qui les rend éminemment populaires. Pour cette raison, Camus est partisan du retour aux classiques qui doivent faire partie du répertoire de chaque théâtre :

« Il n'y a qu'un théâtre populaire et c'est celui où l'on joue de bonnes œuvres ; on oublie que Shakespeare se joue encore dans les quartiers populaires de Londres et que c'est pour ce public qu'il écrivait. Il y a un public pour le théâtre [...] et c'est un public de vigneron et de paysans qui applaudit Eschyle à Orange. Celui qui se passionne pour le guignol – celui qui a suivi Jacques Copeau dans l'effort qu'il a fait pour que le théâtre français renaisse. »³¹⁴.

Camus, conjointement à Vilar et son TNP, participe de cette éducation populaire après la guerre³¹⁵, et souhaite rendre au théâtre sa grandeur d'antan. Outre le fait que sa vision entre en opposition avec la doxa communiste, elle doit aussi aller contre les pratiques théâtrales d'une époque régie par une logique mercantile et, selon lui, un cruel manque de compétences de la part des directions :

« L'élévation incessante du prix de revient, la fonctionnarisation des corps de métier poussent peu à peu les scènes privées vers les spectacles les plus commerciaux. J'ajoute que de leur côté trop de directions brillent surtout par leur incompetence et n'ont aucun titre à détenir la licence qu'une fée mystérieuse leur a donnée un jour. »³¹⁶.

³¹³ Propos de Jacques Copeau rapportés par COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.143.

³¹⁴ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Aq1-01.03 - « Théâtre et théâtre ».

³¹⁵ KOPP, Robert. *Art. Cit.*

³¹⁶ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Am1-04.03 - « Pourquoi je fais du théâtre ? ». p.11.

Il lui fallait alors aller chercher un public nouveau avec des œuvres nouvelles car primait la recherche « de la réponse passionnée d'un groupe considérable de spectateurs »³¹⁷. Et c'est peut-être par le théâtre public qu'il trouva cette expression pleinement populaire. En effet, le Festival d'Art dramatique d'Angers par exemple, sous le patronage du ministère de l'Éducation nationale, amenait un public nouveau aux pièces de Camus qui en contrepartie leur apportait un théâtre nouveau. Il en est de même en ce qui concerne la tournée des *Justes* dans l'est de la France comme nous le verrons.

La caractéristique principale du théâtre populaire selon Camus peut enfin être entendue comme Marion Denizot la définit, c'est-à-dire

« la conception unanimiste du peuple, sous-tendue, d'une part, par une représentation du peuple comme communauté nationale, et d'autre part, par une conception de l'art théâtral comme lieu d'exercice d'une communauté des affects, rejoignant, en ce sens, la perspective rousseauiste de la fête »³¹⁸.

Rappelons alors que pour Rousseau, le théâtre, et d'une manière plus générale la fête, est « un lieu d'épanouissement du vivre ensemble, d'institution du collectif, mais qui s'accomplit sur un terrain esthétique plutôt que politique »³¹⁹. En cela, Camus peut être inscrit dans une certaine lignée rousseauiste, quoique son désir d'esthétisme sous-tende toujours une réflexion plus profonde.

Camus s'inscrivait alors dans ce mouvement qui tendait à porter sur la scène un théâtre universel, actuel, qui interrogeait les hommes sur la société, le monde, sans participer à diviser les hommes entre eux, à construire des barrières entre les classes. Il pourrait donc apparaître logique qu'un CDN, de loin le plus avancé sur les autres³²⁰, ait souhaité accorder à une des œuvres de Camus, *Les Justes* en l'occurrence, une place dans sa démarche de démocratisation et de diffusion de l'art dramatique.

³¹⁷ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.42.

³¹⁸ DENIZOT, Marion. *Art. Cit.* p.12.

³¹⁹ RIGHI, Nicolas. « Un objet pour tous : la fête. ». *Le Philosophoïre*, vol. n° 17, n° 2. Paris : Vrin. 2002. par.51. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoïre-2002-2-page-149.htm> [consulté le 29 mai 2019].

³²⁰ Voir GOETSCHER, Pascale. *Op. Cit.* p.180-184.

B) LA DECENTRALISATION THEATRALE : L'EXEMPLE DES JUSTES PAR LA COMEDIE DE L'EST (SAISON 1955-1956)

« En France, le monde de la scène est devenu depuis 1946 un secteur emblématique de l'action publique, nationale et locale »³²¹. En effet, après la guerre, sous l'égide de Jeanne Laurent, sous-directeur des spectacles et de la musique à la direction générale des Arts et Lettres³²², une politique publique théâtrale se développe dans un vaste plan général de démocratisation culturelle. Ainsi sont créés en France des Centres dramatiques nationaux, subventionnés par l'État, « dont la vocation est de faire connaître un théâtre de qualité à un public provincial »³²³. S'inscrivant « contre l'hypertrophie et la suprématie culturelle parisienne »³²⁴, les cinq premiers, fondés entre 1946 et 1952, sont, par ordre d'apparition, le Centre dramatique de l'Est, la Comédie de Saint-Étienne, le Grenier de Toulouse, le Centre dramatique de l'Ouest et le Centre dramatique du Sud-Est.

Dès leurs débuts, ces centres se qualifient eux-mêmes de « théâtres populaires »³²⁵. En effet, dans un projet d'initiation globale au théâtre, ils prennent leurs influences dans la vision du théâtre de Jacques Copeau et du Cartel. Par exemple, parmi les directeurs du premier temps de la décentralisation (1946-1959), on retrouve Michel Saint-Denis au CDE à partir de 1952, neveu de Copeau, qui a fait son apprentissage au Vieux-Colombiers³²⁶. On ne peut alors imputer au hasard le fait qu'en 1956 soit montée et jouée par une des troupes de ce même centre la pièce d'Albert Camus, *Les Justes*. Dans quelles villes et dans quelles conditions fut alors représentée la pièce ? Quel public rencontra-t-elle ? Et enfin, quel accueil les spectateurs lui réservèrent-ils ?

Dans ce chapitre, nous nous appuyerons essentiellement sur l'ouvrage de Pascale Goetschle, *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*, éminente référence en la matière.

³²¹ WALLON, Emmanuel. *Art. Cit.* p.1.

³²² *Ibid.* p.4.

³²³ GOETSCHLE, Pascale. *Op. Cit.* p.17.

³²⁴ *Ibid.* p.42.

³²⁵ *Ibid.* p.32.

³²⁶ *Ibid.* p.40-41.

1) Le premier temps de la décentralisation théâtrale (1945-1959) : entre réussites et échecs

Après la guerre et l'occupation, il s'agissait pour le pouvoir de retrouver l'unité nationale. Différentes politiques sont menées dans ce but, et la culture n'échappe pas à un désir de réformes et de renouveau. Libérée, la société française entre dans une effervescence culturelle :

« La libération voit en effet se dessiner une triple conjonction : l'affirmation d'un droit à la culture pour tous érigée en principe républicain, une soif de culture qui s'empare alors du pays, la présence enfin sur l'ensemble du territoire d'associations et de relais qui tissent entre eux un solide réseau culturel. »³²⁷.

Il est donc tout naturel que le théâtre fasse partie des préoccupations de l'État, qui a eu un rôle différent dans la création de chaque CDN, mais toujours déterminant, et a permis que le monopole théâtral parisien s'étirole et soit détrôné « même très partiellement »³²⁸ par la décentralisation dramatique.

Car le théâtre est à la fois un lieu de rassemblement et un vecteur essentiel de la propagation de la culture à travers tout le pays. La diffusion des grandes œuvres, tel qu'on les enseigne sur les bancs de l'école, participe de cette éducation populaire. Comme le relève Pascale Goetschel, « ce n'est pas un hasard si la grande majorité des pièces de la première décentralisation est composée de pièces d'auteurs grecs, des classiques français et étrangers »³²⁹. Mais nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur le répertoire des différents CDN. Quoiqu'il en soit, l'ambition de la décentralisation dramatique est clairement affichée : il s'agit d'apporter des œuvres reconnues à un nouveau public, loin du théâtre jugé parfois médiocre pratiqué sur quelques scènes parisiennes.

Le théâtre de la décentralisation dramatique s'inscrit donc avant tout dans une logique populaire. En effet, les troupes des différents CDN sont appuyées par les

³²⁷ *Ibid.* p.73.

³²⁸ *Ibid.* p.57.

³²⁹ *Ibid.* p.75.

associations d'éducation populaire : Peuple et Culture, Travail et Culture, Tourisme et Travail³³⁰. Le mouvement général est également soutenu par plusieurs journaux, dont le fameux *Combat*. Nous n'y voyons pas là un hasard si le journal auquel contribua Camus pendant les années d'occupation approuvait la démarche d'un théâtre qui se voulait populaire et unificateur, et qui aspirait encore « à faire partager l'amour du théâtre »³³¹.

Par ailleurs, l'objectif de la décentralisation est plutôt de parvenir à une conquête géographique : il s'agit d'apporter l'art dramatique dans des zones qui n'y sont pas habituées. Ce n'est finalement pas tant le problème des publics qui importe, ou du moins toucher en priorité les classes les moins élevées de la société n'est pas le but premier de cette politique. En cela, la décentralisation s'éloigne d'un Sartre pour se rapprocher d'un Vilar ou d'un Camus³³². Pour ce faire, chaque CDN couvre une partie donnée du territoire français afin que la diffusion du théâtre soit la plus large possible.

De plus, les CDN se voient également attribués la tâche d'organiser des stages d'art dramatique au cours desquels « des instructeurs [...] apportent le goût du théâtre à nombre de jeunes provinciaux qui y découvrent les noms du Cartel et les joies du jeu théâtral »³³³. Rappelons-le, *L'État de siège* était joué à l'été 1956 à Latour-de-Carol dans un tel cadre. Représentée en plein air, la pièce se voyait recevoir un beau succès³³⁴. L'œuvre théâtrale de Camus participait donc déjà à travers ce stage à l'élan populaire de la décentralisation dramatique.

Toutefois, tous ne voyaient pas d'un très bon œil une telle démarche et les premières critiques apparaissaient déjà : « Le vrai Centre dramatique, c'est Paris. Soutenir outrageusement le contraire ne peut être qu'amusement de demoiselle, jeu d'amateurs ambitieux ou de professionnels déçus. »³³⁵. Mais aux critiques de fond de certains

³³⁰ *Ibid.* p.76-77.

³³¹ *Ibid.* p.37

³³² « Il importe moins de conquérir un public ouvrier, prolétaire, que de s'attacher à faire venir au théâtre des hommes et des femmes pris sur un territoire donné, qu'ils soient ouvriers ou paysans, fonctionnaires ou étudiants. ». *Ibid.* p.44.

³³³ *Ibid.* p.73.

³³⁴ Voir « Nouvelles perspectives théâtrales et reprises à succès de ses pièces originales ». p.64-65.

³³⁵ Propos de Jacques Hébertot dans *Le Matin – Le Pays*. 12 septembre 1951. Cité par GOETSCHHEL, Pascale. *Op. Cit.* p.85. Il est intéressant par ailleurs de relever que Jacques Hébertot voulait que soit joués Camus et la nouvelle vague des dramaturges français – rappelons que c'est dans son théâtre que *Caligula* et *Les Justes* voient le jour – mais qu'il se refusait à voir dans la décentralisation un moyen valable de diffusion de cet art dramatique novateur.

gens de théâtre s'ajoutaient les reproches de forme des premiers acteurs de la décentralisation.

En effet, dans ce premier mouvement de décentralisation, les subventions de l'État, des départements et des municipalités demeurent assez faibles. De surcroît, les collectivités attendent l'augmentation des subventions avant de s'engager. Il s'agit donc d'un processus long qui induit des dysfonctionnements. Les membres du Cartel eux-mêmes, dont Charles Dullin et Louis Jouvet, reprochent à la politique engagée ses modalités et son manque d'organisation. Ils constatent un manque de moyens, de temps, et un certain amateurisme qui aboutissent à des difficultés quant à l'entretien des troupes et d'un théâtre de répertoire. Le Centre dramatique du Sud-Est, fondé en 1952, est d'ailleurs celui qui connaît le plus de difficultés. Le répertoire n'est pas jugé adapté pour enseigner aux différentes couches de la population « le chemin du bon théâtre »³³⁶.

Le manque de moyens et d'équipements pose ensuite le problème des lieux de représentation à trouver. Il est alors nécessaire de reconstruire des théâtres adaptés à l'art dramatique. C'est ce qui est d'ailleurs fait à Strasbourg, non sans mal, où la troupe du CDE s'installe après Colmar³³⁷. Ces difficultés repoussent donc dans un premier temps les spectateurs et « les salles vides ou quasi désertes constituent l'une des plus redoutables épreuves auxquelles sont confrontés les cinq premiers Centres dramatiques nationaux »³³⁸. Néanmoins, grâce à leurs premières expériences de la fin des années 1940, les CDN parviennent au fil des années à conquérir de nouveaux publics en quête de culture et de promotion sociale :

« [...] l'émergence d'un public pour ces institutions nouvelles est le dernier atout de la politique de décentralisation théâtrale. Comme à la Libération, tout au long des années 1950, des jeunes, scolaires et étudiants, des moins jeunes, adultes avides de sorties théâtrales jusque-là inconnues se précipitent dans les institutions qui leur donnent à voir du théâtre. La volonté de promotion sociale qui entraîne une scolarisation plus massive et la poursuite d'études plus longues se traduisent indirectement par une plus grande fréquentation des théâtres de province. La promotion sociale passe aussi par la promotion culturelle. L'une ne saurait aller sans l'autre, notamment pour les jeunes femmes soucieuses d'émancipation. »³³⁹.

³³⁶ *Ibid.* p.117.

³³⁷ *Ibid.* p.104.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

Ainsi les troupes rencontrent-elles leur public dès les années 1950. Les CDN diffusent alors l'art dramatique dans des régions qui jusque-là en étaient privées.

Néanmoins, d'après une étude réalisée sur les publics du Centre dramatique de l'Ouest en 1952 et 1956, la conclusion est faite que ce sont plutôt les couches moyennes jeunes de la population qui sont les plus représentées aux spectacles des CDN³⁴⁰. Pascal Goetschel en déduit alors que, concernant ce Centre du moins, « si démocratisation il y a, elle relève moins d'une popularisation – la conquête de spectateurs paysans et ouvriers est négligeable par rapport à celle d'un public de classes moyennes – que d'une décentralisation du théâtre sur le territoire français »³⁴¹.

La décentralisation dramatique n'est donc pas « populaire » au sens où elle permet l'accès au théâtre par les couches sociales les moins élevées ; elle ne l'est pas non plus au sens où elle est l'origine d'une transformation de la société et du rassemblement des hommes par le théâtre. En effet, à partir des années 1960 on constate que

« le côté utopique de ce théâtre de la fusion [proposé par Copeau] n'a pas résisté aux malheurs du temps : le théâtre n'a pas démontré sa capacité à empêcher les divisions nationales. Les futurs directeurs de la décentralisation ne se retrouvent donc pas dans ces élans de mystique révolutionnaire et dans cette fusion supposée entre les acteurs et les spectateurs. »³⁴².

En revanche, si l'on entend le théâtre populaire comme le fait de donner accès à l'art dramatique à un nombre toujours plus important de spectateurs, alors la décentralisation peut être perçue comme un « indéniable succès »³⁴³. De fait, le théâtre a pu se propager en province, dans les campagnes, jusque parfois dans les plus petites villes dont l'accès à la culture était très restreint. Hors de Paris peut alors vivre le théâtre, notamment celui de Camus au travers de la tournée des *Justes* dans l'est de la France en 1956. On pourrait cependant objecter que Camus n'est joué que deux fois³⁴⁴ au cours de ce premier

³⁴⁰ MÉTAYER, Léon. « La Comédie de l'Ouest, un exemple de la décentralisation dramatique. Étude des rapports entre une troupe de théâtre et son public ». Thèse de doctorat, sous la direction de Robert Abirached. France : Université de Rennes, 1972. p.124. Cité par GOETSCHER, Pascale. *Op. Cit.* p.200.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.* p.35.

³⁴³ *Ibid.* p.456.

³⁴⁴ *Les Justes* donc et *L' tat de siège*   Latour-de-Carol la même année.

mouvement de la décentralisation dramatique. Toutefois, il est important de bien avoir à l'esprit que ce n'est véritablement qu'à partir de 1953 que Camus est reconnu comme un grand homme de théâtre et que d'autre part, ce premier temps de la décentralisation est caractérisé par un répertoire composé en grande partie de classiques : il s'agit de faire découvrir à des nouveaux publics les grandes œuvres déjà reconnues dans un but d'éducation populaire. Et c'est aussi ce que le public réclame. En effet, le CDE soumet dans les programmes de ses spectacles des questionnaires destinés à ses spectateurs afin de savoir ce qu'ils désirent voir jouer dans les théâtres et sur les scènes itinérantes de l'est de la France³⁴⁵. Si les réponses viennent surtout des classes moyennes jeunes, le constat n'en est pas moins éloquent : Shakespeare, Corneille, Racine, Molière et les grands dramaturges modernes sont réclamés. Ce que souhaitent donc les spectateurs comme les acteurs de la décentralisation, c'est poser les bases jusqu'alors absentes d'une haute culture théâtrale.

Puis, à partir des années 1960, alors qu'une nouvelle vague est en marche dans ce processus de décentralisation, Camus est joué presque chaque saison comme nous l'indiquent les archives du Fonds Albert Camus. Les spectateurs de province vont voir *Caligula*, *Les Justes*, *Le Malentendu*, pour ne citer que ces pièces-là ; des systèmes de navette sont mis en place et des tarifs préférentiels sont appliqués notamment aux militaires, aux étudiants, aux enfants. Il fallait donc que pendant les années 1950 se fasse déjà une éducation populaire par les grands classiques avant que le théâtre de Camus ne s'inscrive pleinement dans la ligne des CDN. Qui d'autre alors que le CDE, Centre pionnier et de loin le plus en avance sur les autres³⁴⁶, pouvait jouer Camus le premier ?

Dans les villes de l'est, sous l'occupation, le Reich s'était occupé à instaurer une culture allemande auprès des populations. À la libération, les élus, pour contrer la politique culturelle nazie, ont souhaité remettre en place dans le cœur des locaux la culture et les œuvres françaises, notamment en faisant revivre les théâtres municipaux³⁴⁷. Ainsi, sous l'impulsion des pouvoirs publics, le « Syndicat intercommunal à vocation culturelle » est créé dès 1946. Il ne prend l'appellation de CDE que l'année suivante. Il a pour but de « procurer aux théâtres des villes

³⁴⁵ Voir Annexe 5 – Programme des *Justes*. Comédie de l'Est, saison 1955/1956. « *Ce que pense le public* » (p.23-24). p.120.

³⁴⁶ Voir GOETSCHÉL, Pascale. *Op. Cit.* p.180-184.

³⁴⁷ *Ibid.* p.48.

adhérentes et en général aux villes de la région de l'Est des représentations théâtrales de qualité élevée notamment par la création d'une troupe stable ; en outre, la formation éventuelle de comédiens »³⁴⁸. S'en suit alors la création des quatre autres premiers CDN entre 1947 et 1952.

Le CDE est par ailleurs soumis à un cahier des charges rédigé en 1952, à l'initiative de Jeanne Laurent. Il indique que parmi les œuvres jouées, « un quart au plus pourront être des œuvres contemporaines à créer et une au moins sera une œuvre française classique. Les œuvres dramatiques françaises constituent les deux tiers du répertoire. »³⁴⁹. L'objectif est clair : il s'agit plus qu'ailleurs d'apporter une culture théâtrale française.

Enfin, de l'expérience des premiers CDN découle la création du TNP. Malgré quelques difficultés et échecs, les réussites du mouvement encouragent sa poursuite par d'autres moyens. Jeanne Laurent confie alors le TNP à Jean Vilar en 1951 :

« La possibilité de confier le TNP à Vilar a été obtenue parce que le Comité central d'enquête du coût et du rendement des services publics a reconnu l'intérêt et les résultats obtenus par les premiers Centres dramatiques et a exprimé le souhait de voir tenter un effort comparable au TNP. »³⁵⁰.

Qui d'autre que Vilar, fondateur du Festival d'Avignon pour qui le théâtre devait être un service public « comme le gaz, l'eau, l'électricité »³⁵¹, pouvait prendre en charge le TNP ? Dans une perspective toujours populaire, il s'occupe d'élaborer « un répertoire et des spectacles nourris des échos du monde »³⁵². On retrouve également parmi les acteurs des pièces que le TNP joue de grands noms, ceux-là même qui figurent dans les pièces de Camus à Paris : Maria Casarès, Michel Vitold, ou encore Gérard Philipe.

Il s'agit donc d'un mouvement global, qui n'en est encore qu'à ses prémises, et qui tend à apporter le théâtre au plus grand nombre. L'objectif, s'il n'est pas

³⁴⁸ Statuts du Syndicat intercommunal approuvés le 25 octobre 1946, art. 2. *Ibid.* p.49.

³⁴⁹ Archives TNS. Cahier des charges du CDE. *Ibid.* p.136.

³⁵⁰ Note écrite de Jeanne Laurent. *Ibid.* p.172.

³⁵¹ Formule célèbre de Jean Vilar en 1953, rapportée dans : ABIRACHED, Robert et TESSON, Philippe (dir.). *Op.Cit.* p.545

³⁵² *Ibid.* p.546.

nécessairement atteint dans ce premier temps de la décentralisation, demeure malgré tout de retrouver l'unité nationale, de rassembler les hommes. Dans une telle perspective, le CDE, sous la direction de Michel Saint-Denis, monte *Les Justes* d'Albert Camus. Alors que la guerre d'Algérie tord le cœur des français, il s'agit sans aucun doute de la pièce de Camus la plus à même d'être diffusée en province.

2) La tournée des *Justes* dans l'est de la France

« [...] l'action elle-même [a] ses limites [...] Notre monde nous montre aujourd'hui une face répugnante, justement parce qu'il est fabriqué par des hommes qui s'accordent le droit de franchir ces limites, et d'abord de tuer les autres, sans mourir eux-mêmes. »³⁵³

Les Justes, pièce que nous avons déjà très largement évoquée, s'est enrichie en 1956 des échos de la guerre d'Algérie et devait encore continuer de trouver des résonances dans les attentats du Front de libération nationale au cours des années suivantes. C'est un sujet dont toute la France se préoccupe, jusque dans les campagnes, et que le CDE monte alors un tel spectacle témoigne de l'ambition de la décentralisation de faire un théâtre d'actualité et populaire.

Camus déplore cette époque où l'on se moque du « tuons tout le monde au nom de la justice pour tous »³⁵⁴. Rappelons-le brièvement, pour le dramaturge, « le problème n'est pas de savoir si [...] on peut tuer le gardien de la prison alors qu'il a des enfants, et pour s'évader soi-même, mais s'il est utile de tuer aussi les enfants du gardien pour libérer tous les détenus »³⁵⁵. C'est là toute la question qui est posée par *Les Justes*, et le rôle premier de l'art dramatique est d'amener ces débats d'actualité sur la scène. Le spectateur est alors enjoint à établir des liens implicites entre le monde qui l'entoure et la pièce qu'il voit jouée au théâtre.

³⁵³ Bibliothèque Méjanes, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab4-01.01 - *L'État de siège*. Préface à l'édition en langue anglaise de *L'État de siège* et des *Justes*.

³⁵⁴ Bibliothèque Méjanes, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab5-01.07 - *Les Justes*. Mise au point de Camus à la suite de la publication d'un article dans *Caliban*.

³⁵⁵ *Ibid.*

Le CDE monte *Les Justes* au cours de la deuxième partie de la saison 1955-1956. Les représentations ont lieu de janvier à avril. En parallèle, une deuxième troupe joue *Le Voleur d'Enfants* de Jules Supervielle, autre dramaturge moderne. Ces deux pièces sont « destinées à cette partie importante du public qui rechigne souvent aux classiques et [...] demande des œuvres nouvelles que les grandes tournées ne leur apporteront pas »³⁵⁶. Ces « œuvres nouvelles », choisies par les CDN, ont en commun qu'elles « font figure de grands textes »³⁵⁷, en ceci qu'elles sont actuelles et se veulent populaires. Par conséquent, contrairement à certains petits théâtres de la capitale au répertoire avant-gardiste et en quête de « provocation »³⁵⁸, les CDN cherchent avant tout autre chose à s'attirer le contact et la chaleur de la foule dans une démarche d'éducation populaire. Car comme le rappelle l'un des programmes de la saison 1955-1956, « le public fait le théâtre »³⁵⁹. Pour les CDN, ce qui est moderne peut être populaire car actuel, ce n'est pas un qualificatif réservé aux classiques. C'est finalement ce qui est annoncé par Michel Saint-Denis dès l'ouverture du programme des *Justes* et du *Voleur d'Enfants* :

« La volonté de promouvoir un répertoire « populaire », qui puisse intéresser le plus grand nombre sans tomber dans la banalité vulgaire, nous incline souvent vers les grandes œuvres du passé, comme si l'épreuve et la dorure du temps nous les rendaient plus accessibles et comme plus rassurantes. Et cependant, qui se veut « populaire » devrait aussi se vouloir actuel.

Comment ne pas se sentir le besoin d'exposer, sur le théâtre, comme à l'écran, l'homme moderne dans l'atmosphère et les conditions d'aujourd'hui ? [...] Et voici que, parvenus au milieu de la saison, nous allons jouer *moderne*, sur toute la ligne. Allons-nous en même temps réussir à jouer *populaire*, fût-ce dans une autre acception de ce mot à retournement ?

Deux nouveaux noms vont paraître sur nos listes : celui d'Albert Camus, qui nous fait vivre dans un groupe de terroristes, parmi des êtres jeunes et absolus. Ces *Justes* ne sont pas des

³⁵⁶ Annexe 6 – Programme de *Juge de son honneur ou l'Alcade de Zalaméa*. Comédie de l'Est, saison 1955/1956. « 1955-1956 » par Michel Saint-Denis (p.4-5). p.121.

³⁵⁷ GOETSCHER, Pascale. *Op. Cit.* p.149.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Annexe 6 – Programme de *Juge de son honneur ou l'Alcade de Zalaméa*. Comédie de l'Est, saison 1955/1956. « Enquête » (p.25-26). p.122.

La formule introduit le petit texte de présentation du sondage dont nous avons déjà parlé plus tôt, témoin du désir toujours plus fort de coller au goût du spectateur : « Le public fait le théâtre. C'est pourquoi nous désirons enrichir les liens d'amitié qui nous unissent à chaque spectateur, par une connaissance plus précise de ses goûts, de ses désirs et de ses critiques. En répondant en toute liberté à notre questionnaire, vous permettrez que s'établisse entre vous et nous une fructueuse collaboration, dont d'avance, nous vous remercions. »

intellectuels, mais des hommes qui se veulent purs et efficaces et dont les idées, mobiles d'action, entrent en conflit avec le cœur et avec la conscience [...] »³⁶⁰.

Neveu de Jacques Copeau, Michel Saint-Denis est le premier directeur général du CDE³⁶¹. Il fait partie de ces « porteurs de flambeaux » qui « devront avoir une certaine expérience du théâtre, savoir organiser des représentations classiques et choisir judicieusement des œuvres modernes »³⁶². Sous sa direction, la presse locale évolue vers un avis favorable. Il a par ailleurs été fortement influencé par son expérience au Vieux-Colombiers et la pensée théâtrale de son oncle transparaît dans le choix des pièces du CDE des années Saint-Denis. Les drames élisabéthains y sont régulièrement joués. Il est donc loin d'être un hasard que ce Centre, alors considéré comme la « pièce maîtresse »³⁶³, ait été le premier à monter l'une des pièces d'Albert Camus sous l'impulsion de Michel Saint-Denis.

De plus, 1956 s'inscrit dans une période où le répertoire des CDN évolue, où l'on joue moins des comédies que des tragédies qui amènent à réfléchir, sans pour autant qu'elles soient trop denses et lourdes pour un public qui aussi « réclame du divertissement »³⁶⁴. C'est là une autre raison du choix des *Justes* : son écriture tragique qui tend à la simplicité permet de préserver l'attention du spectateur.

Ensuite, dans l'univers bipolaire de la guerre froide des années 1950, les CDN cherchent à rester dans un entre-deux hors de la politique. Le théâtre de Camus répond à ces attentes, car il propose des voies de réflexion plutôt qu'il n'impose ses idées.

Enfin, Jeanne Laurent rappelle à propos des CDN que « toute tentative qui ne s'appuiera pas sur la jeunesse est vouée à l'échec »³⁶⁵. Or, nous l'avons vu, le théâtre de Camus est un théâtre jeune, et la jeunesse se retrouve dans les personnages qu'elle voit joués sur scène.

³⁶⁰ Annexe 5 – Programme des *Justes*. Comédie de l'Est, saison 1955/1956. *Présentation de Michel Saint-Denis* (p.4-5. p.119.

³⁶¹ Il n'est pas le premier directeur au sens large du terme, mais il est celui qui le premier se voit attribuer par Jeanne Laurent les pleins pouvoirs quant à la direction du centre.

³⁶² Note de Jeanne Laurent. Cité par GOETSCHER, Pascale. *Op. Cit.* p.68-69.

³⁶³ *Ibid.* p.107. « C'est un modèle qui se construit au fur et à mesure. ».

³⁶⁴ *Ibid.* p.147.

³⁶⁵ Note de Jeanne Laurent. *Ibid.* p.69.

L'actualité de la pièce, le fait qu'elle amène à réfléchir sans pour autant imposer sa doxa, son style tragique, le lien entre Camus et Saint-Denis, et enfin le fait que l'auteur ait été érigé à cette époque comme « directeur de la jeune conscience française »³⁶⁶ sont autant de raisons qui justifient une grande tournée des *Justes* par le CDE.

« La première décentralisation dramatique naît donc de deux idées fortes. [...] Les futurs directeurs de CDN sont essentiellement mus par le souci de faire partager des textes de théâtre à valeur universelle. [...] les Centres dramatiques nationaux apparaissent davantage comme des moyens de consolider la nation en prenant place au plus profond du territoire. »³⁶⁷

En effet, l'objectif affichée par les CDN, et tout particulièrement ici par le CDE, est de faire pénétrer l'art dramatique jusqu'au plus profond du territoire. Ainsi la tournée passe-t-elle à la fois par les grandes villes de l'Est comme par les plus petites, ce qui permet que la pièce soit vue « par un large public »³⁶⁸.

La tournée prévoit en tout cinquante-cinq représentations³⁶⁹. Elle passe, entre le 30 janvier et le 21 avril 1956, par les villes de Sainte-Marie-Aux-Mines, Colmar, Mulhouse, Guebwiller, Saint-Étienne-lès-Remiremont, Gérardmer, Épinal, Luneville, Sarrebourg, Dieuze, Phalsbourg, Jarny, Metz, Nancy, Nilvange, Louvroil, Sedan, Verdun, Vitry, Châlons-en-Champagne, Épernay, Bar-le-Duc, Saint-Dizier, Neufchâteau, Chaumont, Belfort, Vesoul, Gray, Montceau-les-Mines, Chalon-sur-Saône, Macon, Bourg-en-Bresse, Poligny, Forbach, Strasbourg et Haguenau³⁷⁰. Notons également que la tournée s'exporte en Suisse, à Neuchâtel, Couvet, Moutier, Porrentruy et La Chaux-de-Fonds. Son amplitude est donc très large, et la pièce se diffuse jusque dans des villes de taille très modeste. Quels sont donc les moyens mis en place pour la promotion de la tournée ? Comment s'adapte-t-elle à chaque localité ? Quelles sont les conditions dans lesquelles sont représentés *Les Justes* ?

³⁶⁶ GAY-CROSIER, Raymond. *Op. Cit.* p.95.

³⁶⁷ GOETSCHER, Pascale. *Op. Cit.* p.46.

³⁶⁸ Annexe 6 – Programme de *Juge de son honneur ou l'Alcade de Zalameá*. Comédie de l'Est, saison 1955/1956. « 1955-1956 » par Michel Saint-Denis (p.4-5). p.121.

³⁶⁹ Annexe 5 – Programme des *Justes*. Comédie de l'Est, saison 1955/1956. *Calendrier de la tournée* (p.2-3). p.118.

³⁷⁰ *Ibid.*

Tout d'abord, à l'image du TNP, le CDE met en place des tarifs réduits, et les prix sont ajustés en fonction des villes visitées dans le but toujours de permettre une plus large prospection des publics.

Ensuite, la communication, qui s'effectue notamment au travers des affiches de théâtre, dépend des lieux de représentation. En effet, dans les grandes villes, la création et la diffusion des affiches est prise en charge par les théâtres municipaux³⁷¹. Il s'agit alors d'affiches similaires à celles des théâtres parisiens, qui indiquent le nom des acteurs, les lieux et dates, et souvent l'on trouve aussi une photographie de la représentation. Les couleurs détonnent et doivent attirer le public. C'est d'ailleurs bien ce que l'on remarque sur l'affiche des *Justes* au Théâtre municipal de Strasbourg : on y voit une belle illustration de la mise en scène avec Dora et Kaliayev, le texte en rouge interpelle et toutes les informations sont convenablement inscrites³⁷².

À l'inverse, les publics des plus petites villes, soit deux tiers des localités visitées par le CDE³⁷³, ne bénéficient pas d'une telle communication. Le Centre doit lui-même s'occuper de la création et de la diffusion des affiches. À cause de son manque de moyens, le CDE

« tente surtout de rendre très lisibles [ses] affiches afin qu'elles puissent être reconnues dans les localités de passage. Pas de vedette en haut de l'affiche mais un fond le plus souvent uni, un encadrement, le nom de la troupe en lettres noires. Bref, le message doit être le plus clair possible. »³⁷⁴.

En témoigne l'affiche de la tournée créée à cet effet³⁷⁵. Il n'y a pas de lieu indiqué, pas de date, ce qui tend à montrer qu'il s'agissait bien de la même affiche pour toutes les villes de province qui ne bénéficiaient pas d'un théâtre municipal. Elle est simple, bicolore (bleu et jaune), et en noir sont inscrits le titre de la pièce, l'auteur, le metteur en scène, les acteurs, le directeur du CDE et la saison. Tout converge vers la simplicité et la lisibilité la plus grande.

D'autre part, les conditions de jeu variaient énormément selon que la représentation eût lieu à Dieuze ou à Strasbourg. En effet, les théâtres municipaux ont pour beaucoup été détruits pendant la guerre. Il ne reste parfois que des simples salles municipales ou

³⁷¹ GOETSCHER, Pascale. *Op. Cit.* p.159.

³⁷² Annexe 4 – Affiche des *Justes*. Comédie de l'Est, Théâtre municipal de Strasbourg, 21 et 23 mars 1956. p.117.

³⁷³ GOETSCHER, Pascale. *Op. Cit.* p.159.

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ Annexe 3 – Affiche des *Justes*. Comédie de l'Est, Saison 1955/1956. p.116.

des salles des fêtes qui demeurent inadaptées à recevoir un spectacle vivant en leur sein. Aussi, les casinos et les cinémas qui prolifèrent peuvent également constituer des lieux de réception pour la tournée des *Justes*. Si les premiers « offrent parfois de belles scènes »³⁷⁶, les seconds eux « sont nettement plus inconfortables et inappropriés »³⁷⁷. À Dieuze par exemple, ville par laquelle est donc passée la tournée des *Justes*, « la scène de quatre mètres d'ouverture n'a aucun dégagement, que ce soit derrière ou sur le côté »³⁷⁸. De plus, les projecteurs sont de « simples ampoules dotées d'un réflecteur de papier »³⁷⁹. Comment dans ces conditions proposer un spectacle de qualité qui rende honneur à la pièce et satisfasse le public qui s'est déplacé ? Il incombe alors à la troupe de faire preuve de toujours plus d'inventivité. On monte alors des tréteaux, on joue en plein air, et c'est pour ce théâtre-là que Camus écrivait. De fait, la grande force des *Justes*, est que la pièce se satisfait de toutes les scènes : « *Les Justes* peuvent tenir sur tous les plateaux »³⁸⁰. Ainsi la pièce rentre-t-elle parfaitement dans le cadre parfois compliqué du premier temps de la décentralisation.

Finalement, les mises en scène du CDE se veulent simples et intelligibles, le décor va à l'essentiel pour servir l'action, toujours dans le but de « cultiver la proximité avec le public »³⁸¹, et les scènes de plein air aboutissent à un élargissement du public : alors qu'on vient sur la place publique, on vient au théâtre³⁸². Toute l'ambition populaire du CDE, et plus largement des autres CDN et du premier âge de la décentralisation dramatique, rejoint l'œuvre théâtrale d'Albert Camus, qui écrivait pour ce genre de théâtre. Ses pièces devaient à la fois relever du langage de la tragédie moderne afin qu'elles puissent parler à tous et pouvoir être jouées partout, peu importe les conditions. On ne pourrait alors s'empêcher de voir des similitudes entre cette tournée dans l'est de la France et les premières expériences théâtrales de

³⁷⁶ GOETSCHER, Pascale. *Op. Cit.* p.31.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ Propos de Jacques Wolgen, *Les Dernières Nouvelles d'Alsace*, 3 février 1955. *Ibid.* p.131

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ Annexe 6 – Programme de *Juge de son honneur ou l'Alcade de Zalaméa*. Comédie de l'Est, saison 1955/1956. « 1955-1956 » par Michel Saint-Denis (p.4-5). p.121.

³⁸¹ GOETSCHER, Pascale. *Op. Cit.* p.149.

³⁸² GOETSCHER, Pascale. « Le premier âge de la décentralisation théâtrale (1945-1958) ». *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 32. Paris : Presses de Sciences Po [en ligne], 1991, p.95. Disponible à l'adresse suivante : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1991_num_32_1_2463 [consulté le 27 février 2019].

Camus à Alger. Les conditions étaient compliquées, mais l'objectif toujours le même : rassembler le plus de monde possible autour du théâtre.

Le théâtre de Camus, celui-là même qui naissait à Alger aux Théâtres du Travail et de l'Équipe, qui encore vivait à l'air libre dans la cour du château d'Angers, trouvait ici une nouvelle fois sa pleine expression populaire, au sens où nous l'entendons dans notre étude, à travers la tournée des *Justes* par la Comédie de l'Est.

On eût pu penser que cette tournée n'importât pas à Camus. Mais il était proche de la philosophie de Michel Saint-Denis et du CDE de cette époque. Il ne se contenta pas d'accepter qu'on reprenne sa pièce pour la diffuser auprès de populations qui n'en avaient pas connaissance, il écrivit également dans l'un des programmes de la saison suivante le texte de présentation de *Saint-Just* de Jean-Claude Brisville qui devait alors partir en tournée à l'image des *Justes*³⁸³. Nous y voyons là un autre témoin d'amitié entre Albert Camus et le CDE, et plus généralement l'ambition populaire de la décentralisation théâtrale.

.

³⁸³ Annexe 7 – Programme de *Saint-Just*. Comédie de l'Est, saison 1956/1957. « Avant-première » par Albert Camus (p.5). p.123.

CONCLUSION

Notre étude nous aura donc permis d'établir le lien, que la doxa communiste se refusait à admettre, entre l'œuvre théâtrale d'Albert Camus et le théâtre populaire. Ainsi, par l'examen de la diffusion culturelle des représentations théâtrales de ses pièces en France entre 1944 et 1960, nous avons pu montrer que, s'il a été considéré comme un théâtre d'idée abscons, le théâtre d'Albert Camus en est un populaire, au sens où nous l'entendons ici, c'est-à-dire universel, s'adressant à tous les hommes sans ériger quelque barrière, et que son entreprise qui souhaitait se démarquer des pratiques mercantiles de son époque trouva son public.

Que serait-il advenu du théâtre de Camus si le destin lui avait laissé le temps d'écrire, d'adapter, de mettre en scène aussi, et d'hériter du théâtre de l'Athénée ? Indépendantes, ses conceptions y auraient vécu, loin des contraintes inhérentes aux théâtres privés. Peut-être aurions-nous vu souffler dans la capitale un vent plus nouveau et novateur encore, populaire toujours.

Nous reprenons ici les questionnements de la conclusion d'Ilona Coombs³⁸⁴ et y ajoutons les nôtres. Car si nous ne pouvons que spéculer et imaginer ce que Camus aurait été en mesure d'accomplir, et ce que sa mort a enlevé au monde du théâtre et des hommes en général, il serait en revanche possible et même bienvenu de tenter d'observer la survivance de ses œuvres, depuis ce 4 janvier 1960 jusqu'à nos jours, car, contrairement à ce qu'affirmait Raymond Gay-Crosier lorsqu'il déclarait que le théâtre de Camus était « d'ores et déjà voué à l'oubli »³⁸⁵, celui-ci a survécu, et, plus encore, continue à se développer, comme en attestent les archives du Fonds Albert Camus. Nous avons consulté nombre d'affiches et de programmes de théâtre révélant des représentations des pièces de Camus à travers toute la France. L'effet « d'hommage », que l'on aurait pu supposer comme raison principale à la reprise des pièces camusiennes dans les années 1960, ne semble finalement pas en être l'origine profonde. En effet, combien de représentations ont été données depuis les années 1970 jusqu'à hier³⁸⁶. De

³⁸⁴ COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.201-205.

³⁸⁵ GAY-CROSIER, Raymond. *Op. Cit.* p.5.

³⁸⁶ « Il est certain que nombreux étaient ceux qui pensaient que son théâtre ne lui survivrait pas. Mais les multiples reprises les font mentir : en effet, théâtres privés, théâtres subventionnés, en France comme à l'étranger, tous ont en

plus, à l'image de Camus adaptateur, l'on trouve en ce moment-même, sur les scènes parisiennes notamment, des metteurs en scène qui jouent les écrits de Camus³⁸⁷.

Finalement, peut-être que si certaines pièces de Camus furent un échec à l'occasion de leurs premières représentations, c'est qu'elles devaient simplement vieillir un peu pour trouver leur actualité dans l'Histoire. Il fallait laisser aux idées le temps de prendre leur envol et de percer les cœurs, comme le relève Marc Beigbeder :

« Toute œuvre, tant soit peu révolutionnaire [...] paraît intellectuelle à ceux qui la reçoivent. C'est que les idées qu'elle véhicule ne sont pas encore frottées au concret et n'éveillent aucune résonance dans l'âme collective. Qu'on leur laisse seulement le temps de vieillir et nous les retrouverons, chargées d'effluves humains, incarnées, ayant cessé de faire blême figure d'abstraction. »³⁸⁸.

Le théâtre de Camus trouva-t-il alors son actualité universelle même après la mort de l'auteur ? Ce qui est certain, c'est que le Théâtre de l'Absurde, auquel Camus se refusait à appartenir et dont on lui prêta les traits, montra en définitive ses limites dès les années 1960 :

« Renée Saurel, pourtant plus mesurée que Bernard Dort, pose le même diagnostic en 1965 : « Le monde que le « nouveau théâtre » reflète aujourd'hui [...], c'est le monde de la dernière guerre et des années qui ont suivi. Non celui du présent, et encore moins de l'avenir. » Malgré son inventivité textuelle, il ne correspond plus à la situation sociale et politique. Gilles Sandier est en accord avec cette approche. Lors de la mise en scène de *Fin de partie* de Marcel Maréchal, il revient sur l'œuvre de Beckett : Faut-il avancer — révision déchirante — que l'œuvre de Beckett vieillit mal, que nous avons naguère porté si haut ? Est-ce encore Mai 68 qui est passé par là, Beckett et son tragique janséniste de l'absurde correspondraient-ils à un moment de notre sensibilité contemporaine historiquement inscrit dans les années 50, c'est là un dossier qu'il faudra bien ouvrir bientôt. En tout cas, il est hors de doute qu'à chaque reprise de "Fin de partie" particulièrement, nous sommes nombreux à éprouver le sentiment que cette œuvre s'est éloignée de nous. »³⁸⁹.

commun d'avoir au moins une fois présenté une pièce de Camus. Ce phénomène semblerait montrer que ce sont bien les pièces elles-mêmes qui intéressent le public, et non la démarche de Camus comme le sous-entendait Raymond Gay-Crosier ». LUPU, Virginie. *Op. Cit.* p.464.

³⁸⁷ Actuellement, au Théâtre des Mathurins, Ivan Morane met en scène *La Chute*, court roman de Camus. Au même moment, Vincent Auvet livre son interprétation du même texte au Théâtre Darius Milhaud.

³⁸⁸ *Op. Cit.* p.204.

³⁸⁹ VALETTE, Léa. *Op. Cit.* p.573.

Ainsi l'œuvre de Beckett s'est-elle « éloignée » des hommes. Elle est restée ancrée dans son contexte sans pouvoir, semble-t-il, en sortir. L'œuvre théâtrale de Camus s'affiche elle-aussi comme « le reflet de son temps »³⁹⁰. Toutefois, elle n'y est pas demeurée, immobile. Elle a traversé le temps et se montre encore à chaque instant d'une actualité édifiante.

Comme nous l'évoquions ci-dessus, il apparaît que les reprises de ses œuvres se font toujours plus nombreuses. On remarque d'ailleurs que ce sont ses œuvres originales qui prévalent sur ses adaptations parmi les nouvelles représentations.

On peut alors se poser la question suivante : Camus ne possédait-il pas un temps d'avance sur ses contemporains dans cette activité théâtrale qui lui procurait un « bonheur qui semblait le rendre à l'enfance »³⁹¹ ? La question est légitime, lorsque l'on sait par exemple que dans les années 1960, plusieurs mouvements théâtraux s'emparaient des idées d'Antonin Artaud³⁹², maintes fois exploitées par Camus ; lorsque l'on sait encore qu'il inspira nombre de dramaturges et de metteurs en scène. Virginie Lupo souhaitait montrer dans sa thèse que « Camus était en avance sur le théâtre de son temps, que son théâtre fut incompris car venu trop tôt pour un public qui préférait l'académisme. »³⁹³. Nous rejoignons ici cette pensée. Une étude de la diffusion culturelle de ses pièces après sa mort jusqu'à aujourd'hui trouverait donc sens, afin de confirmer ou d'infirmer ce propos.

Pour terminer, le théâtre de Camus, comme nous l'avons vu, est un théâtre jeune, populaire et universel. Charles Béring écrivait alors en 2006 à propos de sa reprise de *Caligula* : « C'est une pièce de l'absolu impossible qui devient un pouvoir de mort quand il se revendique comme tel, une pièce tragique qui explore des zones d'ombre incroyables. Il était frappant d'ailleurs de voir combien les jeunes spectateurs s'y retrouvaient ! »³⁹⁴.

Vincent Siano, lui, rappelle que son théâtre contient « toutes les valeurs de l'éducation populaire »³⁹⁵. Il n'est alors pas étonnant qu'aujourd'hui encore,

³⁹⁰ LUPO, Virginie. *Op. Cit.* p.464.

³⁹¹ Propos de Jean Bloch-Michel, rapporté par COOMBS, Ilona. *Op. Cit.* p.156.

³⁹² Voir VALETTE, Léa. *Op. Cit.* p.581.

³⁹³ *Op. Cit.* p.9.

³⁹⁴ Théâtre de l'Atelier, 2006. Dans : ABIRACHED, Robert et TESSON, Philippe (dir.). *Op.Cit.* p.368.

³⁹⁵ *Op. Cit.* p.159

rencontres se fassent entre des « jeunes des milieux populaires de notre temps [et] l'œuvre de Camus »³⁹⁶. Toutefois, on observe ici un glissement sémantique de « populaire » tel que nous l'entendons dans notre travail : « milieux populaires » semble décrire les milieux en difficultés sociales. Ainsi, l'étude de la diffusion de l'œuvre d'Albert Camus après sa mort pourrait également révéler une autre dimension populaire de son théâtre, telle que Sartre l'entendait en son temps.

Si les romans de Camus accompagnent l'enseignement du français au lycée, dont le plus célèbre, *L'Étranger*, est une étape obligatoire, qu'en est-il de ses pièces de théâtre ? Ce pourrait être un autre aspect de la diffusion de ses œuvres à étudier. Les textes sont-ils analysés ? Les pièces sont-elles jouées ? Nous donnons donc ici d'autres pistes de recherche. Il serait également possible d'étudier la diffusion des textes imprimés en bibliothèque – une analyse quantitative des prêts-retours dans plusieurs bibliothèques pourrait être intéressante dans cette optique – ou encore une analyse des chiffres de vente des livres et le profil des personnes acheteuses. Il serait néanmoins très compliqué de mener à bien une telle étude. En revanche, le développement des études sociologiques depuis les années 1960 ainsi que l'amélioration de la complétude des archives des théâtres nous permettraient de donner plus de latitude aux recherches sur le type de public : quelles couches de la société vont voir Camus dans les années 1970 ? Dans les années 1980 ? C'est avec ces idées en tête que prend fin notre travail.

La mort de Camus a achevé son œuvre et l'a offerte à la France, au monde, à l'humanité. Nous nous arrêterons finalement sur la question suivante, simple, mais pourtant si vaste : qu'est-il donc advenu de son théâtre ?

« Travailler et créer « pour rien », sculpter dans l'argile, savoir que sa création n'a pas d'avenir, voir son œuvre détruite en un jour en étant conscient que, profondément, cela n'a pas plus d'importance que de bâtir pour des siècles, c'est la sagesse difficile que la pensée absurde autorise. [...] Si quelque chose termine sa création, ce n'est pas le cri victorieux et illusoire de l'artiste aveuglé : « J'ai tout dit », mais la mort du créateur qui ferme son expérience et le livre de son génie. »³⁹⁷

³⁹⁶ *Ibid.* p.160.

³⁹⁷ CAMUS, Albert. *Le Mythe De Sisyphe*. Paris : Folio Essais, Gallimard, 2013. p.154-155.

SOURCES

Pour notre étude nous avons utilisé les textes et dossiers qui ont paru dans :

CAMUS, Albert. *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Préface de Jean GRENIER, textes annotés par Roger QUILLIOT. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974. 2088 p.

❖ BIBLIOTHEQUE MEJANES, AIX-EN-PROVENCE, FONDS ALBERT CAMUS :

• Théâtre à Alger

- **CMS2. Ab1-01.07** - « Pour un théâtre jeune ». Présentation du Théâtre de l'Équipe. 1 f. (dble) impr. Note : copie sur ZIP impr. [M.M.] Joint 1 : version dactyl. (postérieure ?) (3 ff. dactyl.) Joint 2 : copie pour consultation [M.M.] Orig. 2 : A1 (4).
- **CMS2. Ab1-01.04** - Manifeste du Théâtre de l'Équipe. 3 ff. mss autogr. Joint 1 : version dactyl. en deux exemplaires (3 ff. dactyl.) Joint 2 : tirage papier (3 ff.) + microfiches Note : documents donnés par Marguerite Dobrenn à Francine Camus en juin 1960 Orig. 2 : A1 (4).
- **F-02-001** - Affiche du Théâtre de l'Équipe : « Pour un théâtre jeune », saison 1937/1938.
- **F-02-006** - Affiche *Les Frères Karamazov*. Théâtre de l'Équipe, saison 1937/1938.

• *Caligula*

- **CMS2. Ab2-02.04** - *Caligula*. Notes concernant la mise en scène. 2 ff. mss Orig. 2 : A4 (22).
- **CMS2. Ab2-02.01** - *Le Malentendu* suivi de *Caligula*. Gallimard, 1944. 214 p. + 55 bécquets mss allogr. Note : exemplaire ayant appartenu à Paul Cettly. Il contient de nombreuses indications de mise en scène et d'éclairage. Orig. 2 : D04 (14).
- Programme *Caligula*. Théâtre Hébertot, 1945.
- Programme *Caligula*. Théâtre Hébertot, 1948. Programme signé par Jean Cocteau et Antonin Artaud à l'attention de Camus.
- « *Caligula*, le chef d'œuvre d'Albert Camus ». *Paris Théâtre*, n° 135, 12^e année. 1958.
- Programme *Caligula*. Nouveau Théâtre, 1958.

- ***L'État de siège***
 - **CMS2. Ab4-01.01** - *L'État de siège*. Préface à l'édition en langue anglaise de *L'État de siège* et des *Justes*. 3 ff. mss autogr. Note : un de ces feuillets semble concerner l'H.R. [M.M.] Joint 1 : 4 ff. dactyl. (dbles carbone) avec corr. mss autogr. Joint 2 : tirage papier (3 ff.) + microfiches Joint 3 : 1 scann du 1er ff. ms r^ov^o intitulé «Préface à l'édition américaine» [M.M.].
 - Programme *L'État de siège*. Théâtre Marigny, 1948.
 - Programme *L'État de siège*. Stage d'Art dramatique, Latour-de-Carol, 1956.

- ***Les Justes***
 - **CMS2. Ab5-01.07** - *Les Justes*. Mise au point de Camus à la suite de la publication d'un article dans *Caliban* (de mars 1950) sur *Les Justes* : « La justice elle aussi a ses pharisiens », publié dans *Caliban*, n°39, mai 1950. 5 ff. dactyl. (dbles carbone) Joint 1 : texte de *Caliban* qui annonce la mise au point d'A.C. Fonds Albert Camus - Inventaire général des manuscrits et dossiers de travail des œuvres – VII 2012 Page 14 Joint 2 : fragment de la mise au point (3 ff. dactyl. d'une autre frappe) datée par A.C. de 1950 Orig. 2 : D04 (24).
 - **F-01-014B** - Affiche *Les Justes*. Théâtre Hébertot, 1949. 56 x 40,5 (cm).
 - **F-01-015** - Affiche *Les Justes*. Comédie de l'Est, 1955. 59,5 x 40 (cm).

- ***Le Malentendu***
 - **CMS2. Ab5-03.05** - *Le Malentendu*. Adaptation pour la télévision [1955]. 66 ff. dactyl. Note : annot. manuscrites. [C.I.].
 - Programme *Le Malentendu*. Théâtre des Mathurins, 1944.

- ***Un cas intéressant***
 - **CMS2. Ab6-01.03** - *Un cas intéressant*. Présentation de la pièce de Dino Buzzati par A.C. 2 ff. dactyl. avec corr. mss autogr. Joint : version intégrant les corrections d'A.C. (2 ff. dactyl. dbles carbone) en deux exemplaires Orig. 2 : D02 (23) [C] et A3 (12)
 - **F-01-025** - Affiche *Un cas intéressant*. Théâtre La Bruyère, 1955. 60 x 40 (cm).
 - Programme *Un cas intéressant*. Théâtre La Bruyère, saison 1954/1955.

- ***Le Chevalier d'Olmedo***
 - **CMS2. Ab6-03.01** - *Le Chevalier d'Olmedo*. Texte de travail. 116 ff. dactyl. avec annot. mss autogr. Note 1 : 117 ff. dactyl. constatés [C.I.]. Note 2 : les annotations concernent le jeu des acteurs. Note 3 : de nombreux croquis et notes allographes se trouvent au verso des feuillets. Orig. 2 : D03 (1).

- ***La Dévotion à la croix***
 - **CMS2. Ab7-01.02** - *La Dévotion à la croix*. Épreuves. 14 cahiers avec corr. mss. Orig. 2 : A1(9).

- ***Les Esprits***
 - **CMS2. Ab7-02.03** - Publicité pour la collection « Poésie et théâtre ». Collection publiée sous la direction d'Albert Camus aux éditions Charlot. Note : l'adaptation des Esprits par A.C. est mentionnée.

- ***Les Possédés***
 - **CMS2. Ab8-04.02** - *Les Possédés*. Texte de présentation de la pièce par A.C. 2 ff. dactyl. avec 1 corr. mss autogr. Joint : 2 ff. (photocop.) pour consultation. Orig. 2 : D01 (8)[C].
 - **CMS2. Ab9-04.06** - *Les Possédés*. Épreuves de la publicité à faire paraître dans *Le Figaro*, *L'Aurore*, *France-Soir*, *ParisPresse*.
 - Programme *Les Possédés*. Théâtre Antoine, 1959.
 - Billet à tarif réduit pour une représentation des *Possédés*, 1959.

- ***Requiem pour une nonne***
 - **CMS2. Ab10-03.01** - *Requiem pour une nonne*. Présentation de la pièce par A. C. 2 ff. dactyl. (dble carbone) avec corr. ms autogr. Joint : deuxième exemplaire (2 ff.). Orig. 1 : Archives B Orig. 2 : D02 (15)[C].
 - **CMS2. Ab10-03.03** - *Requiem pour une nonne*. Exemplaire de travail pour la mise en scène. 74 ff. dactyl. (dble carbone) reliés avec annot. mss autogr. Note : les annotations concernent le jeu des acteurs. Joint : 5 becquets : 2 mss + 3 dactyl. avec corr. mss autogr. Orig. 1 : Archives B Orig. 2 : D02 (10)[C].
 - **CMS2. Ab10-04.03** - *Requiem pour une nonne*. Renseignements sur *Requiem pour une nonne*, recueillis par [Christiane] Faure dans différents dossiers, mars 1979. Note : ces renseignements concernent les manuscrits, la correspondance échangée entre A.C. et d'autres personnes au sujet de *Requiem pour une nonne*. Orig. 2 : D02 (22).

- Programme *Requiem pour une nonne*. Théâtre des Mathurins, 1956.
 - Programme *Requiem pour une nonne*. Galas Karsenty, saison 1957/1958.
- **Festival d'Art dramatique d'Angers**
 - **F-01-026** - Affiche pour le II^e Festival d'Art dramatique d'Angers, 1953. 59 x 38,5 (cm).
 - Programme *La Dévotion à la croix, Les Esprits*. Iie Festival d'Art dramatique d'Angers, 1953.
 - Programme *Caligula*. VIe Festival d'Art dramatique d'Angers, 1957.
 - Programme *Le Chevalier d'Olmedo*. VIe Festival d'Art dramatique d'Angers, 1957.
- **Projets concernant le théâtre**
 - **CMS2. Ab11-06.06** - Projet de théâtre. 1 f. dactyl.
- **Conférences et exposés**
 - **CMS2. Am1-04.03** - « Pourquoi je fais du théâtre ? ». 11 ff. dactyl. avec corr. mss autogr. Joint : photocopies pour consultation (11 ff.). Orig. 2 : A1(19) p.136.
 - **F-02-004** - Affiche du prix Nobel d'Albert Camus, listant toutes ses œuvres. Gallimard, 1957.
- **Notes sur le théâtre**
 - **CMS2. Aq1-01.01** - « Idées-opinions ». 10 ff. mss autogr. Note : ces réflexions faisaient partie d'un ensemble intitulé « Notes sur le théâtre 1946 ». Joint : photocop. pour consultation (10 ff.). Orig. 2 : A4(8).
 - **CMS2.Aq1-01.02** - « Note sur la poésie au théâtre ». 3 ff. mss autogr. Note : ces réflexions faisaient partie d'un ensemble intitulé « Notes sur le théâtre 1946 ». Joint : photocop. pour consultation (3 ff.). Orig. 2 : A4(8).
 - **CMS2. Aq1-01.03** - « Théâtre et théâtre ». 6 ff. mss autogr. Note : ces réflexions faisaient partie d'un ensemble intitulé « Notes sur le théâtre 1946 ». Joint : photocop. pour consultation (6 ff.). Orig. 2 : A4(8) → p155.
- **Interviews**
 - **CMS2. Ar1-01.03** - Texte d'une interview accordée à *Paris Théâtre*. Juil. 1957. 7 ff. mss. Note : interview concernant A.C. et le théâtre. Joint 1 : 10

ff. dactyl. (dble carbone) Joint 2 : tirage papier (11 ff.) + microfiches. Orig. 2 : A3(1).

- **CMS2. Ar1-01.05** - Texte d'une interview sur le théâtre. 2 ff. dactyl. (dble carbone) Orig. 1 : Dossier classeur correspondance. D10. Rue Madame. Orig. 2 : D05 (3).

❖ INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL :

- « Albert Camus à propos de la pièce de théâtre *Les Possédés* ». *Lectures pour tous*, 28 janvier 1959 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/video/I00016140> [consulté le 11 mars 2019].
- « Albert Camus le théâtre et le bonheur ». *Gros plan*, 12 mai 1959 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/video/I08079936> [consulté le 02 mars 2019].
- « Albert Camus présente *Les Possédés* au Théâtre Antoine ». *JT nuit*, 24 janvier 1959 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/video/CAF88021820> [consulté le 11 mars 2019].
- « Chronique de Max Pol Fouchet sur Albert Camus ». *Lectures pour tous*, 13 janvier 1960 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.ina.fr/video/I10097466> [consulté le 03 mars 2019].
- « Sur la scène décorée du théâtre, Albert Camus parle de théâtre ». *Gros plan*, 12 mai 1959 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/video/I05054670> [consulté le 02 mars 2019].

❖ THEATRE NATIONAL DE STRASBOURG :

- Affiche *Les Justes*. Comédie de l'Est, saison 1955/1956 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.tns.fr/archive/les-justes> [consulté le 08 avril 2019].
- Programme *Juge de son honneur ou l'Alcade de Zalaméa*. Comédie de l'Est, saison 1955/1956 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.tns.fr/archive/juge-de-son-honneur-ou-lalcade-de-zalamea> [consulté le 14 avril 2019].
- Programme *Les Justes*. Comédie de l'Est, saison 1955/1956 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : https://www.tns.fr/sites/default/files/alfresco/19551956_Programme_LesJustes.pdf [consulté le 12 avril 2019].

- Programme *Saint-Just* et *Un Imbécile*. Comédie de l'Est, saison 1956/1957 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : https://www.tns.fr/sites/default/files/alfresco/19561957_Programme_Saint_Just.pdf [consulté le 12 avril 2019].

❖ AUTRES :

- Affiche *Les Justes*. Comédie de l'Est, Théâtre municipal de Strasbourg, 21 et 23 mars 1956 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10209564g> [consulté le 16 avril 2019].
- « Albert Camus – Discours de réception du prix Nobel, 1957 ». Oslo, 10 décembre 1957 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=M5QD-32MCv4> [consulté le 15 décembre 2018].
- « Les Possédés, pièce d'Albert Camus (retransmission radiophonique, 1959) ». Théâtre Antoine, représentation intégrale du 8 mars 1959 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=wVvYUrw_qUU [consulté le 23 mai 2019].

Nous avons enfin consulté avec beaucoup d'attention une chaîne YouTube qui répertorie un grand nombre d'archives télévisuelles et radiophoniques très précieuses et complètes à propos d'Albert Camus, disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/playlist?list=PLagEsBu5pFhGTmvl7LYFni-DKauoufRqM> [consulté le 15 décembre 2018].

BIBLIOGRAPHIE

Considérations générales sur le théâtre

BARRAULT, Jean-Louis. *Réflexions sur le théâtre*. Paris : Flammarion, 1959. 282 p.

CORVIN, Michel. *La lecture innombrable des textes de théâtre contemporain*. Montreuil : Éditions théâtrales, 2015. 253 p.

EIGENMANN, Éric et MICHEL, Lise. « Introduction – Saisir les origines du théâtre : enjeux d'une fascination », *Revue d'Historiographie du Théâtre*, n° 3. Paris [en ligne], 2017. Disponible à l'adresse suivante : <https://sht.asso.fr/introduction-saisir-les-origines-du-theatre-enjeux-dune-fascination/> [consulté le 23 février 2019].

FERRIER, Béatrice. « Le théâtre entre jeu et texte : une longue tradition scolaire jusqu'au XXI^e siècle ». *Le français aujourd'hui*, vol. n°180, n° 1. Paris : Armand Colin [en ligne], 2013, p. 11-25.

WALLON, Emmanuel. « Le théâtre et les spectacles ». *Politiques et pratiques de la culture*. Paris : La Documentation française, coll. « Les Notices », 2010, p.113-135. Disponible à l'adresse suivante : <http://e.wallon.free.fr/IMG/doc/Notice9-Theatre.pdf> [consulté le 14 février 2019].

Histoire du théâtre français au XX^e siècle

ABIRACHED, Robert et TESSON, Philippe (dir.). *Le théâtre français du XX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*. Paris : Éditions L'Avant-scène Théâtre, 2011. 751 p.

BEIGBEDER, Marc. *Le théâtre en France depuis la libération*. Paris : Bordas, 1959. 258 p.

BONNOT, Jacques. « Vers un renouveau culturel angevin ». *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 74, n° 3. Rennes : Presses universitaires de Rennes [en ligne], 1967, p.459-463. Disponible à l'adresse suivante : https://www.persee.fr/doc/abpo_0003-391x_1967_num_74_3_4580?q=festival+d%27art+dramatique+d%27Angers [consulté le 17 mai 2019].

BRICAIRE, Jean-Jacques et LATOUR, Geneviève (dir.). *Théâtre, reflet de la IV^e République : événements, politique, société, idées*. Paris : Bibliothèque historique de la ville de Paris, Association de la Régie théâtrale, 1995. 660 p.

COPFERMANN, Émile. *Le théâtre populaire, pourquoi ? ; Suivi de La Sorbonne du théâtre ; Et si ce n'était pas Vilar ; Le théâtre, l'État et les autres*. Paris : F.

Maspero [en ligne], 1969. 214 p. Disponible à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4808794p> [consulté le 23 mars 2019].

COSTE, Martine Agathe. *La Folie sur scène : Paris 1900/1968*. Paris : Publibook, 2004. 493 p.

DENIZOT, Marion. « Le théâtre populaire en France : retour vers un « lieu de mémoire » ». *Théâtre populaire et représentations du peuple*. Rennes : Presses universitaires de Rennes [en ligne], 2010, p.7-13. Disponible à l'adresse suivante : http://www.pur-editions.fr/couvertures/1277121676_doc.pdf [consulté le 20 mars 2019].

GOETSCHER, Pascale. « Le premier âge de la décentralisation théâtrale (1945-1958) ». *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 32. Paris : Presses de Sciences Po [en ligne], 1991, p. 94-95. Disponible à l'adresse suivante : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1991_num_32_1_2463 [consulté le 27 février 2019].

GOETSCHER, Pascale. *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*. Paris : Presses universitaires de France, 2004. 510 p.

VALETTE, Léa. « Émile Copfermann ou la question du théâtre populaire ». *Études théâtrales*, vol. 40, n° 3. Paris : L'Harmattan [en ligne], 2007, p. 15-28. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-3-page-15.htm#> [consulté le 23 mars 2019].

VALETTE, Léa. « LES LIEUX DE LA CRITIQUE DE THEATRE EN FRANCE : Enjeux esthétiques et convictions politiques (1964-1981) ». Thèse de doctorat, sous la direction d'Emmanuel Wallon. France : Université Paris Ouest Nanterre, 2004. 1024 p. Disponible à l'adresse suivante : <https://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2014PA100115.pdf> [consulté le 04 avril 2019].

WEHLE, Philippa. *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*. Avignon : Alain Barthélémy ; Arles : Actes Sud. 1981. 254 p.

Le théâtre d'Albert Camus

A) Dossiers accompagnant les éditions de ses pièces

CAMUS, Albert. *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Préface de Jean GRENIER, textes annotés par Roger QUILLIOT. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974. 2088 p.

Les éditions de Pierre-Louis Rey, collection Folio théâtre, Paris, Gallimard :

- *Caligula*, 1993. 209 p.

- *L'État de siège*, 1998. 221 p.
- *Le Malentendu*, 1995. 161 p.
- *Les Justes*, 2008. 220 p.
- *Les Possédés*, 2010. 276 p.
- *Requiem pour une nonne*, 2016. 260 p.
- *Un cas intéressant*, 2013. 256 p.

B) Autres travaux

ARNOLD, Albert James. « La poétique du premier Caligula », *Cahiers Albert Camus, IV, Caligula version de 1941*. Paris : Gallimard, 1984. 189 p.

BASTIEN, Sophie. « L'esthétique théâtrale chez le jeune Albert Camus ». *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 52. [en ligne], 2012, p. 153-165. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2012-n52-annuaire01550/1027017ar.pdf> [consulté le 12 janvier 2019].

BASTIEN, Sophie, MONTGOMERY, Geraldine F. et ORME, Mark (dir.). *La passion du théâtre : Camus à la scène*. Amsterdam : Rodopi, 2011. 236 p.

COOMBS, Ilona. *Camus, homme de théâtre*. Paris : A.G. Nizet, 1968. 216 p.

GAY-CROSIER, Raymond. *Les Envers d'un échec, étude sur le théâtre d'Albert Camus*. Paris : Lettres modernes, 1967. 297 p.

GROMARD, Marie-Gabrielle Nancey-Quentin de. « *L'État de siège*. Un théâtre de la cruauté ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol 113, n° 4. Paris : Presses universitaires de France [en ligne], 2013, p. 843-856. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2013-4-page-843.htm> [consulté le 14 mai 2019].

GUÉRIN, Jeanyves. « Le théâtre de Camus, hier et aujourd'hui ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, n° 4. Paris : Presses universitaires de France [en ligne], 2013, p. 815-831. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2013-4-page-815.htm> [consulté le 18 décembre 2018].

HUBERT, Marie-Claude. « *L'impromptu des philosophes*, farce et pamphlet ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol.113. Paris : Presses Universitaires de France, 2014, p.833-841. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2013-4-page-833.htm> [consulté le 13 mai 2019].

KOPP, Robert. « Le théâtre, au cœur de l'œuvre d'Albert Camus ». *Revue Des Deux Mondes*. Paris [en ligne], février 2018. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/theatre-coeur-de-loeuvre-dalbert-camus/> [consulté le 25 mars 2019].

LEBESQUE, Morvan. « La Passion pour la scène ». *Camus*. Paris : Hachette, 1964. 187 p.

LUPO, Virginie. « Le théâtre de Camus : un théâtre classique ? ». Thèse de doctorat, sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi. France : Université de Nice, 1999. 551 p.

Revue d'Histoire du Théâtre, n° 48 : « Albert Camus, homme de théâtre ». Trimestre 4, 1960. 58 p.

Revue d'Histoire du Théâtre, n° 280 : « Albert Camus et le Siècle d'or espagnol ». Trimestre 4, 2018. 160 p.

WALKER, David H. « Camus et le théâtre : Les rendez-vous manqués ». *Autre Sud*, n° 44. Marseille : Éditions Autres temps, 2009, p. 26-34.

La vie et la pensée d'Albert Camus

BASSET, Guy. *Camus chez Charlot*. Pézenas : Domens, 2004. 64 p.

CAMUS, Albert. *Carnets I, II, III. Mai 1935 – décembre 1959*. Éd. Raymond GAY-CROSIER. Paris : Gallimard, 2013. 1008 p.

CAMUS, Albert et CASARÈS, Maria. *Correspondance : 1944-1959*. Texte établi par Béatrice VAILLANT. Paris : Gallimard, 2017. 1300 p.

CAMUS, Albert et GRENIER, Jean. *Correspondance : 1932-1960*. Notes par Marguerite DOBRENN. Paris : Gallimard, 1981. 280 p.

LOTTMAN, Herbert R et VÉRON Marianne (trad.). *Albert Camus*. Paris : Éditions du Seuil, 1980. 686 p.

ONFRAY, Michel. *L'ordre libertaire : La vie philosophique d'Albert Camus*. Paris : Flammarion, 2011. 595p.

QUILLIOT, Roger. *La mer et les prisons : essai sur Albert Camus*. Paris : Gallimard, 1980. 315 p.

TODD, Olivier. *Albert Camus : une vie*. Paris : Gallimard, 1996. 1188 p.

VINAVER, Michel. *S'engager ? : correspondance (1946-1957) : assortie d'autres documents*. Paris : L'Arche, 2012. 156 p.

ANNEXES

Table des annexes

ANNEXE 1 - RESUMES DES DIFFERENTES ŒUVRES	109
ANNEXE 2 – TABLEAU RECAPITULATIF DES DIFFERENTES REPRESENTATIONS.....	115
ANNEXE 3 – AFFICHE DES <i>JUSTES</i>. COMEDIE DE L’EST, SAISON 1955/1956	116
ANNEXE 4 – AFFICHE DES <i>JUSTES</i>. COMEDIE DE L’EST, THEATRE MUNICIPAL DE STRASBOURG, 21 ET 23 MARS 1956	117
ANNEXE 5 – PROGRAMME DES <i>JUSTES</i>. COMEDIE DE L’EST, SAISON 1955/1956	118
ANNEXE 6 – PROGRAMME DE <i>JUGE DE SON HONNEUR OU L’ALCADE DE ZALAMEA</i>. COMEDIE DE L’EST, SAISON 1955/1956.....	121
ANNEXE 7 – PROGRAMME DE SAINT-JUST. COMEDIE DE L’EST, SAISON 1956/1957	123

ANNEXE 1 - RESUMES DES DIFFERENTES ŒUVRES

Les résumés suivants, choisis pour leur grande qualité, sont tous extraits de : COOMBS, Ilona. *Camus, homme de théâtre*. Paris : A.G. Nizet, 1968. 216 p.

LE MALENTENDU (P.53-54)

« Ayant quitté très jeune son village de Bohême, Jan y revient après vingt ans à la nouvelle de la mort de son père. Il a fait fortune et voulant surprendre sa mère et sa sœur Martha qui tiennent une auberge, il y loue une chambre en décidant de cacher jusqu'au lendemain son identité. Or les deux femmes poursuivent depuis des années une monstrueuse carrière : elles font leurs victimes de riches voyageurs solitaires qu'elles endorment en leur administrant un soporifique, qu'elles dépouillent ensuite et jettent finalement dans la rivière. Pendant la nuit, Jan est volé et assassiné comme les autres sans être reconnu, quoiqu'il en ait fallu de bien peu. Ce n'est qu'au matin que les deux meurtrières apprendront le nom de leur victime par son passeport et par la bouche de sa femme, Maria, qui, obéissant aux ordres de son mari, l'avait attendu au village, pleine de pressentiments sinistres. La mère va suivre son fils dans la rivière et Martha se pendra. »

CALIGULA (P.71-72)

« Jusqu'au décès de sa sœur Drusilla qu'il avait aimée d'une passion incestueuse, Caligula a été un empereur exemplaire, adoré de son peuple. Mis en face de cette catastrophe cosmique qu'est la mort, Caligula, désespéré, s'enfuit et erre pendant trois jours dans la campagne. Il revient transformé de cette descente aux Enfers. Ayant découvert qu'un monde où les hommes meurent et ne sont pas heureux est absurde, il tâchera de renverser les normes de la raison et d'obtenir la lune, c'est-à-dire le domaine de l'impossible où la mort est abolie. Étant empereur et jouissant d'un pouvoir absolu, il obligera les hommes à confronter la vérité tragique de leur condition en les faisant vivre dans la terreur la plus abjecte. Il dépassera les frontières du possible en usant d'une liberté illimitée et en multipliant les crimes, par cela même tâchant de s'égalier aux dieux.

[...] Les personnages disparaîtront un à un : la masse médiocre et veule des patriciens qu'il décime ; le sage Cherea, philosophe désabusé, qui comprend l'exigence terrible de l'empereur mais que l'instinct profond de vie dresse contre lui ; le jeune poète Scipion dont Caligula a assassiné le père mais qu'une amitié généreuse empêche de se joindre aux conspirateurs et qui se retire silencieusement ; Caesonia enfin, la maîtresse vieillissante, dont l'amour patient et protecteur ne peut sauver l'empereur et qui sera sa dernière victime. Avec elle, l'ultime valeur qui rattache Caligula à la réalité du monde est abolie : il reste seul, face à son reflet immuable, reflet haï qu'il fera aussi disparaître en brisant le miroir avant de tomber, vaincu, sous les coups des conspirateurs en criant : « Je suis encore vivant. ». »

L'ÉTAT DE SIEGE (P.99-102)

« L'action se passe à Cadix à une époque indéterminée, hors du temps pour ainsi dire, quoique la mise en scène et la vie de la ville aient quelque chose de médiéval. [...] Une comète passe dans le ciel, présage de catastrophe. Mais malgré la peur et les pronostics superstitieux, rien n'est changé, car la joie de vivre reprend ses droits dans la grande abondance de l'été qui se refuse à l'inquiétude. Ainsi triomphent la veulerie des pouvoirs publics, du juge et du gouverneur, l'inertie du clergé, l'indifférence des amoureux, Diego et Victoria. Seul l'ivrogne Nada, au nom symbolique, nihiliste qui ne croit en rien et par conséquent ne craint rien, réalise la menace de mort qui pèse sur la Ville.

[...] La Peste [frappe] la Ville. Elle se matérialise sous les traits d'un gros dictateur en uniforme nazi suivi de sa secrétaire, la Mort, vêtue du *feldgrau* des « souris » des troupes d'occupation. [...] Sûre de sa puissance, qu'elle exerce par un système de radiations, la Peste se substitue au gouverneur, dans une parodie de prise de pouvoir légal, et établit le mécanisme d'une société totalitaire. [...] Le peuple est baillonné, les portes de la Ville se ferment une à une, le vent de la mer tombe. L'état de siège est déclaré. Dans la foule prostrée, Diego soigne les malades atteints de la peste.

La deuxième partie commence par célébrer le règne de la Peste et dévoile, dans une succession de scènes, la bassesse humaine qui naît de la peur. La Ville frémit sous une perpétuelle menace de mort. Tous sont coupables. [...] Même Diego est terrassé par la terreur et, par conséquent, frappé par la maladie. Seule Victoria qui avec le chœur des femmes représente la force d'amour de la Ville, reste invincible. Mais l'amour personnel ne parvient pas à délivrer Diego de la crainte. Ce sera la mort absurde d'un seul homme, la limite de l'outrage, qui le fera se dresser, enfin révolté, face à la Mort qu'il soufflètera sans crainte. Du coup la Peste perd tout pouvoir sur lui. Libre et guéri, il dénouera les baillons de la foule tandis que le vent de la mer se lève.

Dans la troisième partie va se jouer la lutte pour la liberté reconquise. [...] La Peste est vaincue mais saisira Victoria en otage. En échange de sa vie, Diego offre la sienne. [...] sa mort sera le signe de la délivrance complète de la Ville. La Peste va se retirer sans pourtant disparaître de ce monde où pèse toujours sa menace.

[...] Toutefois le chœur nous apprend que la lucidité règne enfin, que la Ville a été alertée au danger des extrêmes, de la raideur mortellement du règlement de la Peste aussi bien que du désordre anarchique et du nihilisme de Nada. [...] Et comme il se doit, Nada se jettera dans les flots. Par les portes de la Ville enfin ouverte s'engouffre le vent de la mer qui à présent souffle en tempête. Révolte et liberté, le vent et le sel marin vont récurer la ville. »

LES JUSTES (P.114-115)

« L'action se passe en Russie au début du siècle. Cinq terroristes sont en conciliabule au lever du rideau : Ivan Kaliayev, le Poète, amoureux de la joie et de la beauté et qui ne tue que pour donner une chance à la vie ; Boris Annenkov, le chef du groupe, homme de cœur et de mesure ; Stepan Fedorov qu'un séjour au bagne a transformé en tueur ; Alexis Voinov, ardent mais harcelé de toutes sur lui-même et Dora Doulebov, dévorée par l'amour de la justice mais, aussi, par la compassion, qui aime Kaliayev et en est aimée.

Il s'agit d'assassiner, suivant un plan minutieusement établi, le grand duc Serge au moment où il passera en calèche et Kaliayev, chargé de lancer la bombe, est prêt à payer de sa vie le meurtre qu'il commettra. Mais, au dernier moment, il recule lorsqu'il aperçoit dans la calèche les deux jeunes neveux du grand duc. La Révolution ne peut justifier l'assassinat d'un enfant. Cependant le retard apporté à l'attentat va engendrer une discussion cruciale parmi les terroristes. [...] Kaliayev mènera son projet à bien dans une seconde tentative. Il est arrêté et condamné à mort.

Dans sa cellule, le prisonnier reçoit la visite de la grande-duchesse [...] qui lui promet d'intercéder pour sa grâce dans l'espoir de sauver son âme. Kaliayev refuse et, payant ainsi de sa vie celle qu'il a prise, il justifie son acte. Il rejettera de même les promesses et les menaces du chef de police qui le somme, par un ignoble chantage, de dénoncer ses camarades ou d'être publiquement accusé de trahison à cause de son entrevue avec la grande-duchesse. Confiant dans la foi que ses camarades ont en lui, Kaliayev marchera au supplice ayant rempli le destin du juste qui offre sa vie en échange de la vie qu'il a prise. Dora n'aspire plus qu'à le rejoindre dans la mort. Ce sera elle qui lancera la prochaine bombe. »

UN CAS INTERESSANT (P.132-133)

« [...] Corte, riche industriel, brasseur d'affaires vigoureux, [est] frappé en pleine activité d'un mal mystérieux. Il entend une voix de femme, lointaine, qui l'appelle ou s'adresse à lui d'une façon indistincte et persistante aux moments les plus inopinés. Croyant souffrir de surmenage et, par conséquent, d'hallucinations et cédant aux prières de sa famille inquiète, Corte accepte de se faire examiner à la clinique où sa fille fait son stage d'infirmière. C'est une clinique ultra-moderne qui s'enorgueillit de la présence du Professeur Schroeder, sommité médicale, énigmatique et omnipotent. Corte qui était venu « en touriste » comme il le dit, cède à la persuasion des docteurs et reste, à contre cœur, pour une petite intervention chirurgicale. Est-il vraiment malade ? Une opération s'impose-t-elle ? L'affabilité des docteurs masque une volonté menaçante et des sous-entendus inquiétants.

À partir du moment où Corte est opéré, nous le voyons perdre progressivement son individualité psychologique pour devenir un malade anonyme, un cas clinique, et, en fin de compte, un homme angoissé qui fait face à la mort symbolisée par la voix dont les appels se font de plus en plus immédiats et pressants. [...] La clinique où Corte est soigné a cela de particulier qu'on y classe les malades par étage, selon la gravité de leur condition. Au sixième se trouvent les cas bénins, au cinquième ceux qui sont un peu plus sérieusement atteints, et ainsi de suite jusqu'au premier où, tout espoir étant perdu, les fenêtres sont toujours closes.

[...] Corte est transporté d'étage en étage par les soins d'une Administration lointaine et impersonnelle sous les prétextes les plus ingénieux. [...] Le Professeur Claretta, directeur de la clinique [...] met tout en œuvre pour que se précipite la désintégration finale. Les liens avec le monde des vivants, avec la famille de Corte se relâchent un à un, même sa volonté de vivre disparaît. Et lorsqu'au dernier moment la mère de Corte, dans une tentative désespérée, tâche de le faire échapper de l'hôpital, elle ne trouve plus en lui qu'un mourant plaintif qui se soumet à son sort. »

LES ESPRITS (P.139)

« Le sujet des *Esprits*, extrêmement embrouillé et fort libre, comprend trois pères et trois couples d'amoureux à divers stades de la séduction. L'un des pères, Séverin, est le type de l'avare sordide qui servira de modèle à Molière pour son Harpagon. Un soir, en son absence, son fils Urbain amène à la maison la belle Féliciane. Le vieillard étant rentré à l'improviste, son valet Frontin, pour sauver la situation, lui fait croire que la maison est hantée. Terrifié, Séverin ne pense qu'à cacher la bourse qu'il porte en lieu sûr ; il le fait sans s'apercevoir que Désiré, l'amoureux de sa fille Laurence, l'a épié. Une fois le bonhomme parti, Désiré déterre les écus et met des cailloux à leur place. L'avare, lorsqu'il découvre sa perte, éclate en lamentations dans un monologue célèbre [...]. Grâce à un chantage agencé par Frontin, machination dont profiteront tous les jeunes gens, chacun épouse sa chacune et Séverin rentre finalement en possession de ses chers écus. »

LA DEVOTION A LA CROIX (P.149-150)

« Eusébio est un enfant trouvé sous d'étranges conditions : abandonné au pied d'une croix, il en porte le signe sur sa poitrine, signe qui, d'ailleurs, l'a miraculeusement sauvé de graves périls. Amoureux de Julia, fille du comte Curzio, il est provoqué en duel par Lisardo, frère de Julia, qui a surpris leur correspondance amoureuse et juge sa famille déshonorée. Lisardo est tué, Julia mise au couvent par son père tandis qu'Eusébio, traqué par haine du comte, se fait bandit. Ne pouvant cependant pas renoncer à Julia, il décide de l'enlever de son couvent. Au moment où elle est prête à s'abandonner, le signe de la croix qu'il découvre gravé sur sa poitrine le fait reculer. Un avertissement sous la forme d'une boule de feu dans le ciel lui ordonne de quitter Julia (nous apprendrons plus tard qu'ils sont frère et sœur). Il s'enfuit suivi de près par Julia qui s'échappe du couvent pour le retrouver et qui, déguisée en gomme, s'adonne à une vie de crimes. Mais Eusébio, cerné par les gens de Curzio, sera frappé à mort. En découvrant sur lui le signe de la croix, Curzio reconnaîtra le fils qu'il a perdu en bas âge. Eusébio meurt en pardonnant à son père mais sans avoir eu le temps de se confesser. Après sa mort, un miracle lui permettra de ressusciter tout juste assez longtemps pour qu'un ermite puisse recevoir l'aveu de ses crimes. Ses pêchés enfin remis, il meurt en état de grâce tandis que Julia, menacée par la colère de Curzio, se voue à la merci du Ciel et, s'accrochant à la croix de la tombe d'Eusébio s'identifie à elle et disparaît dans les airs. » (p.149-150).

LE CHEVALIER D'OLMEDO (P.155-156)

« L'intrigue de cette belle histoire d'amour qui rappelle *Romeo and Juliet*, simple et presque schématique, se développe avec grâce et sûreté dans le cadre conventionnel des trois journées de la *comedia*. Elle est dominée par la figure romantique d'Alonso [...]. Ayant rencontré à la foire de Medina la belle Inès, fille de Don Pedro, un regard a suffi aux deux jeunes gens pour qu'ils se sentent liés à jamais. Mais au lieu d'approcher honorablement le père de la jeune fille, Alonso se sert de Fabia, une entremetteuse équivoque, douée en outre de pouvoirs magiques assez étranges [...]. Grâce aux services de Fabia, qui se fait passer une duègne, et

de Tello, le valet d'Alonso, qui joue les professeurs de latin pour pouvoir fréquenter la maison de Don Pedro, nous vogueons en pleine comédie. Par une ironie dramatique des plus pénétrantes, tout a l'air de s'arranger lorsqu'à l'occasion de la grande corrida de Medina Alonso se distingue aux yeux du roi par sa bravoure et sauve, en outre, la vie à son rival. Même le père d'Inès le souhaiterait pour gendre. Mais les nuages s'accumulent. Le jeune chevalier insiste à retourner chez ses vieux parents à Olmedo, le soir de la corrida, pour ne pas les inquiéter. Malgré de sombres pressentiments et des présages sinistres qu'il bravera impunément, il s'enfonce seul dans la nuit et tombe sous les coups de son rival dans un lâche guet-apens. La justice du roi frappera les assassins mais Inès n'a plus qu'à finir ses jours dans un couvent. »

REQUIEM POUR UNE NONNE (P.167-168)

« [*Requiem pour une nonne*] s'ouvre en coup de théâtre par une condamnation à mort. Et de suite l'énigme se pose : pourquoi une négresse alcoolique mais profondément pieuse a-t-elle assassiné le petit enfant que Temple Stevens, jeune fille de la meilleure société, a imprudemment confié à sa garde ? C'est l'éclaircissement de cette énigme qui forme le nœud de la tragédie. À la veille de l'exécution, Temple Stevens va tâcher de sauver, dans un effort désespéré, Nancy Mannigoe. Elle ranime au ours d'une effroyable confession un passé qu'elle croyait mort et où réside la preuve de sa responsabilité dans le meurtre de son enfant. Lambeau par lambeau le drame de sa jeunesse est ressuscité. À peine sortie du collège elle a été mêlée à un crime sordide. Enlevée par un anormal, séquestrée dans une maison close, elle s'y est plu et a découvert l'amour dans la turpitude. Sauvée et épousée par le jeune homme qui fut la cause involontaire de sa déchéance, elle a eu deux enfants, mène une existence honorable et occupe la position qui lui revient de droit dans la société. Mais son mari la fait vivre dans une atmosphère de pardon insupportable, l'humiliant par sa magnanimité. C'est seulement avec Nancy, ancienne prostituée qu'elle a tirée du ruisseau pour en faire sa confidente et la gardienne de ses enfants, que Temple peut communiquer car elle a gardé du mal un souvenir nostalgique. Et au bout de huit ans de cette vie, la tentation du mal se présente de nouveau sous les traits de Peter, jeune maître-chanteur en possession de lettres compromettantes écrites par Temple à l'homme qu'elle a aimé, fait que son mari ignore. Non seulement Temple cède au chantage mais elle est prête à s'enfuir avec Peter pour reprendre une vie de désordre. Nancy fera tout pour l'empêcher de partir et pour épargner la honte et la souffrance aux enfants. Lorsqu'elle comprend enfin que tous ses efforts sont vains, elle aura recours au crime : pour retenir la mère et sauver au mois l'avenir de l'un des enfants, elle étouffe le plus jeune dans son berceau. Puis, dans un esprit de sacrifice total, elle accepte le châtement et la mort. L'atroce confession de Temple au Gouverneur ne pourra sauver Nancy, mais c'était la seule possibilité qui lui fut donnée d'exorciser ses démons. [...] la vérité peu à peu se fait jour et l'intensité de sa poursuite donnera lieu à une des plus belles scènes de la tragédie [...] : celle des aveux de Temple. [...] le crime est sans doute puni par la justice humaine mais la meurtrière est innocente aux yeux de la miséricorde divine. »

LES POSSEDES (P.185-189)

« [Dans *Les Possédés*] autour d'agitations nihilistes, est brossée une grande fresque de la vie russe dans une petite ville de province, toile de fond contre laquelle vont se développer et s'entrelacer des destins particuliers. Une vague de crimes et de catastrophes va déferler et les fera éclater dans une sorte d'apothéose apocalyptique. Il n'y a pas qu'un seul héros mais toute une galerie de personnages marquants et le livre est comme une orchestration de destins tragiques, depuis celui de l'énigmatique Stavroguine, l'homme absurde par excellence en qui se combinent le bien et le mal absolus ; de Kirilov qui incarne le thème du suicide gratuit, pierre angulaire de l'œuvre ; du loyal Chatov, le nihiliste repentant et le chercheur de Dieu indécis ; de l'ineffable Stépan Trophimovitch, idéaliste, bavard et cabotin ; de son fils Pierre Verkhovensky, le nihiliste destructeur qui incarne l'esprit du mal contemporain et de bien d'autres trop nombreux pour être mentionnés. Dans ce bal des maudits, les femmes telles que Varvara Petrovna, mère de Stavroguine, Lisa, Dacha et Maria la folle gravitent toutes autour de Stavroguine et en sont toutes les victimes douloureuses.

[...] La première partie débute par une exposition détaillée où plus de quarante minutes sont nécessaires pour mettre en place les personnages et les lieux scéniques. [...] La deuxième partie, un peu plus lente, progresse néanmoins d'un pas sûr vers la confession de Stavroguine. Enfin, la dernière partie, jouée sur un rythme précipité et saccadé, accumule les cadavres comme dans le roman et illustre d'une façon saisissante la parabole de la possession des pourceaux sur laquelle se termine la tragédie conjointement au suicide de Stavroguine. »

ANNEXE 2 – TABLEAU RECAPITULATIF DES DIFFERENTES REPRESENTATIONS

Nous avons ici tenté de rassembler, autant que nous le pouvions, les différentes représentations des pièces de Camus qui ont eu lieu en France entre 1944 et 1960. Ce tableau demeure néanmoins à compléter.

Nous nous sommes appuyés sur les travaux de Virginie Lupo³⁹⁸ et ceux de Pierre-Louis Rey³⁹⁹, ainsi que sur nos propres recherches au Fonds Albert Camus (Bibliothèque Méjanès).

	LIEU DES REPRESENTATIONS	NOMBRE DE REPRESENTATIONS	DATES	MISE EN SCÈNE	
PIÈCES ORIGINALES					
	<i>Le Malentendu</i>	Théâtre des Mathurins	32	Du 24 juin au 5 novembre 1944	Marcel Herrand
	<i>Caligula</i>	Théâtre Hébertot	189	Du 26 septembre 1945 au 5 avril 1946	Paul Ettly
		Cité Universitaire	2	Du 18 février 1946 au 3 novembre 1946	
		Théâtre Hébertot	29	Du 5 octobre 1950 au 2 novembre 1950	
		Batignolles		1950	
		Aix-en-Provence		1952	Albert Camus
		VI ^e Festival d'Angers	4	Les 22, 25, 27 et 30 juin 1957	Albert Camus
		Nouveau Théâtre de Paris		Le 1 ^{er} février 1958	Albert Camus
	<i>L'État de siège</i>	Théâtre Marigny	22	Du 28 octobre 1948 au 14 janvier 1949	Jean-Louis Barrault
		Latour-de-Carol		Été 1956	
	<i>Les Justes</i>	Théâtre Hébertot	190	Du 15 décembre 1949 au 1 ^{er} juillet 1950	Paul Ettly
		Susset	1	Le 25 octobre 1953	
		Centre dramatique de l'Est (tournée)	55	Du 30 janvier 1956 au 21 avril 1956	Daniel Leveugle
ADAPTATIONS					
	<i>Un cas intéressant</i>	Théâtre La Bruyère		1 ^{ère} : le 12 mars 1957	Georges Vitaly
	<i>Les Esprits</i>	II ^e Festival d'Angers	2	Les 16 et 19 juin 1953	Albert Camus
	<i>La Dévotion à la croix</i>	II ^e Festival d'Angers	3	Les 17, 18 et 20 juin 1953	Marcel Herrand et Albert Camus
	<i>Requiem pour Une nonne</i>	Théâtre des Mathurins	> 300	Du 20 septembre 1956 à 1958	Albert Camus
		Galas Karsenty (tournée)		Saison 1957 – 1958	
	<i>Le Chevalier d'Olmedo</i>	VI ^e Festival d'Angers	4	Les 21, 23, 26 et 29 juin 1957	Albert Camus
	<i>Les Possédés</i>	Théâtre Antoine		Du 30 janvier 1959 à novembre 1959	Albert Camus
		Tournée (province)		De novembre 1959 à 1960	Albert Camus

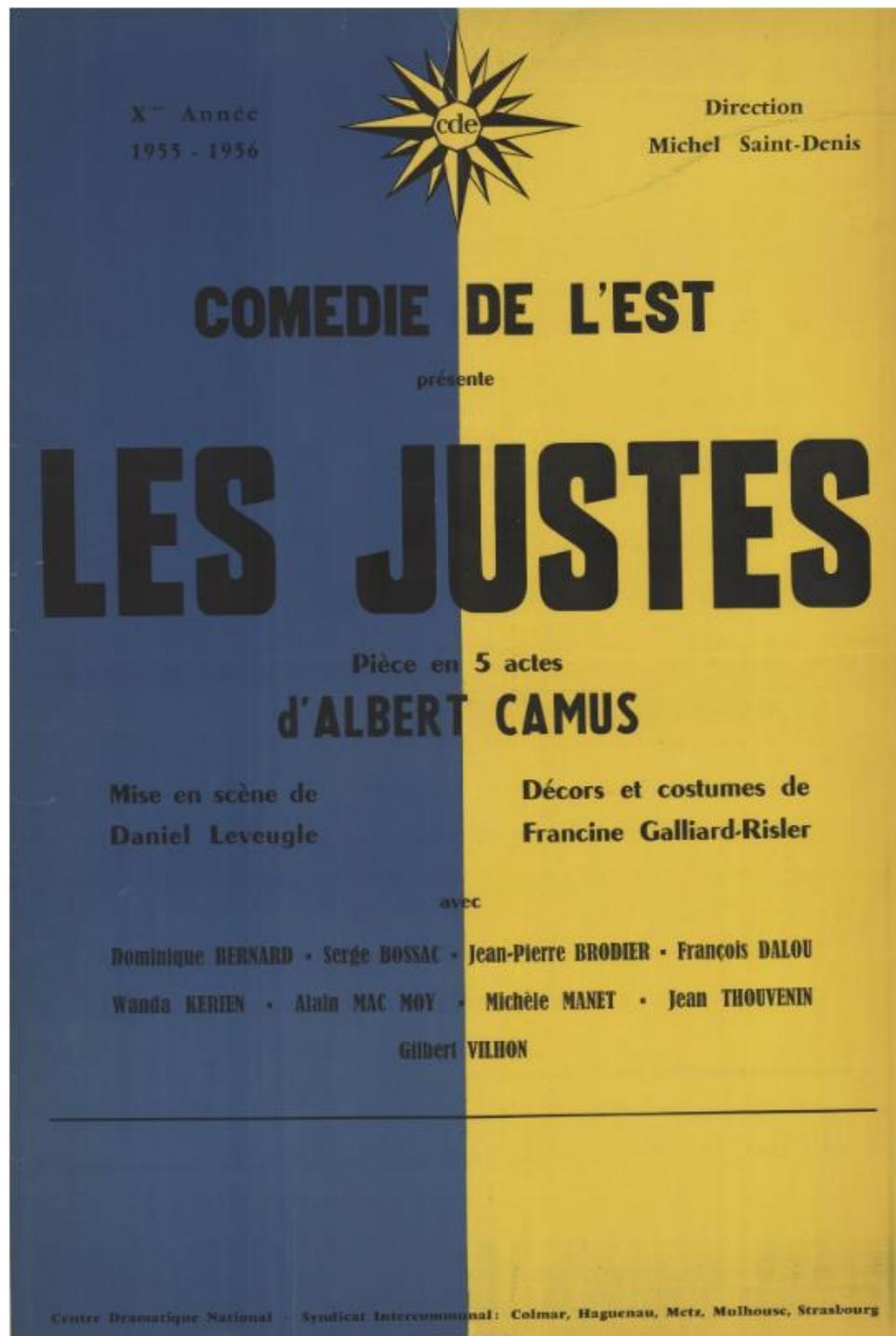
Notons par ailleurs que *Le Malentendu* a fait l'objet de deux adaptations pour la télévision, en 1950 et 1955⁴⁰⁰.

³⁹⁸ LUPU, Virginie. *Op. Cit.* Voir annexes p.527-537.

³⁹⁹ Voir la collection Folio théâtre.

⁴⁰⁰ Bibliothèque Méjanès, Fonds Albert Camus. CMS2. Ab5-03.05 - *Le Malentendu*. Adaptation pour la télévision [1955].

**ANNEXE 3 – AFFICHE DES *JUSTES*. COMEDIE DE L'EST,
SAISON 1955/1956**



Source tns.fr / Théâtre National de Strasbourg

**ANNEXE 4 – AFFICHE DES *JUSTES*. COMEDIE DE L'EST,
THEATRE MUNICIPAL DE STRASBOURG, 21 ET 23 MARS
1956**



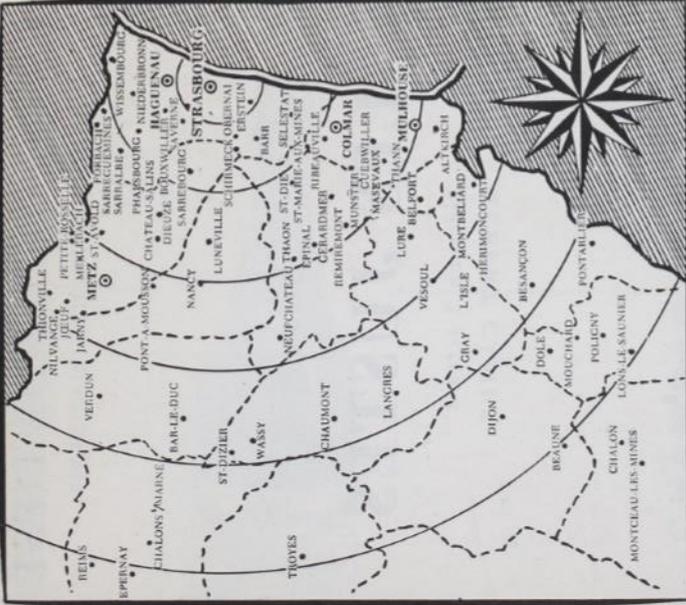
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

ANNEXE 5 – PROGRAMME DES JUSTES. COMEDIE DE L'EST, SAISON 1955/1956

CALENDRIER DE LA TOURNEE (P.2-3)

DATES	« LE VOLEUR »	« LES JUSTES »
FEVRIER 1956	CHALON-SUR-SAONE Reiâche GRAY BEAUNE Reiâche LE LOCLE (Suisse) LA CHAUX-DE-FONDS (S.) NEUCHÂTEL (S.) matin COUVET (S.) ST-IMIER (S.) ST-GERMAIN (S.) PORRENTROY (S.) SELLEST Reiâche MONTBELLIARD ERSTEIN COLMAR EPINAL LUNEVILLE	DIEUZE PHALSBOURG JARNY METZ Reiâche Reiâche NANCY NIVANGE Reiâche GOYROIL VERDUN VITRY CHALONS-SUR-MARNE Reiâche EPERNAY BAR-LE-DUC ST-DIZIER NEUFCHATEAU CHAUMONT
MARS 1956	SARREBOURG Reiâche JARNY RADIO NANCY NANCY VERDUN CHALONS-SUR-MARNE Reiâche SEDAN REIMS EPERNAY METZ ST-DIZIER CHAUMONT VITRY-LE-FRANCOIS Reiâche BAR-LE-DUC PHALSBOURG ST-EMMERY STE-MARIE a.m. MULHOUSE Reiâche VESOUL LURE BESANCON DIJON	BELFORT Reiâche VESOUL GRAY MONTCEAU-LES-MINES DOLE CHALONS-SUR-SAONE MACON DOURG-EN-BRESSE Reiâche POLIGNY NEUCHÂTEL (S.) (Matinée soirée) COUVET (S.) MOUTIER (S.) LA CHAUX-DE-FONDS (S.) Reiâche FORBACH STRASBOURG STRASBOURG matin. STRASBOURG HAGUENAU
AVRIL 1956	ST-ETIENNE-REMY FRIBOURG (Allem.) HAGUENAU STRASBOURG GUERWILLER STRASBOURG Reiâche FONTAINE LEVEQUE (B.) BRAINE-LE-COMTE (S.) LA BOUVIERIE (B.) TOURNAI LENS	LURE BESANCON DIJON BEAUNE Reiâche PONTARLIER MONTBELLIARD Reiâche GERARDMER SELEST STRASBOURG NIEDERBRONN

(Cet Itinéraire est susceptible de recevoir de légères modifications)



Les soixante-quinze villes figurant sur cette carte font partie du circuit visité par la Comédie de l'Est. Le C.D.E. joue également chaque année dans un certain nombre de villes du Nord de la France, de Suisse, de Belgique et d'Allemagne.

CALENDRIER

DATES	« LE VOLEUR »	« LES JUSTES »
JANVIER 1956		
Lundi 30		
Mardi 31		STE-MARIE a.m. COLMAR
FEVRIER 1956		
Mercredi 1		MULHOUSE
Jeudi 2		MULHOUSE
Vendredi 3		GUERWILLER
Samedi 4		ST-ETIENNE-REMY
Dimanche 5		GERARDMER
Lundi 6	DOLE	EPINAL
Mardi 7	LOUS-LE-SAUNIER	LUNEVILLE
Mercredi 8	MACON	SARREBOURG
Jeudi 9		

Source tns.fr / Théâtre National de Strasbourg

PRESENTATION DE MICHEL SAINT-DENIS (P.4-5)



(Photo D.M.)

A MI-TEMPS

La volonté de promouvoir un répertoire « populaire », qui puisse intéresser le plus grand nombre sans tomber dans la banalité vulgaire, nous incline souvent vers les grandes œuvres du passé, comme si l'épreuve et la dureté du temps nous les rendaient plus accessibles et comme rassurantes. Et cependant, qui se veut « populaire » devrait aussi se vouloir actuel.

Comment ne pas sentir le besoin d'exposer, sur le théâtre, comme à l'écran, l'homme moderne dans l'atmosphère et les conditions d'aujourd'hui ? Et certes, ce répertoire moderne, le public nous le demande, mais qu'arrive-t-il lorsque nous le lui donnons, et même, dès le moment où nous le lui proposons ? Très vite, le dramaturge contemporain sera accusé d'être difficile, littéraire ou intellectuel. Et sans doute, le répertoire français d'aujourd'hui, s'il est plus intéressant que celui d'il y a quarante ou cinquante ans, est-il en même temps plus ardu, comme la vie même : enrichie, mais aussi compliquée de toutes les découvertes de la science et de la philosophie.

Depuis « La Sauvage » d'Anouilh, venue après Giraudoux, Crommelynck et Tchekhov, nous ne vous avons pas donné d'œuvres modernes. Nous avons joué *populaire* et *classique*, et cette saison même, depuis octobre, « L'Alcade de Zalamea », « Les Fourberies de Scapin », « Un Caprice ».

Et voici que, parvenus au milieu de la saison, nous allons jouer *moderne*, sur toute la ligne. Allons-nous en même temps réussir à jouer *populaire*, fusé dans une autre acceptation de ce mot à retournement ?

Deux nouveaux noms vont paraître sur nos listes : celui d'Albert Camus, qui nous fait vivre dans un groupe de terroristes, parmi des êtres jeunes et absolus. Ces *Justes* ne sont pas des intellectuels, mais des hommes qui se veulent purs et efficaces et dont les idées, mobiles d'action, entrent en conflit avec le cœur et avec la conscience.

● celui de Jules Supervielle, dont « Le Voleur d'Enfants » amusant et cocasse, nous vient de la pampa uruguayenne, pour que ses rencontres avec la fine fleur du pavé de Paris aient la saveur et la résonance des rencontres de Charlot avec les types humains les plus communs.

Le C.D.O. a déjà donné Strindberg et Pirandello aux Bretons, la Comédie de Saint-Etienne va jouer Sartre et Dostoïevski aux gens du Massif Central. Mettre Camus et Supervielle au contact des publics divers de la région de l'Est, c'est une entreprise qui nous paraît digne d'être tentée.

Janvier 1956.

MICHEL SAINT-DENIS

5

ALBERT CAMUS
LES JUSTES

1 volume, 192 p., 250 Francs

JULES SUPERVIELLE
LE VOLEUR
D'ENFANTS

1 volume, 214 p., 330 Francs

mf

« CE QUE PENSE LE PUBLIC » (P.23-24)

3) Répertoire français moderne : la pièce la plus demandée est *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux et l'auteur le plus cité est Sartre (avec préférence pour *Les Mouches* et *Les Mains Sales*) ; viennent ensuite Anouilh et Cocteau, puis Claudel, Montherlant et Roussin.

4) Répertoire étranger : Shakespeare, puis Pirandello, puis Tchekhov et Brecht, puis Lorca et Ibsen.

La majorité pour Racine et Shakespeare, n'est pas aussi probante qu'on pourrait le croire, car nos correspondants (fort partagés, mais pleins de bonne volonté envers les créations) demandent presque unanimement qu'une part plus large soit faite au théâtre contemporain dans notre répertoire. Enfin la question relative au Club de Théâtre est controversée : non disent les habitants des plus grandes villes, oui disent les autres.

☆

L'intérêt évident de ces réponses nous encourage à renouveler l'expérience sous une autre forme et à multiplier chaque fois que nous en aurons l'occasion, les contacts directs avec nos spectateurs : c'est ainsi que nous enverrons notre « bulletin » *LA VIE DU C.D.E.* à tous ceux qui rempliront notre nouveau questionnaire.

LA COMEDIE DE L'EST.

AU SERVICE DE L'ECONOMIE FRANÇAISE

B.N.C.I.



BANQUE NATIONALE
POUR LE COMMERCE ET L'INDUSTRIE
SIÈGE SOCIAL : 16 BOULEVARD DES ITALIENS, PARIS IX^e

BELFORT - BESANÇON - COLMAR - EPINAL
METZ - MULHOUSE - NANCY - STRASBOURG - VESOUL

24

CE QUE PENSE LE PUBLIC

RÉPONSES A NOTRE ENQUÊTE

A PIN de connaître les réactions de nos spectateurs, nous avons inséré dans nos derniers programmes, un questionnaire. Nous remercions ceux, pas encore assez nombreux, qui ont bien voulu y répondre et nous espérons que notre nouvelle formule d'enquête obtiendra plus de succès.

Voici les conclusions que nous pouvons tirer des réponses qui nous sont parvenues :

La majorité des réponses émane de la fraction « jeune » (moins de 30 ans) de notre public qui semble comporter plus de femmes que d'hommes et, principalement des étudiants, des secrétaires, des employés et des « intellectuels » (professeurs, instituteurs, médecins). Tous ont la passion du théâtre et du bon théâtre, comme on le verra plus loin. Tous nous demandent de jouer plus souvent dans chacune des villes de notre circuit. Mais ce « tous » forme-t-il la minorité ou la majorité de notre public ? Nos autres spectateurs approuveraient-ils un théâtre aussi résolument « sérieux » ?

Car le plus remarquable est la manière dont nos correspondants ont « groupé » leur choix de pièces. Sur presque tous les questionnaires reviennent les mêmes noms :

1) Le meilleur spectacle de la Comédie de l'Est : *Roméo et Juliette* et *La Puissance et la Gloire*, puis *Le Songe d'une Nuit d'Été*, *Juge de son Honneur*.

2) Ce sont les tragédies de Racine (avec préférence pour *Briarriacus* ou *Bérénice*), qui, dans le répertoire classique français, retiennent nos spectateurs, puis celles de Corneille, les drames de Victor Hugo, enfin les comédies de Molière et de Musset.

NOUS REMERCIONS

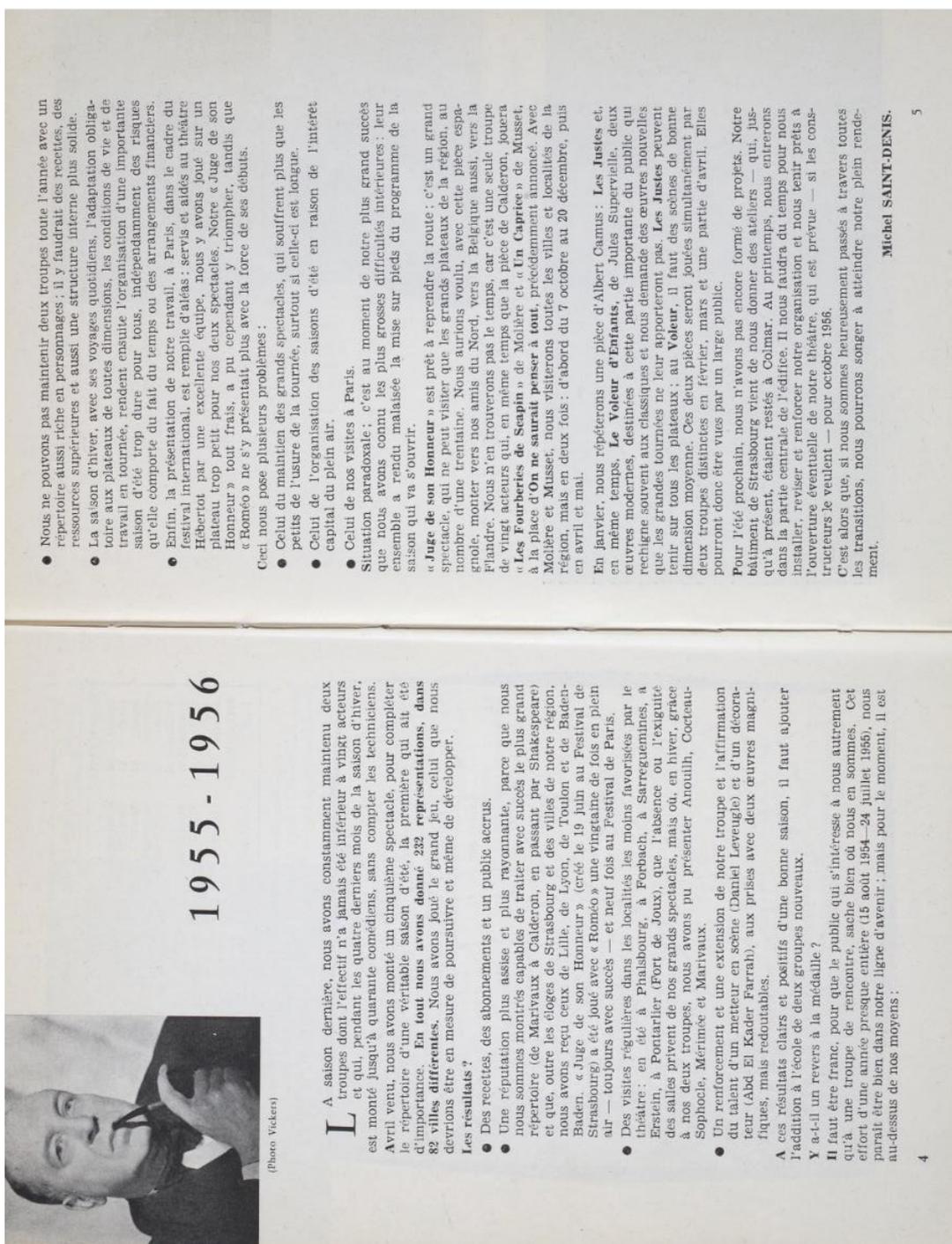
**TOUS CEUX QUI VOUDRONT BIEN REMPLIR LE
QUESTIONNAIRE ENCARTE DANS CE PROGRAMME
ET NOUS L'ADRESSER,
SANS L'AFFRANCHIR**

23

Source tns.fr / Théâtre National de Strasbourg

ANNEXE 6 – PROGRAMME DE JUGE DE SON HONNEUR OU L'ALCADE DE ZALAMEA. COMEDIE DE L'EST, SAISON 1955/1956

« 1955-1956 » PAR MICHEL SAINT-DENIS (P.4-5)



1955 - 1956



(Photo Vickers)

L A saison dernière, nous avons constamment maintenu deux troupes dont l'effectif n'a jamais été inférieur à vingt acteurs et qui, pendant les quatre derniers mois de la saison d'hiver, est montée jusqu'à quarante comédiens, sans compter les techniciens. Avril venu, nous avons monté un cinquième spectacle, pour compléter le répertoire d'une véritable saison d'été, la première qui ait été d'importance. En tout nous avons donné 232 représentations, dans 82 villes différentes. Nous avons joué le grand jeu, celui que nous devrions être en mesure de poursuivre et même de développer. Les résultats ?

- Des recettes, des abonnements et un public accrus.
- Une réputation plus assise et plus rayonnante, parce que nous nous sommes montrés capables de traiter avec succès le plus grand répertoire (de Marivaux à Calderon, en passant par Shakespeare) et que, outre les éloges de Strasbourg et des villes de notre région, nous avons reçu ceux de Lille, de Lyon, de Toulon et de Baden-Baden.
- « Juge de son Honneur » (créé le 19 juin au Festival de Strasbourg) a été joué avec « Roméo » une vingtaine de fois en plein air — toujours avec succès — et neuf fois au Festival de Paris.
- Des visites régulières dans les localités les moins favorisées par le théâtre : en été à Phalsbourg, à Forbach, à Sarreguemines, à Erstein, à Pontarlier (Fort de Joux), que l'absence ou l'exiguïté des salles privent de nos grands spectacles, mais où, en hiver, grâce à nos deux troupes, nous avons pu présenter Anouilh, Cocteau-Sophocle, Méréme et Marivaux.
- Un renforcement et une extension de notre troupe et l'affirmation du talent d'un metteur en scène (Daniel Leveugle) et d'un décorateur (Abd El Kader Farrab), aux prises avec deux œuvres magnifiques, mais redoutables.

A ces résultats clairs et positifs d'une bonne saison, il faut ajouter l'addition à l'école de deux groupes nouveaux.

Y a-t-il un revers à la médaille ?

Il faut être franc, pour que le public qui s'intéresse à nous autrement qu'à une troupe de rencontre, sache bien où nous en sommes. Cet effort, d'une année presque entière (15 août 1954—24 juillet 1956), nous paraît être bien dans notre ligne d'avenir ; mais pour le moment, il est au-dessus de nos moyens :

4

Michel SAINT-DENIS.

5

« ENQUETE » (P.25-26)

ENQUÊTE

Le public fait le théâtre. C'est pourquoi nous désirons enrichir les liens d'amitié qui nous unissent à chaque spectateur, par une connaissance plus précise de ses goûts, de ses désirs et de ses critiques. En répondant en toute liberté à notre questionnaire, vous permettrez que s'établisse entre vous et nous une fructueuse collaboration, dont d'avance, nous vous remercions.

LA COMEDIE DE L'EST.

● Ce spectacle vous a-t-il plu ?

● Avez-vous aimé l'interprétation ?
La mise en scène ?

Les décors et les costumes ?

● Comment avez-vous été informé de cette représentation ?
Par les affiches ?

La Presse ?

La Radio ?

Des amis ?

● Avez-vous des souhaits ou des réserves à formuler sur l'organisation de nos spectacles ?

● Parmi les spectacles que vous avez vus jouer par le Centre, quel est celui que vous avez préféré ?

25

● Quelles pièces aimeriez-vous voir jouer par le Centre ?

Dans le répertoire classique français :

Dans le répertoire moderne français :

Dans le répertoire étranger :

● Désirez-vous que le Centre fasse une plus large part, dans ses programmes, aux créations ?

Si oui, iriez-vous voir la pièce d'un auteur que vous ne connaissez pas ?

● Souhaitez-vous être informé de nos prochains spectacles ?

● Participeriez-vous à un Club Théâtral qui organiserait, dans votre ville, des conférences, des lectures, des expositions sur le théâtre ?

NOM : PRENOM :

PROFESSION :

ADRESSE :

Détachez le questionnaire selon le pointillé et adressez-le à la
COMEDIE DE L'EST, 2, Avenue de la Liberté, STRASBOURG
(Bas-Rhin)

26

Source tns.fr / Théâtre National de Strasbourg

ANNEXE 7 – PROGRAMME DE SAINT-JUST. COMEDIE DE L'EST, SAISON 1956/1957

« AVANT-PREMIERE » PAR ALBERT CAMUS (P.5)

AVANT-PREMIERE



(Photo Bernard)

Nous sommes heureux d'accueillir parmi nos auteurs, un nouveau venu, Jean-Claude Brisville. Son SAINT-JUST sera sa première pièce qui, en France, affrontera le « grand » public. La première tâche d'un Centre est de faire connaître les grands auteurs du répertoire, mais une compagnie comme la nôtre doit aussi aider les jeunes auteurs à se faire jouer : il n'est pas d'activité artistique possible sans prendre le risque de créer de nouvelles œuvres . . . Nous sommes reconnaissants à Albert Camus dont nous avons joué LES JUSTES la saison passée et qui estime l'œuvre et la personnalité de Jean-Claude Brisville, d'avoir bien voulu le présenter à nos spectateurs.

M. S. D.

Il est difficile de porter à la scène les héros de la Révolution française. Aucun théâtre ne semblera jamais assez grand pour ces hommes qui, en quelques années, ont occupé l'espace de l'Europe et la mémoire du monde. L'auteur dramatique risque alors d'enfler son talent pour s'égalier à eux ou, au contraire, de les ravalier à une mesure trop quotidienne. C'est ainsi que nous avons eu successivement des Danton rhéteurs ou trousseurs de filles.

Si Jean-Claude Brisville a réussi, selon moi, à garder une distance respectueuse devant ses modèles sans manquer cependant de nous faire sentir ce qu'ils ont de simplement humain, c'est qu'il est un de nos rares écrivains qui savent écrire. Bien entendu, il a su d'abord éprouver à neuf, au milieu des désordres de notre histoire présente, le drame des révolutionnaires de 89. Mais sans les vertus d'un style efficace et digne, il n'aurait pu nous transmettre ce drame aussi directement qu'il l'a fait. La langue qui est parlée dans ce beau SAINT-JUST est celle qu'il fallait, assez nette pour s'adresser tout droit à un grand public, assez haute pour nous tenir au niveau de ces destins exceptionnels. Avec cette pièce, Jean-Claude Brisville fait la preuve une fois de plus qu'il n'y a pas de théâtre sans style et qu'en élevant le langage dramatique on contribue à élever le théâtre de son temps.

ALBERT CAMUS

5

Source tns.fr / Théâtre National de Strasbourg

TABLE DES MATIERES

SIGLES ET ABREVIATIONS	9
INTRODUCTION.....	11
I – LE THEATRE D'ALBERT CAMUS : DEFINITION D'UNE ESTHETIQUE MODERNE.....	19
A) Les origines du théâtre de Camus	19
1) <i>Les influences de Camus : vers un nouveau théâtre</i>	<i>19</i>
Jacques Copeau et le Vieux-Colombier	20
Antonin Artaud et le théâtre « total »	21
2) <i>Les années algériennes</i>	<i>23</i>
B) Une esthétique théâtrale parfois à contre-courant de son époque .	27
1) <i>Le théâtre de Camus, Théâtre de l'Absurde ?.....</i>	<i>28</i>
2) <i>Actualiser les origines du théâtre.....</i>	<i>30</i>
3) <i>Rassembler et non diviser, à l'opposé de Brecht</i>	<i>34</i>
C) L'art dramatique de Camus : une littérature dramatique ?.....	36
1) <i>Plus philosophe qu'homme de théâtre ? Le reproche d'un théâtre d'idée.....</i>	<i>37</i>
2) <i>La primauté du texte au détriment de l'art théâtral ?.....</i>	<i>39</i>
3) <i>La recherche du langage tragique moderne.....</i>	<i>41</i>
II – LA RECEPTION DE L'ART DRAMATIQUE DE CAMUS : ENTRE DEBOIRES ET SUCCES RETENTISSANTS.....	45
A) Les pièces originales de Camus à Paris : un succès mitigé (1944-1950)	45
1) <i>Présentation des pièces (Le Malentendu – Caligula – L'État de siège – Les Justes).....</i>	<i>46</i>
Le Malentendu (1944)	46
Caligula (1945)	47
L'État de siège (1948)	47
Les Justes (1949-1950).....	48
2) <i>Un accueil inégal selon les pièces, tant par la critique que par le public</i>	<i>48</i>
3) <i>L'État de siège : un « four »</i>	<i>52</i>
B) Des adaptations, des « re-crétions » virtuoses (1953-1957)	55
1) <i>Un cas intéressant, Les Esprits, La Dévotion à la croix, Le Chevalier d'Olmedo.....</i>	<i>55</i>
2) <i>Le Festival d'Art dramatique d'Angers (1953 et 1957) ou le « Festival Albert Camus »</i>	<i>58</i>

3) <i>Requiem pour une nonne au Théâtre des Mathurins</i>	61
C) ... Qui mènent à la reconnaissance de Camus comme homme de théâtre du XX^e siècle	64
1) <i>Nouvelles perspectives théâtrales et reprises à succès de ses pièces originales</i>	65
2) <i>L'immense projet des Possédés, un triomphe sans faille au Théâtre Antoine</i>	67
3) <i>La promesse du Théâtre de l'Athénée</i>	71
III - LA DIFFUSION DU THEATRE D'ALBERT CAMUS EN PROVINCE : PREUVE D'UN THEATRE POPULAIRE ?	74
A) La définition problématique du théâtre populaire au XX^e siècle...	74
1) <i>Opposition des conceptions</i>	74
2) <i>La vision camusienne du théâtre populaire</i>	77
B) La décentralisation théâtrale : l'exemple des Justes par la Comédie de l'Est (saison 1955-1956)	79
1) <i>Le premier temps de la décentralisation théâtrale (1945-1959) : entre réussites et échecs</i>	80
2) <i>La tournée des Justes dans l'est de la France</i>	86
CONCLUSION	93
SOURCES	97
BIBLIOGRAPHIE	103
ANNEXES	107
TABLE DES MATIERES	125