



présente

les adaptations théâtrales de CAMUS :

- En 1940, "*Les esprits*", pièce de Pierre Larivey (pages 2-3).
- En 1954, "*La dévotion à la Croix*", pièce de Calderon de la Barca (pages 4-7).
- En 1955, "*Un cas intéressant*", pièce de Dino Buzzati (pages 8-11).
- En 1956, "*Requiem pour une nonne*", roman de Faulkner (pages 12-21).
- En 1957, "*Le chevalier d'Olmedo*", pièce de Lope de Vega (pages 22- 24).
- En 1959, "*Les possédés*", roman de Dostoïevski (pages 24-37).

Bonne lecture !

1940

“*Les esprits*”

adaptation de la pièce de Pierre Larivey

Le Champenois Pierre de Larivey (vers 1540-1619), qui était fils, semble-t-il, d'un Florentin, qui fut chanoine de Saint-Étienne de Troyes, peut être considéré comme le principal créateur de la comédie française, Marcel Arland ayant noté : «Grâce à lui, notre comédie vient de trouver sa prose : celle que Molière fera triompher.» En effet, il fut l'auteur de comédies qui n'étaient cependant que des adaptations de comédies italiennes (modèles qui lui permirent de retrouver un peu de la verve de Plaute, de la finesse de Térence), et dont on n'a aucune preuve qu'elles aient été jouées. Nous ne les connaissons que par les textes qui furent imprimés en deux livraisons : six comédies en 1579, trois autres en 1611. Elles marquent, après les tentatives, plus originales en leur principe, de la Pléiade, la grande invasion de la comédie italienne. “*Les esprits*” sont sa pièce la plus célèbre.

Résumé

Séverin est un avare sordide qui a trois enfants qui vivent sous son toit : deux fils et une fille. S'il les a élevés très sévèrement, il n'empêche qu'ils ont tous des liaisons scabreuses : la fille a un amoureux ; Urbain vit dans la maison de ville de son père avec une courtisane, et veut trouver l'argent nécessaire à son rachat ; Fortuné est allé jusqu'à faire un enfant à une jeune pensionnaire dans le monastère où on l'élève, et s'emploie à l'en faire sortir. Comme il y est parvenu, un soir que la maison est vide, il s'avise de la y faire entrer. Fâcheuse idée, car le vieillard rentre de la campagne à l'improviste. Pour sauver la situation, le valet Frontin imagine de lui faire croire que sa demeure est hantée par des esprits (d'où le titre de la pièce) et qu'il doit le conduire chez un sorcier qui lui indiquera le moyen d'exorciser sa demeure. Fou de terreur, Séverin n'ose franchir le seuil. Mais, comme il ramène une grosse bourse remplie d'écus, et qu'il veut la mettre en lieu sûr, il se résout à l'enfourer, sans se douter qu'il est épié par Désiré, l'amoureux de sa fille. Dès que Séverin a quitté la place, Désiré s'empare des écus et les remplace par des cailloux. Quand l'avare se rend compte du désastre, il éclate en lamentations. On lui fait savoir alors qu'il recouvrera son trésor s'il consent à laisser chacun de ses enfants se marier selon son cœur. Séverin ne voulant rien entendre à cet égard, son frère, Hilaire, qui est l'indulgence en personne, se charge d'arranger les choses le mieux du monde : tout finit par un triple mariage.

Commentaire

Cette comédie en cinq actes, traduite de l’*Androsio* de Lorenzino de Médicis, en prose comme toutes celles que Larivey écrivit, et publiée à Paris en 1579, est une pure comédie d'intrigue, suivant la tradition italienne des personnages de convention dans une situation romanesque, des jeux de scène et de la fragmentation du dialogue qui, toujours vif, donne l'impression d'une vie intense, est plein d'une verte saveur, les propos étant parfois licencieux. On remarque ce trait de nature, quand Séverin rentre en possession de ses écus : «*Dieu soit loué ! Ce sont les mêmes !*» La pièce fut imitée par Molière (en particulier la scène des lamentations) quand il créa son Harpagon de “*L'avare*”.

Elle fut adaptée par Camus alors que, en 1940, il était, avec “Paris-soir”, replié à Clermont-Ferrand. Il y fit la connaissance de Gilbert Gil, jeune comédien qui avait l'intention de remonter à Paris et d'y

mettre en scène des œuvres du théâtre ancien, ce qui était difficile sans les adapter. Il parla des "Esprits" à Camus qui procéda donc à une adaptation.

Le 12 novembre 1940, il écrivit même à ses anciens camarades du "Théâtre de l'Équipe", à Alger, qui, eux aussi, voulaient reprendre une activité, pour leur parler de son adaptation. Dans cette lettre, il définissait Larivey comme un continuateur de la «commedia dell'arte», le jugeant ainsi : «Le type moyen traduisant sans génie, mais mettant dans la circulation française des thèmes qui le dépassent de beaucoup.» ; pour lui, si "Les esprits" sont une réussite, c'est «tout à fait par hasard... En gros : le génie populaire et anonyme servi par un esprit anonyme à force de médiocrité et destiné à servir de source aux grands créateurs qui viendront.» Il justifiait ensuite le traitement qu'il avait fait subir à la pièce : «Le texte primitif est en français du XVI^e siècle, naturellement. Je l'ai transposé en français moderne. La pièce comporte cinq actes, mais cinq actes à la manière de l'époque, c'est-à-dire fort courts. Je les ai réduits à trois assez longs : premièrement en supprimant des longueurs insupportables (la traduction a pu être faite sur des sortes de sténographies des représentations ; et les acteurs de la "commedia" improvisaient et tiraient le texte en longueur quand l'inspiration ne venait pas). Toutefois ces coupures additionnées ne font pas deux scènes en tout. Deuxièmement en supprimant les deux premières scènes d'introduction et d'exposition longues et sans fin que j'ai remplacées par un prologue qui dit tout en quarante lignes et qui est plus vif. Troisièmement en supprimant une troisième intrigue amoureuse entre deux personnages qui ne paraissaient presque pas et qui n'offraient aucun intérêt. L'un de ces personnages volait la bourse pour faire réussir son intrigue. Je l'ai fait voler par Frontin...» Plus loin dans sa lettre à sa «chère équipe», il parla de la façon dont devait être jouée la pièce, en donnant des indications pour le décor et les costumes : «La pièce. Elle est courte et a peu de personnages. Deux femmes seulement dont une silencieuse et qui ne fait qu'une apparition. Mais il y a des pantomimes indiquées. Et là il faudra quelques personnages féminins (à volonté). La pièce en effet devrait être jouée dans le style de la «commedia» :

1) Entrées bondissantes et dansantes à la manière des clowns. Sorties également.

2) Jeu désarticulé.

3) Pantomimes (les diables peuvent avoir des masques) Elles seront difficiles à régler. Mais elles doivent faire le succès de la pièce si elle en a un. Ne pas craindre de les multiplier et d'en ajouter d'autres.

4) Musique de scène du genre sautillant bien sûr.

Le décor. Je joins une petite indication inspirée des scènes italiennes de l'époque. Il faudrait réussir les 2 rues carrelées de noir et blanc. Les 3 maisons vous fournissent des plans très variés de mise en scène (il peut y avoir des pantomimes de balcon à balcon pendant que la scène se déroule en bas)... Les costumes – Ceux de la «commedia» (Frontin peut avoir le costume d'Arlequin).»

Il faut noter que la réduction de la pièce à trois actes entraîna la suppression de trois personnages : Élisabeth, femme d'Hilaire qui paraissait à l'acte I, scène 1 ; Pasquette, servante dont le rôle faisait double emploi avec Frontin et Désiré, le troisième amoureux, épris de la fille de Séverin, qui déroba la bourse pour pouvoir épouser la fille. Camus introduisit un personnage muet, Féliciane, qui n'était qu'évoqué dans la pièce. Ce fut l'occasion d'ajouter danses et pantomimes.

"Les esprits" furent donc joués pour la première fois en 1946, en Algérie, pour les mouvements de culture et d'éducation populaires.

Comme Marcel Herrand, ami de Camus, qui était directeur artistique du "Festival d'art dramatique d'Angers", était tombé gravement malade, et lui avait demandé, en 1952, de le remplacer, il décida d'y monter son adaptation qui fut représentée le 16 juin 1953.

1954

“*La dévotion à la Croix*”

adaptation de la pièce de Calderón de la Barca

Calderón de la Barca (1600-1681) est un poète dramatique espagnol qui, ayant d'abord étudié la théologie, embrassa la carrière littéraire vers 1620 pour devenir le dramaturge officiel de la cour de Philippe IV, composant alors de nombreuses œuvres d'inspiration religieuse, des «comedias de santos» où il illustre l'idéologie de la Contre-Réforme.

Parmi elles, **“*La devocion de la cruz*”**, qui fut écrite en 1633, et publiée en 1634, à Huesca, dans un recueil de comédies de différents auteurs.

Résumé

L'action se déroule dans les environs de Sienne.

Première journée

Eusebio aime Julia qui répond à sa passion. Mais elle est la fille du vieux patricien Curcio qui le repousse. Pour défendre son honneur, le frère de Julia, Lisardo, provoque Eusebio en duel. Blessé à mort, Lisardo demande à Dieu que son adversaire, dont il connaît la dévotion à la croix, ne puisse mourir sans confession. Aperçu par quelques paysans qui ont assisté au drame sans se montrer, l'assassin est rapidement démasqué, et Curcio jure de se venger de ce double affront.

Entretemps, Eusebio parvient à pénétrer dans la maison de Curcio pour parler à sa bien-aimée. Mais le vieillard, ayant pris la résolution de faire entrer sa fille au couvent, se rend justement chez elle pour le lui annoncer. Elle, qui avait caché Eusebio alors que son père s'approchait de sa chambre, laisse éclater son désespoir en se retrouvant seule avec le cadavre de son frère et le fiancé qui l'a tué.

Deuxième journée

Eusebio, poursuivi, devient un bandit de grand chemin. Mais, au fond de son âme, il n'a rien perdu de sa bonté. Bien qu'il soit poussé au mal par les gens à cause de son origine (il est un enfant trouvé), il a conservé, vivace en lui, la dévotion à la croix : depuis son enfance, il en porte une, tracée sur sa poitrine, symbole d'une vie de piété. Les brigands ayant fait prisonnier un prêtre, Alberto, Eusebio s'empresse de le libérer. En échange, Alberto lui remet un livre traitant des miracles de la croix, et lui promet d'accourir, le jour de sa mort, pour le confesser. Poursuivi à travers bois et montagnes, Eusebio sait que Curcio et les siens accompliront coûte que coûte leur vengeance, et le prendront mort ou vif. Poussé par la passion, accompagné de deux de ses fidèles, il pénètre dans le couvent, et veut enlever Julia. Mais, lorsqu'il voit briller la croix sur la poitrine de sa bien-aimée, il s'éloigne plein de vénération pour ce symbole sacré. Cependant, elle était prête à le suivre, prête à manquer à tous ses devoirs.

Troisième journée

Curcio et les siens, guidés par les paysans d'alentour, se rapprochent toujours plus de l'endroit où se cachent les brigands. Pendant ce temps, Julia, habillée en homme, et le visage voilé, s'enfuit du couvent, et se joint aux soldats d'Eusebio, pour le retrouver. Or elle se voit sur le point de se battre en duel avec lui ; mais elle cède et finit par se dévoiler, par avouer que, prise de désespoir, elle avait voulu accomplir sur lui la vengeance de sa famille. De son côté, en apprenant qu'elle s'est enfuie du couvent, Eusebio est pris, lui aussi, de remords, et, comme s'il avait entendu la voix du ciel, il la supplie de retourner dans le saint lieu. Serré de près par Curcio et les siens, Eusebio se trouve face à

face avec ce dernier. Comme Curcio se refuse à croiser le fer avec un traître, ils engagent un combat à mains nues. Mais voici que, dans la mêlée du corps à corps, Curcio reconnaît, sur la poitrine de son adversaire, le signe de la croix qui, aucun doute n'est possible, y avait été tracé le jour de la naissance de son fils ensuite abandonné alors qu'il n'était qu'un enfant. Eusebio meurt en pardonnant à son père. Son corps est enterré dans un bois tout proche. Mais, pour que la promesse faite par Alberto s'accomplisse, Dieu intervient, et lui permet de retrouver le cadavre d'Eusebio ; il est exhumé et rendu à la vie ; ainsi Alberto peut le confesser et l'absoudre avant qu'il ne quitte la vie de nouveau et ne soit remis en terre. Julia, tragiquement instruite du destin de sa famille, retourne au couvent. Désormais, la croix est le symbole de la grâce divine sur la tombe d'Eusebio. Et Julia «*s'accroche à la croix qui était sur la tombe d'Eusebio et disparaît dans le ciel*», afin, dit-elle de «*vivre à nouveau sous ton signe et de naître une seconde fois*».

Commentaire

“*La dévotion à la Croix*” est un drame chrétien paroxystique qui ne manque pas de scènes vigoureuses, car les personnages cherchent le salut de façon active, et font des déclarations exaltées : «*Je m'arrache à toi, parce que j'ai vu resplendir entre tes bras la face mystérieuse de la divinité. J'ai vu une croix sur ta poitrine nue et, depuis que je l'ai vue, je te regarde avec terreur, tout ce que tu m'offres est une promesse d'enfer. Oui, l'enfer brûle par tes regards et tes soupirs, il te couronne d'éclairs, tes paroles me brûlent, la mort parle par ta bouche.*» - «*Au nom de cette croix sur laquelle Christ mourut, ne m'achève pas !*» - «*Que la croix te sauve de la mort !*». La pièce déroule un torrent d'événements inexplicables d'origine surnaturelle, enchaînés par un excès de malheurs, dont la cascade est causée par le souci du respect des lois de l'honneur, cet honneur qui est comme la peste, de manière quasi allégorique, une maladie sociale propre à l'homme au milieu des hommes : «*Ô loi barbare de l'honneur, ordre sauvage du monde ! [...] Menteuses, menteuses sont les lois de l'honneur car elles devraient prévenir la cause au lieu de punir l'effet sans y rien comprendre.*»

Curcio, le père, qui est fou d'honneur et de vengeance jusqu'à la fin, est le seul personnage qui ne se repent pas, qui n'assume pas sa responsabilité, et demeure dans le crime, jusqu'à sa dernière réplique. Cette folie est négation de la liberté puisqu'elle s'impose comme obsession et force d'entraînement. Sa fille, Julia, se rebelle : «*Seigneur, l'autorité d'un père qui surpasse toutes les autres peut certainement disposer de la vie. Mais elle ne commande pas à la liberté.*» Eusebio, quant à lui, se rebelle contre la hiérarchie sociale dont il est victime, et attaque un ordre spirituel qu'il ne comprend pas, face au père coupable qui n'appartient qu'à ce monde. Les personnages doivent apprendre à vivre symboliquement, à déchiffrer ces signes, comme la croix, qui font entrer le monde surnaturel dans l'espace social.

Comme dans les autres «*comedia de santos*», par un pari esthétique et éthique, on se livre, dans “*La dévotion à la Croix*”, à une affirmation tranquille de l'artifice en utilisant de nombreux procédés de distanciation grâce auxquels on montre que le monde représenté n'est pas réel, mais autre, plus intense, que ce soit par les interventions d'un bouffon, des apartés ou des fins où le comédien sort de son personnage pour s'adresser à la salle.

Comme Marcel Herrand, ami de Camus, qui était directeur artistique du “Festival d'art dramatique d'Angers”, qui se tenait dans l'espace du château des comtes d'Anjou (les représentations avaient lieu à l'intérieur ou, si le temps le permettait, à l'extérieur, dans le parc, au pied des murailles), avait prévu d'y présenter la pièce, était tombé gravement malade, en 1952, il lui demanda de le remplacer. Camus, qui avait déjà parcouru une longue trajectoire de comédien, de directeur de troupes et d'auteur dramatique accepta, d'autant plus qu'il s'était toujours intéressé à l'Espagne car sa famille était, du côté maternel, d'origine espagnole, avait fait de nombreuses déclarations d'admiration envers tout ce qui est espagnol, envers la couleur et la lumière méditerranéennes, s'était même engagé politiquement au côté de l'Espagne républicaine. De plus, à Alger, dans les années 1930, au “Théâtre de l'Équipe”, il avait déjà intégré à son répertoire ces dramaturges espagnols : Fernando de Rojas, Calderón de la Barca et Cervantès. Appréciant de retourner vers la scène pour pouvoir remédier à la crise physique et morale confinant à la dépression qui mobilisait alors une partie importante de ses

forces, il fut donc ramené brusquement dans le monde à la fois plus fantaisiste et plus rigoureux du théâtre dont il aimait l'atmosphère de fraternité ; il put renouer avec sa vocation, revenir à ses grandes admirations adolescentes. Il s'agissait pour lui, comme autrefois, de concilier le théâtre populaire et le théâtre d'art. Adapter et mettre en scène à Angers *"La dévotion à la Croix"* lui convenait tout à fait car il souhaitait un théâtre à l'air libre, où les comédiens pourraient se mouvoir, pour jouer avec une envergure tragique ce théâtre d'action qu'il voyait dans cette «*comedia de santos*», allant indiquer dans son *"Avant-propos"* à son texte du *"Chevalier d'Olmedo"* [voir plus loin] qu'il appréciait le fait que le théâtre espagnol du Siècle d'Or «*donne la primauté à l'action et à la rapidité du mouvement*», tandis que, dans le prière d'insérer qu'il signa lors de la publication de son texte de *"La dévotion à la Croix"*, il fit part de son besoin d'un texte qui monte sur les planches, et non pas d'une lecture pour dévots ou étudiants, de son admiration pour «*l'extravagant chef-d'œuvre*» de Calderón, appréciant «*les audaces de pensée et d'expression du plus grand génie dramatique que l'Espagne ait produit*».

Il connaissait le texte grâce à la traduction qu'en avait faite Georges Pillement en 1946 pour la collection "Poésie et théâtre" qu'il dirigeait d'ailleurs lui-même aux "Éditions Charlot". Mais il décida de faire sa propre traduction parce qu'il voulait donner une totale cohérence à son spectacle. En fait, il ne possédait pas suffisamment la langue espagnole. Aussi travailla-t-il avec des amis espagnols qui lui lisaient le texte pour qu'il s'imprègne du ton de la scène et des intentions de l'auteur, après quoi on lui fournissait une traduction mot à mot qu'il tentait de convertir sur le champ en un premier jet, avant de s'efforcer de l'améliorer ; si l'on doutait du sens d'une expression, on avait alors recours à d'autres amis espagnols ou à des traductions du XIXe siècle. Il se défendit d'en avoir fait une adaptation, mais une version qui «*en a recueilli tout le dialogue*», dans le but de «*faire revivre un spectacle*».

Il voulut un texte qui, «*tout en s'efforçant de rester fidèle à la lettre et au ton de l'original pût être parlé et déclamé commodément*». Aussi passa-t-il de la poésie à la prose, évitant ainsi la difficulté de la grande variété métrique, des nombreux enjambements aux distances rythmiques et sémantiques mesurées, de toutes les juxtapositions et accumulations qui saturent les vers. Dans un effort pour préciser ce qu'on ne peut pas dire, de résoudre la perplexité face à ce qui est un en étant deux à la fois, il fit disparaître de façon presque systématique les paires de quasi synonymes très nuancés qui complètent les vers de Calderón, de même que les paires antithétiques. Or le jeu de ces parallélismes n'était pas un simple ornement : ils avaient été recherchés parce qu'ils produisent un effet d'abondance et ainsi d'ambiguïté par la présence de contraires. Mais le français préfère un seul terme abstrait, plus synthétique. La traduction de Camus établit son ordre syntaxique propre, impose un enchaînement logique, pour établir une seule relation de causes et d'effets ou des relations temporelles. D'autre part, Calderón, qui était friand d'images plastiques, de métaphores visuelles, de déploiement de la couleur, animait et humanisait là où Camus chosifia, la présentation plastique de matérialités et de sensations devenant chez lui représentation (ainsi, il supprima la mention que fait souvent Calderón d'un «mont» qui est un espace sauvage et dangereux, et la peinture des batailles tombe, parce que, pour Camus, ce n'est pas l'esthétique de la visualisation du récit qui prime, mais l'action. Si les apartés subsistent lorsqu'ils contribuent vraiment à l'action, c'est-à-dire quand ils apportent de l'information au spectateur, Camus les fit disparaître (ils apparaissent entre crochets dans le texte publié), quand ils ne s'intégraient pas au discours, si bien qu'il ne se produit aucun dédoublement dans le discours des personnages. De ce fait, tout psychologisme fut évacué en faveur du mouvement des personnages. Camus eut aussi tendance à supprimer les sentences et les maximes, ainsi que les traits dialectaux et populaires au profit d'un français standard.

Attiré vers un écrivain qui voyait l'être humain naître de sa prise de conscience lucide et brutale devant l'horreur de sa condition, il procéda à une laïcisation du texte, remplaçant ce qui est propre à un autre monde mystérieux par ce qui est radicalement humain. Si, chez Calderón, la grâce divine sauve le personnage du désespoir et de l'anarchie, chez Camus, il est sauvé par sa rébellion, puis par sa liberté, et finalement par l'appel à la justice, c'est-à-dire une voie ascendante morale et politique. Cependant, si Camus refusait toute transcendance, s'il affirma que le héros «*a une foi qui, pour le sauver, exige l'action*», il voulut maintenir la célébration religieuse, installant ses personnages à côté de la croix ; dans son texte, le ciel ne reste pas explicitement vide, mais on y trouve des cris

d'abandon qui n'avaient pas leur place chez Calderón. Il déclara : «*La grâce qui transfigure le pire des criminels, le salut suscité par l'excès même du mal, sont pour nous, croyants ou incroyants, des thèmes familiers. Mais c'est plus de trois siècles avant Bernanos que Calderón prononça et illustra de façon provocante, dans la Dévotion, le "Tout est grâce" qui tente de répondre dans la conscience moderne au "Rien n'est juste" des incroyants. À cette occasion, on s'estimerait satisfait si cette version nouvelle pouvait avoir mis l'accent sur la jeunesse et l'actualité du théâtre espagnol.*» Mais il maintint l'ascension au ciel de Julia, et il fallait donc que la scénographie comprenne une croix qui devait être monumentale afin de souligner la force et la preuve tangible de Dieu, Camus renforçant d'ailleurs la présence de cette croix, même là où elle n'était pas physiquement présente chez Calderón. D'autre part, Camus maintint l'effet final voulu par Calderon, qui, alors qu'il avait tenu à montrer constamment la dualité des mondes naturel et surnaturel, fit le comédien interprétant le rôle de Curcio s'adresser à l'auditoire pour lui faire savoir que l'exaltation du merveilleux qu'il avait vue sur la scène n'était qu'une fiction ; Camus préserva donc cette ultime rupture de l'illusion théâtrale, qui, à la fin du spectacle assène qu'il n'a été rien que du théâtre !

Camus metteur en scène joignit des figurants non-professionnels aux meilleurs professionnels (Serge Reggiani, Jean Marchat, Paul Œtly et, surtout, Maria Casarès dont l'interprétation de Julia fut exceptionnelle, car, si la jeune femme revendique sa liberté chez Calderón, la version de Camus renforça ce défi qui, grâce au jeu de la comédienne, parut une véritable révolte). Il utilisa le décor naturel du château comme Vilar le faisait avec la cour d'honneur du palais des papes, et le public, stupéfait, vit Maria Casarès fuir sur l'immensité des murs, et en descendre au bout d'une corde !

Deux représentations eurent lieu, les 14 et 16 juin 1953.

La critique, unanime, salua surtout la performance audacieuse mais rigoureusement ordonnée. Dans son texte, Guy Dumur apprécia «la voix de Maria Casarès, qui a trouvé dans "la Dévotion" son plus grand rôle, les nuages du ciel pluvieux d'Angers, les murailles du château décapité par Richelieu agrandissaient le théâtre jusqu'à lui faire retrouver son ancienne vocation mystique. Il ne s'agissait plus de paroles jetées au vent, ni d'acteurs emprisonnés sur une scène, mais d'un spectacle d'autant plus réel qu'il servait l'irréalité du ciel et des voix qui nous parviennent du fond des Âges. C'est à Antonin Artaud que j'ai pensé le plus volontiers ce soir-là : lui seul aurait pu juger ce spectacle à sa plus juste valeur.»

Le "Festival d'Angers", qui avait débuté en 1952, n'obtint de reconnaissance nationale qu'à partir de la participation de Camus.

Le texte fut publié la même année chez Gallimard. Dans son "Avant-propos", Camus évoqua les mystères médiévaux, qui étaient représentés en plein air, à la lumière du jour dans une multiplicité de scènes et une simultanéité de niveaux horizontaux différents, situant le paradis à droite (depuis l'angle de vue du spectateur car cet emplacement correspondait au lever du soleil), avec l'arbre de vie comme élément naturel, et l'enfer à gauche (depuis le même angle, le coucher du soleil), avec la tour, le puits de Jésus-Christ et la montagne d'où surgissaient les démons.

1955

“Un cas intéressant”

adaptation de la pièce de Dino Buzzati

“Un caso clinico” (1953)

Résumé

Premier tableau

On se trouve dans l'antichambre et le bureau du directeur de la société immobilière Corte et Dell. Menti, ancien commis de Corte qui a travaillé pour lui pendant seize ans, l'attend : comme il a de l'arthrite dans les jambes, il veut lui demander son congé. La secrétaire, Gloria, lui dit qu'elle ne sait même pas s'il est revenu de Rome ; elle a débuté dans cet emploi deux jours auparavant car l'ancienne secrétaire a été licenciée. Des employés, Spanna puis Gobbi, entrent pour avoir des nouvelles de Corte. Une inconnue entre sans se présenter. Elle aussi cherche Corte. Puis elle s'en va en riant.

Corte arrive. Il demande à Gloria si elle est la nouvelle secrétaire, et qui a appelé en son absence. Ensuite, il lui demande d'appeler Lavitta et sa femme. Gobbi donne à Corte des nouvelles d'une affaire en cours. Corte a une stratégie qu'il révèle à Spanna : il fait croire qu'il a trouvé d'autres gisements de pétrole pour que ses concurrents se jettent sur les actions de son entreprise. Corte a l'impression d'entendre une femme crier, puis des institutrices qui prêcheraient ; mais Spanna n'entend rien. Corte donne son congé à Menti, et lui souhaite de bonnes vacances.

Deuxième tableau

On se trouve dans la maison de Corte. Sa mère discute avec le docteur Malvezzi qui parle de sa fille qui revient des États-Unis après y avoir vécu quatre ans, et qui va lui présenter ses deux enfants. La mère de Corte indique au médecin que son fils entend des voix, en particulier une voix de femme qui l'appelle. Le médecin considère qu'il s'agit simplement d'un cas de surmenage. Mais la mère pense qu'une femme, qu'elle a vu brièvement puis qui a disparu, est, depuis la veille, dans la maison de son fils. Le médecin lui indique que l'être humain est tissé dans l'étoffe de la peur.

Corte arrive. Comme il apprend que sa mère a parlé de son problème au médecin, il en est contrarié ; mais il lui en fait tout de même part. Anita, la femme de Corte, entre, accompagnée de Bianca, leur fille ; elle veut que Corte vienne avec elle le samedi prochain chez les Sergio-Marinelli.

Le téléphone sonne : c'est Spanna qui donne des nouvelles des affaires en cours. Le médecin conseille à Corte de se reposer, et s'en va. Bianca conseille à son père d'aller voir le professeur Claretta, chef de la clinique où elle travaille ; mais Corte refuse, prétextant ne plus entendre de voix, ce qui est faux. Il appelle Spanna, et s'inquiète car sa stratégie n'a donné aucun résultat. Sur l'insistance de Bianca, Corte accepte de consulter le professeur Claretta.

Troisième tableau

On se trouve dans le cabinet du professeur Claretta qui bande les yeux de Corte, lui demande de se mettre à quatre pattes, et le fait avancer ainsi jusqu'à la porte au moment où la mère de Corte et Bianca surviennent. Comme le téléphone sonne, Corte se relève et va répondre. La mère signale à Claretta qu'elle a vu une femme apparaître et disparaître, se dit persuadée qu'elle se cache encore dans l'obscurité ; Claretta la cherche avec elle mais sans succès. Pendant ce temps, Spanna apprend à Corte que ses actions se vendent, que sa stratégie a fonctionné. Claretta demande à Corte de passer à la clinique dès le lendemain pour rencontrer le directeur, le mystérieux professeur Schroeder.

Quatrième tableau

Dans le hall de la clinique, Mascherini, un ouvrier, discute avec une malade, lui disant vouloir bernier le docteur en se faisant passer pour malade grâce à un sifflement qu'il a de naissance, afin d'être hospitalisé pour ne plus travailler. La malade, qui raconte les quatre opérations qu'elle a déjà subies, et qui fait part de son angoisse de l'éther qu'elle voit comme quelque chose de diabolique, considère que, si les médecins font hospitaliser Mascherini, c'est qu'il est vraiment malade.

Corte arrive à la clinique avec Gloria. On appelle la malade et Mascherini. Corte entend une voix de femme qui chante au loin. Un gros homme lui demande s'il attend une consultation. Corte lui répond que non, mais veut savoir si son interlocuteur entend la voix de la femme qui chante : ce n'est pas le cas. Un médecin a surpris la scène, et se présente à Corte ; il s'appelle Filari.

Cinquième tableau

Dans le bureau du professeur Schroeder, celui-ci examine les radios du gros homme, lui dit que tout est en ordre, et qu'il n'a plus besoin de lui, en ajoutant cependant que cela ne signifie pas qu'il n'a rien, mais que tout ce qui devait être fait a été fait. Le gros homme veut donc savoir ce qu'il a, et le professeur Schröder lui répond qu'il se mettra en contact avec son médecin traitant.

Corte entre dans le bureau, avec Bianca, Gloria et Claretta. Il déclare : *« Si je devais venir en tant que malade, je vous avoue que je viendrais sans enthousiasme. Mais venir en touriste, c'est autre chose. »* Il demande de pouvoir téléphoner, et appelle Spanna qui lui annonce que toutes les actions ont été liquidées. Corte espère pouvoir le rejoindre dans une demi-heure. Mais Schroeder examine ses radios, et lui indique qu'il a trouvé chez lui une très légère altération de la région hypothalamique, qu'il doit être opéré dès le lendemain. Corte refuse car il doit alors être à Turin. Mais, comme Schroeder a lui aussi un voyage prévu, il refuse de reporter l'opération.

À tout hasard, Claretta a apporté la valise de Corte qui ordonne à Gloria de procéder à des arrangements de son agenda ; il craint d'avoir oublié quelque chose d'important, et veut partir. Mais Claretta le retient. Corte entend à nouveau la femme chanter. Alors Claretta lui promet que, le lendemain, il sera guéri.

Sixième tableau

Corte, qui a été opéré, se trouve dans sa chambre de la clinique. Gloria lui a apporté les documents dont il doit s'occuper le plus rapidement. Il se met en colère en découvrant que Spanna a pris des initiatives sans le consulter. Il se sent mal. Gloria lui demande s'il est vrai que les malades de sa clinique sont répartis dans les étages selon que leur état est grave ou non. Or il est au sixième, et lui répond que, à cet étage, on place ceux qui ne sont pas à proprement parler des malades ; que, plus on descend, plus le cas est grave, les occupants du premier étage n'intéressant plus les médecins, mais les prêtres.

Une infirmière entre pour ordonner à Corte de prendre sa température. Gloria lui demande s'il entend les plaintes de ceux qui sont en bas, et il répond qu'on ne peut pas passer sa journée à réfléchir sur les malheurs d'autrui.

Claretta vient lui dire qu'il est guéri, prétend qu'il a besoin de sa chambre pour une dame qui doit entrer dans la clinique avec ses deux enfants, lui demande de la quitter, et de descendre au cinquième étage ; c'est une question de deux jours au maximum, jusqu'à ce qu'une autre chambre soit libre. Corte est contrarié, tandis que Gloria trouve que Claretta est très sympathique.

Septième tableau

Corte se trouve dans sa chambre au cinquième étage parce que sa sortie a été retardée. Il appelle Gloria pour lui donner une directive. Puis il entend à nouveau la voix mystérieuse. Il appelle alors l'infirmière. Trois malades accourent ; l'une entend la voix, et dit que c'est la religieuse du vestiaire qui chante ; un autre prétend entendre cette voix quand il est chez lui, et indique à Corte que la moitié des malades du cinquième vont devoir descendre au quatrième étage, qu'il a vu le nom de Corte sur la liste de ceux qui doivent descendre. Il veut vérifier, et hurle en constatant que c'est vrai. Une infirmière intervient pour le calmer. Claretta survient, sermonne l'infirmière, parle de choc opératoire et

d'extension de l'altération de la région hypothalamique, semblant essayer de noyer Corte dans un flot de galimatias pour justifier son déménagement au quatrième étage. Le résultat est que Corte s'endort.

Huitième tableau

On se trouve dans la chambre de Corte au quatrième étage. Sa mère et Bianca sont près de lui. Il souffre d'un prurit derrière les genoux. Sa mère lui propose d'aller, l'été prochain, à Cap-Ferrat car elle s'est renseignée pour pouvoir louer une maison ; mais il ne veut pas en parler, et demande qu'elles le laissent se reposer. Une fois seul, il téléphone, mais personne ne lui répond. Il appelle l'infirmière, qui essaie le téléphone, et appelle le service pharmaceutique ; comme elle tend l'écouteur à Corte, il entend une femme chanter, et croit que c'est la religieuse du vestiaire. Claretta, qui a suivi la scène, indique qu'il n'y a pas de religieuse au vestiaire. Corte veut qu'on soigne son prurit ; mais, une fois encore, Claretta minimise sa souffrance, veut bien lui proposer un remède, mais pense qu'il refusera ; il s'agit de rayons Inverness pour lesquels il faut aller au troisième étage. Comme Corte refuse, Claretta lui rétorque qu'il ne veut pas guérir. Alors il cède.

Neuvième tableau

Au troisième étage, Corte entre dans une chambre, mais s'aperçoit que ce n'est pas la sienne. Il se rend compte que la fenêtre est grillagée. Le malade qui se trouve dans la chambre ne veut pas que Corte l'ouvre car il exècre les arbres et les fleurs. Il se moque de Corte quand celui-ci lui dit qu'il n'est au troisième étage que provisoirement. Le malade lui déclare qu'il pense que les gens en bonne santé sont une mafia, qu'il les hait car ils se plaignent et blasphèment, qu'il croit que Corte en fait partie. Une infirmière entre ; elle est joyeuse parce qu'elle va être en vacances comme tout le personnel de la clinique à tour de rôle par étage. Ainsi les malades du troisième étage vont-ils descendre au deuxième.

Dixième tableau

Dans sa chambre, au deuxième étage, Corte entend chanter la femme. Il veut téléphoner, mais s'aperçoit que l'appareil est factice. Une infirmière lui explique que Schroeder l'a voulu afin d'éviter que les malades se fatiguent. Elle lui parle d'un malade que, par des supercheries, on a fait descendre jusqu'au deuxième étage, un mensonge nouveau ayant été inventé à chaque étage, tandis qu'il se croyait guéri. Corte veut savoir s'il ne s'agirait pas de lui, et l'infirmière, comprenant sa gaffe, ment en lui assurant qu'il ne s'agit pas de lui. Comme il entend à nouveau la voix chanter, des infirmiers se présentent pour le faire descendre au premier étage. Claretta vient les sermonner, mais l'infirmier-chef montre un ordre signé par Schroeder. Claretta prétend alors qu'il ne peut désobéir à Schroeder, et implore à Corte de le comprendre.

Onzième tableau

Dans sa chambre du premier étage, Corte dort. Sa mère et Malvezzi sont près de lui. Elle est venue le chercher pour le libérer clandestinement. Ils le réveillent, et parviennent péniblement à l'habiller. Il entend au loin la voix de la femme mystérieuse, qui apparaît à la fenêtre, et ferme les volets. L'obscurité envahit la chambre. Corte implore sa mère de partir avant que l'obscurité ne la surprenne sur le chemin. En une espèce de délire, dans «la scène des ombres», il voit se presser autour de son lit les ombres des personnages qui le touchent de plus près (intimes, médecins, collaborateurs) ; dans cet hallucinant dialogue, intervient à la fin le professeur Schroeder qui, d'une manière obscure mais effrayante, formule un terrible diagnostic, les véritables maux commençant à arriver pour Corte.

Commentaire

“*Un cas intéressant*” fut d’abord une nouvelle intitulée “*Sette piani*” (“*Sept étages*”), écrite d’une plume légère, presque désinvolte, que l’écrivain italien Dino Buzzati publia en 1937, qu’il adapta lui-même pour le théâtre en 1953, la pièce étant créée par le “Piccolo teatro di Milan” dans une mise en scène de Giorgio Strehler (qui supprima «la scène des ombres»).

C’est une fable caustique, une sorte de cauchemar qui s’enracine dans le quotidien. Le destin absurde de cet homme qui semblait sain de corps et d’esprit, qui était un chef d’entreprise, à l’agenda bien rempli, un industriel important et toujours pressé, soudain emporté, par un mal surprenant, dans un terrible maelström, voué à passer des jours et des jours dans une clinique, et y connaître sa fin, aurait pu avoir été conçu par Kafka. On peut aussi trouver que les médecins ont des traits du docteur Knock de Jules Romains.

On peut voir dans la pièce un apologue illustrant l’attitude de l’être humain non seulement devant la maladie mais devant le mal, dont il sous-estime la gravité, refusant d’envisager clairement ce qui lui arrive, pensant toujours qu’il va s’en sortir. L’absurde est-il ici la somme des petites absurdités de l’existence, qui prêtent à sourire, ou le nom dont on désigne l’énigme de la mort?

Ce fut après avoir lu la pièce que Georges Vitaly et Ludmila Vlasto demandèrent à Camus d’en faire une adaptation. La pièce était bien faite pour retenir son attention car il y trouvait un écho à la pensée dont il avait nourri treize ans plus tôt “*Le mythe de Sisyphe*” et “*L’étranger*”. Buzzati indiqua : «*Je ne connaissais pas Camus avant qu’il ne fît l’adaptation de ma comédie.*» Dans sa lettre à Buzzati, qui ne collabora en rien à l’établissement du texte, Camus insista, comme il allait le faire ensuite dans sa préface, sur la parenté entre la pièce et “*La mort d’Ivan Illitch*”, nouvelle de Tolstoï. Il y voyait aussi bien un drame de la destinée qu’une satire sociale ; il y retrouvait la solitude de l’être humain en proie au monde moderne. Sa propre expérience de la maladie lui valait d’entrer de plain-pied dans le drame de Cortes. Selon Ludmila Vlasto, il rédigea le texte en quinze jours.

D’après Buzzati, «l’adaptation est plus brève que le texte originel. Une scène entière a été supprimée, et probablement tout à l’avantage de la représentation» : c’est “la scène des ombres”. Quant au titre, il ne fut modifié que pour des exigences de traduction.

L’adaptation de Camus côtoie parfois les tentatives contemporaines du théâtre de l’absurde ; mais il était d’un esprit trop classique et trop grave pour y succomber tout à fait.

En 1955, la pièce fut mise en scène par Georges Vitaly, avec Daniel Ivernel et Pierre Destailles, et jouée au “Théâtre La Bruyère”, à Paris où Buzzati se rendit pour la première, le 12 mars. Il eut alors une entrevue avec Camus qu’il allait raconter dans un article du “Corriere d’informazione” du 5 janvier 1960 : inquiet d’avoir à rencontrer un écrivain déjà aussi célèbre, attendant un littérateur ou philosophe de la révolte, il fut, dit-il, rassuré par son «*visage de garagiste*», par ce que son allure avait de peu intellectuel, de sportif, de populaire ; et il fut traité en collègue. Lors de la réception de Ludmila Vlasto, Camus dansa sans arrêt. Buzzati concluait : «*Ce soir-là au moins, Camus fut heureux d’être au monde.*»

1956

‘’Requiem pour une nonne’’ adaptation du roman de Faulkner

Pièce en deux parties et sept tableaux

Résumé

Première partie

Premier tableau

Au tribunal de Jefferson, dans l'État du Mississippi, comparaît Nancy Mannigoe, une Noire qui, autrefois adonnée à la drogue et prostituée occasionnelle, est devenue nurse chez Temple et Gowan Stevens, et a tué leur enfant, une fillette âgée de six mois. Bien que son avocat lui ait demandé de se déclarer non-coupable, elle a admis avoir commis ce meurtre. Condamnée à la pendaison, elle dit seulement : «*Oui, Seigneur. Merci, Seigneur !*»

Deuxième tableau

De retour du tribunal, le même soir, les Stevens sont chez eux avec l'avocat de la pauvre prostituée noire, qui est l'oncle de Gowan. À la fois surprise et désespérée, Temple s'adresse à lui : «*Mon Dieu ! Elle ne vous a donc pas parlé? Je ne le crois pas. Vous ne sauriez rien et c'est moi, c'est donc moi qui devrais parler? Mais non, c'est cela que j'ai peine à croire...*» Comme l'avocat, qui est convaincu qu'elle sait des choses au sujet de la mort de sa fille, l'interroge pour obtenir la vérité, elle répète à nouveau : «*Non, oh ! non, je ne pourrai jamais parler.*» Elle ne cherche qu'à éluder toute question, se raidit contre l'aveu qui est en elle comme une tentation à la fois pacifiante et horrible ; elle se contente d'indiquer qu'il y avait des raisons qui pouvaient expliquer pourquoi Nancy, qui n'est ni mentalement malade ni malveillante, avait pu tuer le bébé ; enfin, ayant indiqué à l'avocat qu'elle part pour un long séjour en Californie, elle s'esquive. Quant à Gowan, qui reprend du whisky après huit ans d'abstinence, il rappelle à son oncle comment, du fait de l'alcool, il a, huit ans auparavant, provoqué l'enlèvement de Temple par un déséquilibré, qui l'a violée et l'a mise dans un bordel de Memphis où elle a connu Nancy ; et que, ensuite, se sentant responsable de son infamie, il avait épousé Temple.

Troisième tableau

Quatre mois plus tard, l'avant-veille de l'exécution de Nancy, Temple est brusquement revenue de Californie, car elle a senti le besoin de la sauver en prétendant qu'elle était folle. Comme l'avocat a fait mention d'un «*homme qui est venu chez vous, cette nuit-là*», celle du crime, Gowan, qui l'a entendu, veut savoir qui est cet homme, et veut interdire à Temple de téléphoner à l'avocat ; mais en vain. Ayant donné un somnifère à Gowan afin qu'il n'entende pas la conversation, elle avoue à l'avocat que, si Nancy a bien commis le meurtre de l'enfant, elle en partage la responsabilité ; aussi souhaite-t-elle empêcher l'exécution de Nancy. L'avocat l'incite à en appeler directement au gouverneur de l'État, même s'il est peut-être trop tard pour la sauver. Elle accepte de se rendre avec lui chez le gouverneur, pour demander la grâce de Nancy. Or, à l'insu de Temple et de l'avocat, Gowan a entendu toute la conversation. Après le départ de son oncle, tandis que Temple reste calme, il fait éclater sa colère, tout en lui assurant : «*Je ne vais pas te frapper. Je n'ai jamais frappé une femme de ma vie, non, même pas une putain, vois-tu, ni même une putain de Memphis ou une ex-putain de Memphis. Pourtant, doux Jésus, j'en connais qui disent qu'il est deux sortes de femmes qu'un homme est autorisé à frapper : sa femme et sa putain. Et vois mon incroyable chance : je pourrais frapper les deux en une seule fois et d'une seule gifle.*»

Deuxième partie

Quatrième tableau

La même nuit, à deux heures du matin, à Jackson, au capitole de l'État du Mississippi, dans le bureau du gouverneur, tandis que Gowan, caché, assiste à la scène, Temple, accompagnée de l'avocat, est venue pour sauver Nancy, expliquer pourquoi elle a commis ce crime, faire éclater au grand jour la vérité, reconnaître la part de responsabilité qu'elle y a. Dans ce qui est un nouveau calvaire pour elle, poussée par l'avocat, elle révèle peu à peu son secret au gouverneur, non sans des hésitations et des réticences. Le début de sa confession est difficile, et c'est l'avocat qui indique comment tout a commencé : *«Ce jour-là, Temple a quitté le train d'excursion avec un jeune homme qui l'attendait à une halte. Ils devaient aller seuls tous les deux au match de football. Mais, à ce moment, le jeune homme avait déjà bu, pour être à la hauteur de la situation, je suppose. Il but encore un peu plus, démolit sa voiture et débarqua avec Temple dans une maison de bootleggers. Le jeune homme s'enivra à mort et pendant qu'il cuvait son whisky, un crime fut commis dans la maison. Celui qui l'avait commis enleva Temple qui avait vu le meurtre, et l'emmena à Memphis dans la maison qu'on vous a dit. C'est tout. Il faut ajouter cependant que le jeune homme à l'auto, celui qui escortait Temple, qui aurait dû la défendre, l'a épousée depuis, ayant retrouvé d'un seul coup son éducation. Il est mon neveu.»* Le récit ainsi commencé, Temple n'a plus qu'à prendre la suite, à entreprendre une sorte de survol d'elle-même, un survol d'abord lointain mais dont les cercles de plus en plus rapides et serrés l'amènent à confesser ses *«crimes passés»*, son inclination vers le mal qui l'avait poussée, alors qu'elle était une jeune collégienne de dix-sept ans, vierge et de bonne famille, à accepter l'escapade avec Gowan, qui eut pour conséquences qu'elle fut enlevée et violée avec un épi de maïs par ce gangster impuissant et dégénéré, qui s'appelait Popeye, qui la séquestra dans un bordel de Memphis (où elle fut *«comme une jeune mariée de dix ans dans un couvent espagnol»*), où Popeye la contraignit à des relations sexuelles avec son domestique, Red, dont, goûtant alors le bonheur dans le mal, elle était tombée follement amoureuse, lui écrivant même des lettres enflammées (des lettres dans lesquelles elle usait d'un vocabulaire licencieux), ce qui avait conduit Popeye à le tuer, par jalousie. Elle avait été libérée par l'arrestation de son *«protecteur»*, qui, quelques mois plus tard, fut condamné pour meurtre, et exécuté. Si Gowan l'avait épousée, elle n'était cependant qu'en apparence devenue une jeune femme respectable car leur relation était entachée par le passé, et, en elle, subsistait, refoulée, la même soif de perdition qu'elle avait satisfaite au bordel. Si elle avait engagé Nancy, qu'elle avait connue là-bas, pour qu'elle soit la nurse de ses enfants, ce n'était pas par bonté mais pour échanger avec elle, en secret, des confidences de prostituées. Or, un jour, le jeune frère et sosie de Red, Peter, s'était présenté, et avait prétendu se servir de ces lettres pour exercer un chantage, et obtenir de l'argent. Mais Temple, séduite, alla plus loin, non seulement elle se donna à lui, voulut non seulement lui faire cadeau d'une grosse somme d'argent, mais aussi fuir aussi avec lui, quitter Gowan, en lui laissant son fils aîné, Bucky, n'emportant que sa petite dernière-née.

Cinquième tableau

On y voit Peter et Temple s'apprêter à partir ensemble. Ils constatent que de l'argent et des bijoux, sur lesquels ils comptaient, ont disparu. Mais Temple fait tout de même s'en aller Peter, et se prépare à le rejoindre. Survient Nancy qui rapporte l'argent et les bijoux dont elle s'était emparée pour empêcher le départ de Temple, ce qu'elle ne pouvait accepter. Lui reprochant sa conduite, elle cherche encore à la faire renoncer à son projet. Temple reconnaît : *«Moi seule suis responsable. Je suis mauvaise.»*, et elle congédie Nancy. Plus tard, elle se rend dans *«la nursery»*, et *«pousse un cri déchirant»*, car Nancy, pour sauver sa maîtresse du vice et de la perdition, avait étouffé le bébé, en sachant que cet acte allait lui coûter sa propre vie, qu'elle était prête à sacrifier.

Sixième tableau

Dans le bureau du gouverneur, Temple continue sa confession en croyant s'adresser à celui-ci ; mais il s'est retiré, et Gowan a pris sa place. Il dit à sa femme regretter d'avoir joué un rôle dans l'enchaînement des événements qui sont arrivés huit ans auparavant, d'être responsable de son infamie ; mais il considère que le passé est révolu, et ne peut être changé. Elle demande à Gavin quelle est la décision du gouverneur ; l'avocat lui apprend qu'il a déjà refusé d'accorder sa grâce à

Nancy, parce qu'il ne veut pas s'opposer à sa volonté de sacrifice et de rédemption chrétienne. À Temple, qui s'inquiète du salut de sa propre âme, il fait savoir qu'il avait fallu qu'elle se confesse pour que «*Nancy ne reste pas seule, que son geste, même dément, soit utile.*» Cependant Gowan, après avoir demandé où se trouvaient les lettres, et avoir appris qu'elles étaient en possession de Gavin, ironise d'abord : «*Alors, tout est en ordre, maintenant. La pécheresse a confessé sa faute.*» puis lui crache sa haine et sa colère en particulier par cette exclamation méprisante : «*Saleté !*»

Septième tableau

Au matin du jour de l'exécution, Temple et Gavin rendent visite dans sa cellule à Nancy qui les accueille avec gentillesse et détachement. Temple lui indique avoir voulu faire savoir au gouverneur qu'elle n'était pas la seule responsable de la mort de l'enfant, que c'était elle, Temple, qui avait causé sa mort en étant allée au rendez-vous que lui avait donné Gowan, ce qui avait entraîné son viol et toute la chaîne subséquente des événements. Maintenant, Nancy doit mourir pour avoir étouffé l'enfant, tandis qu'elle, Temple, doit vivre avec les conséquences de ses propres actions ; et, désespérée, elle déclare : «*Je suis perdue. Nous le sommes tous. Condamnés. Damnés.*» Or Nancy est pleinement sereine, car, ayant assumé sa part de mal, elle croit au salut ; toute sa vie présente se résume même en cette croyance qu'elle exprime crûment en disant : «*J'peux m'envoyer Jésus aussi. J'peux m'L'envoyer*» ; elle affirme : «*On n'a plus besoin de rien. Que de croire*» ; elle pense qu'elle pourra s'arranger avec «*le frère des putains et des voleurs, l'ami des assassins. Celui qu'on a tué en même temps qu'eux*», qu'il la «sauvera» car «*même une meurtrière peut être pardonnée*». Elle conseille à Temple de se confier à Dieu, et de laisser agir les vertus de la souffrance. Est-ce pour faire sienne cette leçon que Temple, lorsqu'elle entend la voix de Gowan, court le rejoindre? En effet, lui qui a obtenu la destruction des lettres, symbole du pardon tant attendu, vient la chercher en lui disant : «*Bucky nous attend*».

Commentaire

“*Requiem pour une nonne*” eut une genèse compliquée. On ne peut en effet s'intéresser à cette œuvre de l'écrivain états-unien William Faulkner (1897-1962) sans parler d'autres de ses œuvres. En effet, il raconta la première partie de l'histoire de Temple Drake dans son roman de 1931, l'un de ses plus célèbres, “*Sanctuary*” (“*Sanctuaire*”). Puis il fit de Nancy Mannigoe l'héroïne de la nouvelle “*That evening sun*” (“*Soleil couchant*”) qui parut aussi en 1931. Enfin, en 1951, il écrivit “*Requiem for a nun*” (pour de plus amples détails sur la genèse de l'œuvre, [voir, dans le site, “FAULKNER”](#)). Le titre s'explique parce que, en anglais, le mot «nun» (qu'on trouve chez Shakespeare), désigne une prostituée («a nunnery» étant un bordel), mais aussi une nourrice ou une religieuse.

En employant ce mot, Faulkner suggérait donc que Nancy Mannigoe, l'ancienne prostituée et droguée qui est, non seulement devenue une nourrice, mais, du fait de sa conversion, non seulement celle qui s'oppose à l'hypocrisie, celle qui refuse l'injustice et le mal, mais une sainte. C'est que, malgré sa vie passée dissolue, que, il faut le remarquer, elle n'a pas choisie, à la différence de Temple (aussi, le soir de son acte terrible, lui dit-elle : «*Vous êtes plus mauvaise que moi, encore, et le bon Dieu sait pourtant que je croyais pas que c'était possible*»), son cœur est resté pur, presque innocent. Elle a donc pu dépasser la dépravation qui était en elle. Il a pu dire d'elle qu'elle «a été, dans les limites de ses pauvres lumières et raison, capable d'un acte qui, juste ou injuste, était un acte d'abnégation complète, de renonciation presque religieuse au monde pour l'amour d'un enfant» (“*Faulkner à l'université*”). Et, une fois son crime accompli, elle ne le renie pas ; au contraire, elle le revendique, lui donnant ainsi une fonction salvatrice puisqu'il sauvera le petit Bucky et Temple. Elle accepte de donner sa vie pour sauver l'Autre ; elle se sacrifie pour sauver des pécheurs. Elle est le symbole de l'amour, du sacrifice, de la solidarité. Elle croit au salut, toute sa vie présente se résume même en cette croyance ; elle conseille à Temple de se confier à Dieu, et de laisser agir les vertus de la souffrance. On a pu se demander si, au-delà du salut de Temple par Nancy, Faulkner n'avait pas envisagé le salut des États-Unis par les Noirs?

Le personnage le plus intéressant est Temple puisque cette femme dominée par sa sensualité, qui, adolescente, se plaisait à «allumer» les hommes, puis s'est sentie libérée de la contrainte de la virginité par le viol qu'elle a subi, a été corrompue par son passage chez les «bootleggers» [«trafiquants d'alcool»] et, surtout, par son séjour dans le bordel où elle s'est d'ailleurs complu dans le rôle de victime prisonnière, étant, dès lors, devenue encline au vice et à l'immoralité ; tandis que la femme mariée et mère de deux enfants, plus caractérisée dans *“Requiem pour une nonne”* que dans *“Sanctuaire”* (si elle acquiert ici toute une profondeur, c'est qu'elle a vieilli et mûri), montre beaucoup de violence, et, quand elle entreprend de se confesser, manifeste d'abord son exaspération et sa volonté d'en finir au plus vite, l'idée de la douleur ne venant que dans un second temps. Cependant, on voit se dérouler le long calvaire qu'elle revit quand, auprès du gouverneur, elle dévoile tout d'elle, de sa nature profonde, de sa turpitude, le passé, l'infamie ne pouvant pas ne pas refaire surface. À plusieurs reprises, elle souligne son goût pour le mal en énumérant les moments où elle aurait pu ne pas faire un mauvais choix : elle aurait pu ne pas rejoindre Gowan ou s'éloigner de la voiture après qu'ils ont eu l'accident ; puis, lorsque Popeye a commis son crime, et qu'il l'a emmenée avec lui à Memphis dans sa vieille voiture, elle aurait pu s'enfuir, ou alerter des passants en criant ; elle reconnaît : *«Mais je ne l'ai pas fait. Pas moi. Non. Pas Temple. J'ai dû choisir le mal, sans le savoir peut-être. Bref, je suis restée avec Popeye, sans rien dire, pendant qu'il conduisait, l'œil fixe, la cigarette vissée dans la bouche.»* Alors qu'elle est devenue une digne épouse bourgeoise, riche, élégante et distinguée, il lui était difficile de maintenir ce masque ; elle n'arrivait pas à *«supporter cette respectabilité, ces hommes du monde qui pardonnent sans pardonner, qui sourient au moment même où ils sont ivres de ressentiment.»* Est remarquable le fait que, bien que formellement appelée *«Mme Gowan Stevens»*, elle se donne à elle-même son nom de jeune fille, Temple Drake, comme si, dans son for intérieur, elle se percevait toujours comme une adolescente irresponsable. L'apparition de Peter a tout simplifié : elle a pu se reposer de tous ces mensonges, de ces faux-semblants ; elle a pu redevenir elle-même, retrouver son identité de pécheresse, tout ce qui la rapprochait de Nancy. Elle avoue l'avoir engagée parce qu'elle avait besoin d'elle, besoin de quelqu'un à qui parler, à qui se confier.

Après cette confession, qui était l'épreuve par laquelle elle devait passer, qui devrait être pour elle une libération de tout ce qu'elle avait vécu, de toutes ses souffrances passées, qui devait ouvrir la voie à la paix de son âme et de son ménage, on peut toutefois se demander si elle pourra, grâce à la tendresse qu'elle éprouve pour Nancy, atteindre la pureté de celle-ci ; si le rachat, le pardon seront possibles ; si elle pourra alors rejoindre son mari et élever sereinement son fils. Elle apparaît plutôt vouée à continuer à vivre dans la souffrance ; en effet, à Nancy qui vient de parler de Dieu et du ciel, elle adresse ces derniers mots : *«Même s'il y en a un, même si quelqu'un m'y attend pour me pardonner, il reste encore demain et demain. Demain et encore demain, et suppose que, dans ce paradis, je ne trouve personne, personne qui m'attende pour me pardonner.»* Pourtant, selon Camus, elle *«se découvrit un espoir qui était l'innocence de son enfant. Quelque chose du moins faisait partie d'elle qui n'avait pas de part à sa culpabilité»* (préface de l'édition du texte de la pièce).

Finalement, Temple s'avère un être émouvant et attendrissant. Mais, pour certains commentateurs, Faulkner, en créant un tel personnage féminin, s'est montré misogyne, a révélé qu'il voyait la femme comme l'instrument qui provoque et perpétue le mal. Au contraire, aux yeux de féministes, elle apparaît plutôt comme la victime de différentes pressions sociales.

Quant à Gowan, s'il a su racheter la conduite qu'il eut dans sa jeunesse en ayant fait ce que son oncle, s'adressant au gouverneur, appelle *«le sacrifice suprême [le mariage avec Temple, ancienne prostituée] pour expier la part qui lui incombait dans le passé de cette femme»*, il a tenu, toutes ces années, à vouloir faire admirer son geste généreux de gentilhomme, tandis que son orgueil de mâle blessé ne parvenait pas à oublier les humiliations successives qu'il a vécues et qu'il doit vivre encore. Il n'a jamais cru que lui et sa femme se sont aimés un jour, il n'a manifestement rien fait pour cela, soupçonnant toujours Temple de le tromper : ainsi, à la naissance du premier enfant, il douta de sa paternité, et tout espoir s'envola. Ce mari blessé a continuellement laissé planer le passé sur leur présent, jusqu'à ce que ce passé les rattrape, et les devance dans l'horreur. Il n'a jamais accordé de pardon à Temple. Son orgueil a empêché leur bonheur. Il retombe dans l'alcool, et, au sixième

tableau, le masque tombe : la vérité qu'il craignait de regarder en face lui apparaît enfin dans toute sa lumière. Il n'est plus question de fuir ou de se voiler la face : c'est alors une explosion de fureur chez ce mari bafoué, cet homme faible qui, en proie à une intense et douloureuse colère, exprime enfin la sourde souffrance qui le ronge depuis des années ; en effet, il hurle donc de terribles paroles au visage de sa femme, ne pouvant s'empêcher d'exhaler son mépris. Pourtant, cette douleur qui jaillit sous une forme agressive et brutale finit par attendrir le spectateur / lecteur.

Faulkner a donc conçu une tragédie de la culpabilité, d'ailleurs habilement construite puisque, après la montée progressive de la tension dramatique du fait d'un secret qui crée une attente, qui entretient le suspense, la confession, sur laquelle tout est centré, qui est le véritable centre dramatique et le «nœud» de l'action, permet au spectateur / lecteur de découvrir peu à peu ce qui s'est réellement passé le soir du meurtre, de découvrir aussi le mal enfoui dans la psychologie des personnages. Dans cette œuvre, on retrouve les thèmes favoris de Faulkner : emprise du mal, culpabilité et désir de rédemption. Ses personnages doivent vivre avec une souillure originelle, et accepter leur destin. Mais on a droit à de nombreuses pages sur le péché, la damnation, le destin, sur les puits sans fond de l'injustice ou de la peine de mort.

D'autre part, Faulkner, faisant dire à l'avocat qui s'adresse au gouverneur : «Nous sommes venus ici et vous avons éveillé à deux heures du matin [...] seulement pour donner à Temple Drake une chance honnête de souffrir, comme dit ce Russe ou qui ce soit qui a écrit un livre entier sur la souffrance ; non pas souffrir pour quelque chose mais juste souffrir, comme on respire inconsciemment, non pas pour quelque chose mais pour respirer.», a bien marqué sa volonté de s'identifier à Dostoïevski, celui notamment de "*Crime et châtiment*", des "*Possédés*" et des "*Frères Karamazov*".

Cependant, cette tragédie n'occupe pas tout le texte de l'œuvre de Faulkner parce que, comme dans d'autres de ses œuvres, il avait innové en matière de technique narrative, que son texte est hybride, contenant des passages narratifs et des scènes dialoguées, étant donc à la fois un roman et une pièce de théâtre. Il est d'ailleurs divisé en trois «actes» dont chacun comprend lui-même deux parties : une évocation historique et lyrique du lieu où va se dérouler l'action (le fictif comté de Yoknapatawpha et Jackson, capitale de l'État du Mississippi, en novembre 1937 et mars 1938) et une suite d'échanges entre des personnages à travers lesquels se développe l'action proprement dite. Les évocations, qui représentent environ la moitié du volume, semblent avoir eu pour but d'englober dans le temps l'action qui, par essence, est éphémère. On pourrait dire que Faulkner a voulu peindre une épopée sur le rideau qu'il allait lever afin de nous mettre sous les yeux, avant l'apparition des personnages, la véritable scène sur laquelle se déroulent les actes. Comme on vient de l'indiquer, les scènes dialoguées ont une grande intensité dramatique.

* * *

Dès novembre 1945, Camus écrit à Faulkner au sujet d'une adaptation de "*Requiem pour une nonne*". On comprend pourquoi il put aimer le personnage de cette «nonne» en laquelle il pouvait voir une sœur de Rieux et de Tarrou, de Diego, de Dora et de Kaliayev, qui, comme ces derniers, pouvait être à ses yeux, une «juste», car son meurtre rédempteur est aussi un suicide. Elle prouve que, contre le malheur qu'on croit inévitable, il est possible d'agir, ce qui répond bien à la pensée de l'auteur du "*Mythe de Sisyphe*". Camus était sensible aussi, comme Faulkner au fait que, par la foi qu'elle dégage, qui imprègne son action et qui aboutit à une perspective de rédemption chrétienne, Nancy fait que la pièce a quelque chose de dostoïevskien, exploite le thème dostoïevskien du rachat. Cependant, ce fut un hasard qui l'amena à écrire une adaptation théâtrale de "*Requiem for a nun*". En effet, son ami, Marcel Herrand, qui avait été sollicité de l'entreprendre, mourut, et Camus accepta de prendre la relève. Il le fit avec d'autant moins de réticence que :

-Il avait la plus grande estime pour l'œuvre de Faulkner qui, à ses yeux, avait réussi à trouver le langage de la tragédie moderne que lui-même avait cherché au long de sa vie. Il voyait dans "*Requiem pour une nonne*" une des tentatives les plus intéressantes de renouvellement de la tragédie. Il déclara au "*Figaro littéraire*" du 22 septembre 1956 : «*Ici rien d'autre qu'une montée*

intérieure. On part dans le faux-semblant pour arriver à la tragédie par le développement progressif de la vérité, comme dans un roman policier». Il confirma ces propos dans "Le monde" : «Il entre dans cette tragédie un fort élément policier. Elles en comportent toutes du reste. Voyez "Électre" ou "Hamlet". Faulkner le sait bien, qui n'a jamais répugné à chercher ses personnages dans les faits divers rapportés par les journaux. / Il y a un secret donc. Et un conflit. Celui qui oppose les protagonistes à leur destin et qui se résout dans leur acceptation de ce destin. Voilà les clés de la tragédie antique. Faulkner s'en est servi pour ouvrir la voie à la tragédie moderne. Bien qu'elle n'ait pas été écrite pour la scène, son œuvre, d'une intensité toute dramatique, me paraît l'une de celles qui se rapprochent le plus d'un certain idéal tragique. [...] Nous vivons, voyez-vous, une époque hautement dramatique qui n'a pas encore de théâtre. Faulkner laisse entrevoir le temps où le tragique de notre histoire pourra enfin porter cothurne. [...] Il a une religion étrange, plus clairement exprimée dans son dernier ouvrage, "A fable", dont les symboles laissent entrevoir l'espoir d'une rédemption par la douleur et par l'humiliation. Ici, c'est à Nancy Mannigoe, meurtrière et prostituée, qu'il a laissé le soin de porter son message. [...] Nancy et Temple sont deux nonnes entrées au monastère de l'abjection et de l'expiation.»

Pour lui, l'histoire de Temple Drake était, en un sens, le ré pondant moderne de l'aventure d'«*Œdipe roi*», car la vérité éclate peu à peu, et, avec elle, la douleur.

-Il avait bien des points communs avec Faulkner. L'un et l'autre aimaient les femmes et respectaient l'amour. L'un et l'autre étaient attachés à une terre qui connaît la malédiction. Surtout, certains thèmes leur étaient communs : notamment la passion pour la justice et la haine devant la souffrance et la mort des enfants (on se souvient de la douleur ressentie par Rieux, dans "*La peste*", devant l'agonie du fils du juge Othon ; on se souvient de sa réponse au père Paneloux, de son refus «*jusqu'à la mort d'aimer cette création où des enfants sont torturés*»).

-Ne cessaient de le tarauder les questions de la peine de mort et du racisme (lui, qui avait, dès 1939, dénoncé l'«*esclavage kabyle*», savait que l'Algérie était la «*Louisiane*» de la France).

-Les thèmes de la faute, de sa confession, de la mémoire qui en demeure, de la culpabilité, de l'expiation, de la rédemption par la souffrance, de la nécessité de la pénitence et du sacrifice, de la douleur, étaient déjà au cœur du roman qu'il écrivait alors, "*La chute*", et se trouvèrent renforcés par cette coïncidence.

Dans ce qui est un bel exemple d'échange littéraire transatlantique, une démonstration de l'universalité des grands thèmes et de la transcendance des frontières par deux grands écrivains, Camus demanda à Faulkner la permission d'adapter "*Requiem pour une nonne*" pour le théâtre. L'états-unien se contenta de lui adresser un télégramme. Ils allèrent tout de même finir par se rencontrer, mais Camus indiqua dans une interview au "Monde" : «*Je ne l'ai vu que dix minutes et il ne m'a pas dit trois mots.*»

Il utilisa une traduction mot à mot faite pour lui par son ami, le romancier Louis Guilloux.

Il écrivit une pièce en deux parties et sept tableaux, donnant au «*roman dialogué*» (préface du texte publié), touffu et statique, de Faulkner, une forte intensité dramatique car le suspense est constamment entretenu, la relation des deux femmes est profondément troublante, le secret qui les unit autour d'anciennes liaisons amORALES est, avec une terrible lenteur, progressivement révélé dans cette confession de Temple qui fait tout l'enjeu de la pièce.

Il fit subir au texte originel des transformations dont il s'expliqua clairement dans la préface à l'édition de "*Requiem pour une nonne*" de Faulkner :

-Il ne garda que les parties scéniques, et se serait servi de l'adaptation théâtrale de "*Requiem for a nun*" faite par l'actrice Ruth Ford qui lui aurait envoyé son manuscrit (elle allait le faire publier et faire représenter sa pièce en 1959). En 1956, dans "Les nouvelles littéraires", il indiqua : «*Le "Requiem" n'est pas une pièce, mais un roman à grandes scènes dialoguées pleines d'un accent historico-poétique que j'ai tenu à conserver ainsi que le climat psychologique... / J'ai voulu dégager une progression plus scénique que romanesque.*»

-Il évita le mélodrame en suscitant une tragédie âpre, ardente et vivante, dont la structure suit le cheminement du thème de la grâce en chaque personnage, faisant apparaître un sentiment, nouveau chez lui, de pardon, de rachat et de foi. En 1956, dans "Les nouvelles littéraires", il indiqua : «*Dans le "Requiem", la religion de la souffrance rejoint, notamment au septième tableau, la catharsis, cette purification antique*», à laquelle, selon Aristote, fait accéder la tragédie

-Restant fidèle à sa théorie de la tragédie, il étoffa le personnage de Gowan, pour équilibrer les forces en présence, ayant indiqué, dans son interview par "Les nouvelles littéraires", en 1956 : «*J'ai seulement développé le rôle du mari que je trouve très beau.*» Son Gowan est totalement différent de l'homme à l'ironie froide qu'on trouvait chez Faulkner ; chez lui, c'est un homme sensible, qui va dépasser sa vanité, qui, à la fin, est changé, prononçant enfin, avec la plus grande sincérité, des paroles de réconciliation qui montrent sa volonté d'offrir une nouvelle vie à Temple, une nouvelle famille enfin définitivement réconciliée.

-Il supprima le fait que, dans le roman, Temple, après avoir été sauvée, avait faussement accusé d'avoir été son violeur un autre homme, Goodwin, qui, de ce fait, avait été lynché par une foule furieuse. C'était, en effet, trop excessif ! D'autre part, alors que, chez Faulkner, elle est désespérée, mais ne veut pas le montrer ; que priment l'exaspération et la volonté d'en finir au plus vite ; que, de ce fait, elle est violente, qu'elle attaque ses interlocuteurs, qu'elle parle beaucoup, cette volubilité ayant pour fonction de cacher ses sentiments, chez Camus, elle est moins agressive, parle peu parce qu'elle ne sait trop ce qu'elle doit dire, et préfère donc ne pas trop parler, l'accent étant mis sur la difficulté qu'elle éprouve à se dévoiler ; ses phrases sont brèves, car Camus se garda des longues tirades statiques de Faulkner.

-Il modifia la fin dans laquelle Faulkner exposait longuement «*son étrange religion*» (préface de l'édition du texte). De ce fait, après tant de pages sur la damnation, le destin et le pêché, apparaissait un sentiment nouveau chez lui, de pardon, de rachat et de foi, celle que Nancy proclame, sa souffrance lui ayant apporté la grâce. Adapter "*Requiem pour une nonne*", c'était donc, en quelque sorte, adapter une tragédie chrétienne, et Camus ne pouvait, sans trahir l'œuvre, faire que Nancy Mannigoe, droguée, prostituée, criminelle, ne devînt, ainsi que l'avait voulu Faulkner, une «*nonne*» et même une sainte. Aussi des critiques allaient-ils croire pouvoir déceler chez lui une évolution vers le christianisme, sinon même son désir de se convertir ; il s'en est défendu avec énergie : «*Si je traduais et mettais en scène une tragédie grecque, personne ne me demanderait si je crois en Zeus*» ("*Avant-propos*" à la traduction de "*Requiem for a nun*" par Coindreau) ; il affirma que ses convictions n'avaient pas changé, et qu'il n'était pas question de ce dialogue entre la foi et l'agnosticisme dont parlait la grande presse.

-Ayant écrit, dans son "*Avant-propos*" de "*Requiem for a nun*", par Coindreau : «*Le style de Faulkner, avec son souffle saccadé, ses phrases interrompues, reprises et prolongées en répétitions, ses incidences, ses parenthèses et ses cascades de subordonnées, nous fournit un équivalent moderne, et nullement artificiel de la tirade tragique. C'est un style qui halète du halètement même de la souffrance. Une spirale, interminablement dévidée, de mots et de phrases, conduit celui qui parle aux abîmes des souffrances ensevelies dans le passé, Temple aux délicieux enfers du bordel de Memphis qu'elle voulait oublier, et Nancy à la douleur aveugle, étonnée, ignorante. Qui la rendra meurtrière et sainte en même temps*», et ce style étant effectivement connu pour ses redondances, pour ses mots qui reviennent comme des leitmotifs, il expliqua qu'il jugea bon de n'en conserver qu'une partie, afin de ne pas lasser l'auditoire. Il indiqua : «*Il fallait à tout prix conserver ces effets de style. Mais si ce langage haletant, agglutiné, insistant, peut apporter quelque chose de neuf au théâtre, il ne peut le faire que par un emploi limité. Sans ce langage, la pièce, certainement, serait moins tragique. Mais, à lui seul, il détruirait toute pièce par un effet de monotonie qui laisserait le spectateur le mieux disposé, et risquerait aussi de renvoyer la tragédie au mélodrame qu'elle côtoie toujours. Je devais donc à la fois utiliser ce style et le neutraliser à bon escient.*» Il évita les phrases trop longues, qui sont incompatibles avec la scène. Il expliqua avoir simplifié ce langage afin de le rendre aussi direct que possible. Cette simplification passa notamment par :

-La suppression de nombre d'images, de comparaisons et de métaphores typiquement propres à Faulkner qui gênent la compréhension, qui pouvaient égarer le spectateur / lecteur, certaines s'avérant d'ailleurs difficilement traduisibles.

-Des contractions.

-Des coupures, en particulier celle de l'allusion à Dostoïevski, qu'il jugeait théâtrale, mais dont il n'oublia pas l'esprit, déclarant d'ailleurs à la critique littéraire Dominique Arban : *«C'est la religion de la souffrance. L'univers de Dostoïevski, avec en plus la rigueur protestante. Les morales traditionnelles m'embêtent (et je suis poli) avec leur souffrance à marchepied. Ce que voit Faulkner, c'est que la souffrance est un trou. Et que la lumière vient dans ce trou, oui.»*. Il déclara dans "Combat" : *«J'ai dû remettre en forme, tailler - hélas - dans le texte ; ce n'est pas une pièce, c'est un monde où j'ai introduit la logique. Pour le public français, le théâtre n'est pas concevable sans unité... / J'aime et j'admire Faulkner ; je crois le comprendre assez bien. Bien que n'ayant pas écrit pour le théâtre, il est à mes yeux le seul dramaturge de cette époque véritablement tragique [...] Il nous reste un thème antique mais toujours actuel qui est peut-être la seule tragédie du monde ; l'homme aveugle, trébuchant entre son destin et ses responsabilités. Il faut trouver un dialogue simple, admissible entre gens aussi simples qui accèdent à la grandeur malgré leur complet-veston. Faulkner seul a su trouver une intensité de ton, de situation à ce point intolérable que les héros doivent se délivrer par un acte violent surhumain.»*

-Il dramatisa des répliques.

En 1956, Camus mit la pièce en scène, au "Théâtre des Mathurins-Marcel Herrand", avec Catherine Sellers (il la rencontra à l'occasion des répétitions, et elle devint sa maîtresse !) dans le rôle de Temple, Marc Cassot dans celui de Gowan, et Tatiana Moukhine dans celui de Nancy (comme, pour lui, celle-ci incarne une solitude et une souffrance universelles, quand il s'est agi de choisir une interprète, il n'a jamais pensé à une actrice noire ; en 1956, dans "Les nouvelles littéraires", il indiqua : *«La pièce ne pose pas de problème de race. Faulkner est trop grand créateur pour n'être pas universel.»*). Il systématisa le statisme du spectacle en exigeant des comédiens le minimum de mouvements, le maximum de tension intérieure. Il conçut un décor à transformations, d'une simplicité étonnante, basé sur l'emploi de rideaux noirs, limité aux accessoires strictement indispensables (le plus important étant la cigarette dont Catherine Sellers joua admirablement pendant sa confession), réalisé par Leonor Fini.

La première eut lieu le 20 septembre. Le public, bouleversé, retint son souffle, quand Nancy s'offrit au châtiment ; puis quand Temple, venue chez le gouverneur demander la grâce de Nancy, confessait enfin ses fautes, et attendait à son tour le rachat, l'absolution. Ce fut donc un succès triomphal car, au baisser du rideau, les comédiens ne purent quitter la scène tant les applaudissements durèrent. Et les critiques furent généralement très élogieuses.

Le grand metteur en scène Jean Vilar allait faire part de son admiration : *«À deux ou trois exceptions près, je crois avoir assisté à tous les spectacles d'Albert Camus. Son travail sur "Requiem d'une nonne" m'émerveilla. Pour de multiples raisons, certes. Mais celle qui m'obsède et reste encore toute fraîche dans ma mémoire, ce fut la très subtile conduite des acteurs. Ce soir-là, l'œuvre avait dépassé la centième représentation : rien, cependant, n'était pesant, las ou abandonné.»* ("Pratique du théâtre").

Mais Bernard Dort, critique de théâtre qui venait de la revue "Les temps modernes", et était un brechtien militant, s'acharna méthodiquement sur la pièce, statuant que ce n'est pas une tragédie moderne, comme l'assurait l'ensemble de ses confrères, seulement un mélodrame ; que *«c'est un acte de méfiance en l'homme et de foi en la société telle qu'elle est. [...] La littérature de l'absurde est devenue littérature du consentement. [...] La mise en scène est statique»* ("Théâtre populaire", n° 21, 1er novembre 1956). Cet article contribua à exclure les pièces de Camus du répertoire des salles tenues par les brechtiens.

La pièce fut représentée pendant toute le reste de la saison 1956 / 1957 où on joua à guichets fermés, plus de six cents représentations. À la fin janvier, Camus, pour quatre représentations, remplaça un acteur incommodé, et en parla à Maria Casarès : *«Il y avait vingt ans que je n'étais pas monté sur une scène.»* Puis fut organisée une tournée en province, en Suisse, en Belgique, au Luxembourg et en Afrique du Nord. Ce fut ainsi qu'on eut l'occasion d'ajouter à l'affiche la mention «Prix Nobel» accolée aux noms des deux auteurs, Faulkner et Camus ! Un soir, celui-ci, se rappelant

sa carrière de comédien amateur à Alger, remplaça au pied levé, Michel Maurette, dans le rôle du gouverneur, en exigeant cependant qu'aucune publicité ne soit faite à cette performance.

En octobre 1956, le texte fut publié avec une préface de Camus : *«Parlant de "Sanctuaire", André Malraux a dit que Faulkner avait introduit le roman policier dans la tragédie antique. C'est vrai. Il y a d'ailleurs du roman policier dans toute tragédie. Faulkner, qui le sait, n'a pas hésité à choisir ses criminels et ses héros dans les journaux d'aujourd'hui. Le "Requiem" est ainsi, selon moi, une des rares tragédies modernes. / Le "Requiem", dans sa forme originale, n'est pas une pièce. C'est un roman dialogué. Mais son intensité est dramatique. D'abord parce qu'un secret y est progressivement révélé et que l'attente tragique y est constamment entretenue. Ensuite parce que le conflit qui oppose les personnages à leur destin, autour du meurtre d'un enfant, est un conflit qui ne peut se résoudre sinon dans l'acceptation de ce destin lui-même. / Faulkner contribue ici à faire avancer le temps où la tragédie à l'œuvre dans notre histoire pourra s'installer aussi sur nos scènes. Ses personnages sont d'aujourd'hui et ils sont affrontés pourtant au même destin qui écrasait Électre ou Oreste. Seul un grand artiste pouvait tenter ainsi d'introduire dans nos appartements le grand langage de la douleur et de l'humiliation. Ce n'est pas un hasard non plus si l'étrange religion de Faulkner est vécue dans cette pièce par une négresse meurtrière et prostituée. Cet extrême contraste résume au contraire l'humaine grandeur de son "Requiem" et de toute son œuvre. / Ajoutons pour finir que le grand problème de la tragédie moderne est un problème de langage. Des personnages en veston peuvent parler comme Œdipe ou Titus. Leur langage doit être en même temps assez simple pour être le nôtre et assez grand pour atteindre au tragique. Faulkner a trouvé, selon moi, ce langage. Mon effort a été de le restituer en français et de ne pas trahir l'œuvre et l'auteur que j'admirais.»*

En mars 1957, parut la traduction française, par Maurice-Edgar Coindreau, du livre de Faulkner. Camus y joignit un "Avant-propos" où il écrivit : *«On remarquera d'abord que le roman original, bien qu'il soit divisé en actes, comporte, en même temps que des scènes dialoguées, des chapitres à la fois historiques et lyriques sur la naissance des édifices où se déroule l'action proprement dite. Ces édifices sont le Tribunal, le Capitole, siège du gouverneur de l'État, et la Prison. Chacun d'eux figure en même temps le portique d'un acte et le lieu où les scènes se passent. Les dialogues du premier acte se situent dans le living-room des jeunes Stevens, mais ils se font à la sortie du tribunal et ils concernent la sentence de mort qu'on vient d'y rendre. La grande scène de la confession de Temple Stevens, qui constitue l'essentiel du deuxième acte, se déroule dans le cabinet du gouverneur, au Capitole de Jackson. Enfin la rencontre de Temple et de la négresse condamnée, au troisième acte, a lieu dans la prison. L'intention de Faulkner est évidente. Il a voulu que le drame des Stevens se noue et se dénoue dans les temples élevés par l'homme à une justice douloureuse dont Faulkner ne croit pas qu'elle soit d'origine humaine. À cet égard, le tribunal peut être vu comme un temple, le cabinet du gouverneur comme un confessionnal et la prison comme un couvent où la négresse vouée à la mort rachète son crime et celui de Temple Stevens. Pour faire vivre ces édifices sacrés, Faulkner a eu recours à des évocations poétiques qui enracinent dans une épaisseur humaine et historique les événements qu'ils abritent. / Il va de soi que ces chapitres ne pouvaient être utilisés au théâtre, sinon dans quelques détails. Je les ai donc délaissés, conscient de ce que je perdais, mais résigné à confier au décorateur et à la mise en scène le soin de faire sentir, avec discrétion, le caractère religieux des lieux où se déroulait la pièce. Seules les scènes dialoguées pouvaient alors fournir la matière d'une action dramatique. Le lecteur de ce livre s'apercevra rapidement qu'elles ne pouvaient être reprises telles quelles ; à bien des égards, elles restent des scènes de roman. On sent ici, à l'occasion d'un exemple privilégié, combien peuvent être différentes la durée dramatique et la durée romanesque. Le raccourci, la condensation, l'alternance du raidissement et de l'explosion sont les lois de la première, le libre développement et une certaine rêverie sont inséparables de la seconde. Il a donc fallu redistribuer ces dialogues à l'intérieur d'une continuité proprement dramatique qui fasse avancer l'action sans jamais cesser de la suspendre, qui souligne l'évolution de chaque personnage et la mène à son terme, qui clarifie les mobiles sans les jeter dans une lumière trop crue et qui, enfin, rassemble dans l'élévation finale tous les thèmes amorcés ou orchestrés pendant l'action. Pratiquement, cela revenait à étoffer le prologue du tribunal, à découper autrement les scènes du*

premier acte, à développer le personnage de Gowan Stevens à qui j'ai donné une scène entière chez le gouverneur et que j'ai fait reparaître dans la dernière scène, et à conduire jusqu'à la fin l'histoire des lettres de chantage. De plus, pour des raisons d'efficacité dramatique, il fallait refaire la scène de prison. / Cette nouvelle charpente établie, le problème le plus difficile, celui du langage, restait à résoudre. Le style de Faulkner, malgré les apparences, est loin de se refuser à la transcription dramatique. J'étais même sûr, après avoir lu ce "Requiem", que Faulkner avait résolu à sa manière, et sans même y penser, un problème très difficile : celui du langage dans la tragédie moderne. Comment faire parler à des personnages en veston une langue qui soit assez quotidienne pour être parlée dans nos appartements et assez insolite pour rester à la hauteur d'un destin tragique? Or, le style de Faulkner, avec son souffle saccadé, ses phrases interrompues, reprises et prolongées en répétitions, ses incidences, ses parenthèses et ses cascades de subordonnées, nous fournit un équivalent moderne, et nullement artificiel, de la tirade antique. C'est un style qui halète, du halètement même de la souffrance. Une spirale, interminablement dévidée, de mots et de phrases conduit celui qui parle aux abîmes des souffrances ensevelies dans le passé, Temple Stevens aux délicieux enfers du bordel de Memphis qu'elle voulait oublier, et Nancy Mannigoe à la douleur aveugle, étonnée, ignorante, qui la rendra meurtrière et sainte en même temps. / Il fallait à tout prix conserver ces effets de style. Mais si ce langage haletant, agglutiné, insistant, peut apporter quelque chose de neuf au théâtre, il ne peut le faire que par un emploi limité. Sans ce langage, la pièce, certainement, serait moins tragique. Mais à lui seul, il détruirait toute pièce par un effet de monotonie qui laisserait le spectateur le mieux disposé et risquerait aussi de renvoyer la tragédie au mélodrame qu'elle côtoie toujours. Je devais donc à la fois utiliser ce style et le neutraliser à bon escient. Je ne suis pas sûr d'y avoir réussi. Voilà en tout cas le parti que j'ai pris : pendant toutes les scènes où les personnages refusent de se livrer, où l'action est suspendue à une sorte de mystère évident, pendant toutes les transitions, aussi, qui servent à amener un développement, à exposer de nouveaux faits, ou à changer le rythme de la scène, bref, dans tout ce qui n'est pas souffert directement par le personnage et donc par l'acteur, mais simplement éprouvé et joué extérieurement, j'ai choisi de simplifier le langage de Faulkner et de le rendre aussi direct que j'ai pu, en ajoutant seulement, pour les besoins de l'unité et de la composition, quelques rappels, quelques touches de style "haletant". En revanche, pour tout ce qui concernait la souffrance nue, irrépressible, et particulièrement dans les aveux de Temple et les révoltes de son mari, j'ai pastiché, en français, le style de Faulkner. / Encore un mot et qui intéressera sans doute ceux qui, après avoir écouté le dernier tableau où Nancy dit sa foi, m'ont demandé si je m'étais converti (on remarquera que si je traduisais et mettais en scène une tragédie grecque, personne ne me demanderait si je crois en Zeus). J'ai en effet considérablement modifié la dernière scène. On verra dans ce livre qu'elle est constituée surtout par de grands discours de Nancy Mannigoe et de Gavin Stevens sur la foi et le Christ. Faulkner expose là son étrange religion, qu'il a encore développée dans "A fable", et qui est moins étrange par son contenu que par les symboles qu'il en propose. Nancy décide d'aimer sa souffrance et sa propre mort, comme beaucoup de grandes âmes avant elle, mais, selon Faulkner, elle devient ainsi la sainte, la nonne singulière qui investit soudain de la dignité du cloître les bordels et les prisons où elle a vécu. Ce paradoxe essentiel, il fallait le conserver. Le reste, c'est-à-dire les longs discours d'édification, sont des libertés accordées au romancier, s'il y tient vraiment, mais interdites au dramaturge. J'ai donc coupé et resserré ces discours et me suis au contraire servi de Temple pour contester le paradoxe illustré par Nancy et le faire mieux ressortir. Je dois ainsi m'accuser d'avoir abrégé le message de Faulkner. Mais je n'ai obéi en cela qu'à des nécessités dramatiques et je crois avoir respecté l'essentiel de ce message.»

"Requiem pour une nonne" fut rejoué à plusieurs occasions, en particulier par Jacques Lassalle, en 2005 au "Théâtre de l'Athénée", qui reprit l'adaptation scénique de Camus, avec Olivier Augrand, Philippe Bianco et Marie-Josée Croze.

La pièce fut traduite en différentes langues, et montée dans plusieurs pays européens (par exemple, en Grèce en 1957).

1957

‘‘Le chevalier d’Olmedo’’

adaptation de la pièce de Lope de Vega

‘‘El cabarelo de Olmedo’’
(1641)

Pièce en vers en trois «journées»

Résumé

À l'occasion de fêtes que préside le roi dans la petite ville de Medina del Campo, s'y rend don Alonso, un chevalier du bourg voisin, Olmedo. Il a vingt ans, il est riche et beau comme un dieu. Aussi séduit-il la plus jolie demoiselle du pays, la belle doña Inès, succès qui ne va pas sans attiser les jalousies de bien des jeunes hommes de Medina del Campo. Comme le père de la jeune fille, don Pedro, veut la marier au plus ardent de ses prétendants, don Rodrigo, qui redouble d'attentions qui laissent indifférente, tandis que les tours d'adresse de don Alonso la font resplendir d'allégresse, elle déclare vouloir se faire religieuse. Mais la vieille entremetteuse Fabia pénètre dans la maison et, déguisée, en prêtre, fait semblant de la préparer à la vie du couvent, et Tello, l'écuyer de don Alonso, lui apprend le latin, et chante des hymnes religieux pendant qu'Inès lit les lettres de son amant.

Au cours des fêtes, les seigneurs affrontent des taureaux, et, dans cette corrida, triomphe don Alonso qui ridiculise don Rodrigo et lui sauve la vie.

Cependant, don Alonso, devant retourner à Olmedo pour rassurer ses vieux parents, doit quitter pour un temps doña Inès, les deux jeunes gens se séparant la mort dans l'âme, elle se disant qu'il allait revenir, mais étant tout de même envahie d'une incompréhensible angoisse car il part seul, Tello devant le rejoindre plus tard. Et lui, que des ombres avertissent de ne point partir, de ne pas prendre la route, qui entend, comme un présage funeste, la chanson d'un laboureur (*«C'est la nuit qu'ils ont tué le chevalier, l'ornement de Medina, la fleur d'Olmedo»*), ne se décide pas à faire demi-tour. Or don Rodrigo, jaloux de son courage, de sa beauté, de sa vaillance et de l'amour que lui porte doña Inès, le fait tomber dans une embuscade, en pleine nuit, dans la campagne, et le tue avec une arme à feu. Quand Tello arrive, il trouve son maître mourant. La dernière scène nous ramène à Medina où Tello, désespéré, raconte le lâche assassinat du chevalier qu'il a ramené chez ses parents à Olmedo où il a rendu l'âme. Il révèle le nom des coupables que le roi châtie. Ils sont décapités le lendemain sur la place publique. Doña Inès entre au couvent.

Commentaire

Lope de Vega s'était inspiré d'une complainte populaire répandue à travers la Castille puis à travers l'Espagne tout entière, consacrée à un fait divers datant du siècle précédent : un jeune chevalier avait été lâchement assassiné, par un rival jaloux, sur la route de Medina del Campo, événement qui avait connu un grand retentissement.

Le dramaturge écrivit cette pièce romanesque, qui est l'une de ses plus fameuses, qui est une très simple, très brève et très belle aventure, tout à fait espagnole. Elle est bien enlevée, écrite avec élégance, dans une langue fluide où l'envol lyrique avoisine le réalisme le plus quotidien. Elle est surtout à la fois comique et tragique.

Elle est d'abord une comédie d'intrigue où nous est racontée une histoire d'amour quelque peu à l'eau de rose, un «long poème où l'envol lyrique avoisine le réalisme le plus quotidien ; où la liberté

d'écriture du "prodige de la nature et père du théâtre" n'a d'égale que son élégance, sa grâce et sa fluidité» (Lluis Pasqual). On y voit l'amour fou, pure flamme surgie soudainement, entre un aristocrate qui est une espèce d'Apollon doublé d'un Hercule, un être solaire, et une jeune fille d'une grande beauté et d'une vertu incomparable, appartenant à une très respectable famille.

Mais le comique est créé par deux personnages burlesques :

-l'écuyer de don Alonso, Tello, qui est une manière d'Arlequin qu'on croirait tout droit sorti de la «commedia dell'arte», et qui vole la vedette au chevalier ;

-Fabia, l'entremetteuse un peu sorcière, ex-fille de joie et sans doute maquerelle à ses heures, figure équivoque et lubrique, sœur spirituelle de la Célestine (dans "*La Célestine, tragi-comédie de Calixte et Mélibée*").

D'autre part, les déguisements et les changements de tenue vestimentaire tiennent une grande place.

Mais la pièce devient ensuite une tragédie, avec le motif pathétique de la mort annoncée du héros, le plus brave des deux rivaux étant tué par le plus lâche, d'une façon ignoble. Cela donna l'occasion à Lope de Vega de marquer sa haute conception de la morale et de l'honneur. On dirait que, avec "*Le chevalier d'Olmedo*", il a écrit, avec deux siècles d'avance, un drame romantique.

La pièce appartient au théâtre du "Siècle d'or" espagnol qui fut, par son répertoire, et, surtout, par sa conception dramaturgique autant que scénique, et ses conditions de représentation particulières (en Espagne, au XVIIe siècle, des pièces telles que "*El caballero de Olmedo*" étaient représentées dans un «corral de comedias»), vu comme un modèle qui incitait les dramaturges et metteurs en scène du XXe siècle à repenser la théâtralité pour aller vers la simplicité des moyens, face au cinéma qui rendait la course au réalisme caduque ; il s'agissait donc d'affirmer la scène comme un art du verbe où la parole est évocatrice et suffit à ouvrir l'imaginaire du spectateur. Après les metteurs en scène français des années trente, Copeau et Dullin, Camus, qui voulait un théâtre d'action, suivit cette voie. Or "*Le chevalier d'Olmedo*" permet des audaces de mise en scène.

Il voulut donc adapter la pièce pour le "Festival d'art dramatique d'Angers". Mais, comme il ne possédait pas suffisamment la langue, il travailla avec des amis espagnols qui lui lisaient le texte pour qu'il s'imprègne du ton de la scène et des intentions de l'auteur, après quoi on lui fournissait une traduction mot à mot qu'il tentait de convertir sur le champ en un premier jet ; puis il s'efforçait de l'améliorer.

En 1957, il mit la pièce en scène avec, en particulier, Michel Herbault (don Alonso), Dominique Blanchar (doña Inès), Jean-Pierre Jorris (don Rodrigo). La première eut lieu le 21 juin. Le public, enchanté, s'identifia au héros, partageant sa grandeur d'âme, son amour, son courage que magnifient des combats et des fêtes, dans un déploiement de couleurs et un fond sonore très hispanisant.

Le texte fut publié la même année avec cet "*Avant-propos*" : *« Cette version du Chevalier d'Olmedo a été écrite spécialement pour le Festival d'Art Dramatique d'Angers. Elle obéit donc au même souci que La Dévotion à la Croix, de Calderón, représentée et publiée, il y a quelques années, dans les mêmes conditions. Il s'agissait alors, et il s'agit toujours, de donner aux acteurs de la représentation un texte qui, tout en restant fidèle à l'original, puisse être dit. / De la libre adaptation au strict mot à mot, il y a plusieurs façons de concevoir la traduction d'une œuvre dramatique. Il me semble cependant qu'aucun traducteur ne devrait oublier que Shakespeare, par exemple, ou les grands dramaturges espagnols écrivaient d'abord pour des comédiens et en vue d'une représentation, ainsi que le théâtre espagnol du Siècle d'Or qui donne la primauté à l'action et à la rapidité du mouvement. Lope de Vega, par exemple, est le premier et le plus fécond de nos scénaristes. Il procède par scènes courtes, distribuées en des lieux différents, coupées par de fréquentes entrées et sorties. Il sacrifie presque toujours la psychologie au mouvement et, par-là, justifie avec éclat ce que Meredith disait du grand théâtre espagnol, qu'il définissait d'abord comme "un battement précipité de pieds". / La présente version veut retrouver le mouvement du dialogue et de l'action, tout en respectant la préciosité du texte, excessive parfois pour une sensibilité moderne, mais qui est aussi la marque d'origine de cette comédie dramatique. J'espère que l'on sera sensible à la jeunesse et à l'éclat de ce Chevalier d'Olmedo, l'une des pièces les plus réussies de Lope de Vega et qui rappelle souvent*

Roméo et Juliette par l'entrecroisement des thèmes de l'amour et de la mort. L'héroïsme, la tendresse, la beauté, l'honneur, le mystère et le fantastique qui agrandissent le destin des hommes, la passion de vivre, en un mot, courent au long des scènes et nous rappellent l'une des plus constantes dimensions de ce théâtre qu'on veut aujourd'hui renfermer dans des placards et des alcôves. 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.»

1959

“Les possédés”

adaptation du roman de Dostoïevski

Résumé

Quand les trois coups sont donnés, la salle est dans l'obscurité complète. La lumière d'un projecteur monte sur le narrateur, Anton Grigoreiev, qui, courtois, ironique et impassible, immobile devant le rideau, son chapeau à la main, déclare : *«Mesdames, messieurs, les étranges événements auxquels vous allez assister se sont produits dans notre ville de province sous l'influence de mon respectable ami le professeur Stépan Trophimovitch Verkhovenski. Le professeur avait toujours joué, parmi nous, un rôle véritablement civique. Il était libéral et idéaliste ; il aimait l'Occident, le progrès, la justice et, en général, tout ce qui est élevé. / Mais sur ces hauteurs, il en vint malheureusement à s'imaginer que le Tsar et ses ministres lui en voulaient personnellement et il s'installa chez nous pour y tenir, avec beaucoup de dignité, l'emploi de penseur exilé et persécuté. Il vivait dans la maison de son amie, la générale Varvara Stavroguine, qui lui avait confié, après la mort de son mari, l'éducation de son fils, Nicolas Stavroguine jusqu'au jour où celui-ci s'enfuit pour aller vivre dans la débauche».*

Première partie

Premier tableau

«Chez Varvara Stavroguine»

Varvara reproche à Stépan sa paresse qui l'empêche de travailler à son livre annoncé *«depuis quinze ans»* au temps où il avait une vie intellectuelle active. Elle se réjouit de la venue de son fils, Nicolas, qui, toutefois, l'inquiète parce qu'*«il fréquente la lie de la société»*, se livre à *«la débauche, la violence, les duels»*, a *«été cassé de son grade pour avoir blessé gravement un autre officier»*. Elle veut le marier *«à Lisa, la fille de [son] amie Prascovia Drozdov»*. Stépan, pour sa part, est méprisé par son fils.

Entrent les amis de Stépan, Grigoreiev, Lipoutine, Chigalev, Chatov, Virguinsky et Gaganov. Il est question d'abord du retour de Suisse de Prascovia Drozdov, puis de l'état de la Russie, des réformes qu'il faudrait lui imposer, si le permettait l'irascible Chatov qui leur reproche de *«n'aimer ni la Russie, ni le peuple»*.

Varvara annonce l'arrivée de son fils, Nicolas Stavroguine, qui la salue et salue Stépan, mais reste impassible devant les autres, avant de s'en prendre violemment au nez puis à l'oreille de Gaganov qui, de ce fait, *«garde le lit plusieurs semaines»*, tandis que Stavroguine s'excuse, et part à Genève où il *«retrouva les dames Drozdov»*.

Deuxième tableau

«*Chez Varvara Stavroguine*»

Elle est avec Prascovia Drozdov, et elles parlent de la rupture, à Genève, entre Stavroguine et Lisa Drozdov qui n'a pas appréciée l'intrusion de Dacha Chatov.

Entre celle-ci, que Varvara a «*traitée comme [sa] fille*», et à qui elle veut faire épouser Stépan en acceptant de «*se sacrifier*».

Dacha partie, se présente Stépan qui déclare répugner à se marier à nouveau, à l'âge de cinquante-trois ans et, de plus, à son ancienne élève qui a vingt ans.

Varvara sortie, Stépan confie à Grigoreiev que ce mariage l'empêchera de «*servir la cause de l'humanité*», tandis qu'il ne pourra rembourser l'argent qu'il doit à son fils qu'on «*accuse d'être révolutionnaire*».

Surviennent Lisa et son ami, Maurice Nicolaievitch ; elle marque son bonheur de revoir Stépan ; elle l'interroge au sujet de Chatov, le frère de Dacha qui, selon Stépan est «*un songe-creux. Il a été socialiste, il a abjuré et maintenant il vit selon Dieu et la Russie*» ; comme elle voudrait que Chatov exécute des travaux pour elle, Grigoreiev annonce qu'il ira le voir là où il habite, chez Kirilov.

Troisième tableau

«*Chez Kirilov*»

À Grigoreiev, Kirilov confie qu'il s'«*intéresse aux raisons pour lesquelles les hommes n'osent pas se tuer*» ; qu'il pense que c'est par peur de «*la souffrance*» que ne le font pas «*ceux qui se tuent par raison*», qui croient aussi «*qu'il y a une raison de vivre*» alors qu'il n'y en a pas, et que «*nous sommes libres. Il est indifférent de vivre et de mourir.*», «*celui qui ose se tuer*» devenant «*Dieu*». Grigoreiev fait part de son désaccord.

Mais, comme entre Chatov, Kirilov sort. Chatov apprend à Grigoreiev que Kirilov est devenu «*un nihiliste*» en Amérique où ils étaient tous deux allés pour y subir «*les conditions sociales les plus dures*», avant que Stavroguine leur envoie «*de l'argent pour [les] rapatrier*» parce «*qu'il a eu une liaison avec [sa] femme*». Lui, qui aime la Russie, reproche à ses anciens amis de ne pas l'aimer.

Survient Lisa qui dit vouloir faire écrire à Chatov un livre qui présenterait la Russie, idée qu'il accepte. Mais Lisa s'inquiète d'un autre occupant des lieux, le capitaine Lebiadkine, parce qu'il tyrannise sa sœur, ce qui fâche Chatov qui refuse la tâche qu'elle lui a proposée.

Lisa s'enfuit, et entre cette sœur, Maria Timopheievna, qui s'occupe d'arranger les cheveux de Chatov qu'elle flatte, et qui évoque un homme qui serait son «*prince*». Chatov indique à Grigoreiev qu'elle traite son frère «*comme un laquais*». Elle révèle à son «*Chatouchka*» sa vénération pour «*la mère de Dieu, la nature, la grande terre humide*» où elle répand ses pleurs.

Arrive Lebiadkine qui la chasse, se proclame «*amoureux de Lisa Drozdov*», s'en prend à Chatov dont, révèle le narrateur, la femme a été séduite par le fils de Stépan, Pierre Verkhovenski.

Quatrième tableau

«*Chez Varvara Stavroguine*»

Stépan fait part à Grigoreiev de son regret d'avoir «*été indigne*» avec Varvara au moment où «*on lui révèle que Nicolas a donné son domaine à Lebiadkine*», et qu'il est «*un monstre*» ; il lui signale qu'il s'est enquis de ce qui avait pu se passer en Suisse entre Stavroguine et Dacha, qu'il est cependant prêt à épouser pour «*couvrir la faute d'autrui*», alors qu'il n'aime que Varvara «*depuis vingt ans*».

Surviennent Chatov, puis Varvara et Prascovie, enfin, Lisa et Maria dont on dit qu'elle est «*une pauvre infirme qui s'est jetée*» aux genoux de Varvara, qui la réconforte bien qu'on l'a prévenue contre elle.

Se présentent aussi Dacha puis Lebiadkine qui vient rendre à Varvara les roubles qu'elle a donnés à sa sœur, et lui pose cette question : «*Peut-on mourir uniquement parce qu'on a une âme trop noble?*»

Entre Pierre Verkhovenski, le fils de Stépan, qui se refuse à ses épanchements.

Arrive Stavroguine qui salue sa mère, puis se préoccupe de ramener Maria chez son frère, et sort.

Pierre Verkhovenski raconte que, cinq ans auparavant, Stavroguine menait à Saint-Petersbourg «*une vie... ironique*» car, s'ennuyant, «*il fréquentait des coquins*», mais avait pris sous sa protection

Lebiadkine et sa sœur boiteuse qui «*devint amoureuse de son chevalier*» qui «*la traitait avec déférence*», en dépit du désaccord de Kirilov. Varvara applaudit à «*cet aveuglement généreux*», et se dit prête à adopter «*cette pauvre créature*» persécutée par son frère qui s'approprie l'argent donné par Stavroguine

Celui-ci, de retour, «*demande pardon pour [son] attitude*» ; puis félicite Dacha pour son mariage avec Stépan dont le fils révèle toutefois qu'il lui a dit se «*marier pour couvrir des péchés commis en Suisse*», et qu'il lui a demandé de le «*sauver*». Aussi Varvara le chasse-t-elle. Comme Stavroguine tance Verkhovenski, Chatov le gifle ; Stavroguine le saisit puis le lâche. Là-dessus, Lisa, disant son admiration pour Stavroguine, demande à Maurice de l'épouser.

Deuxième partie

Cinquième tableau

«*Chez Varvara Stavroguine*»

Stavroguine reproche à Pierre Verkhovenski la façon dont il lui a parlé, puis sort pour la soirée. Pierre prend des lettres et les lit, quand survient Stépan qui, chassé, vient «*chercher [ses] dernières affaires*» ; son fils lui reproche la conduite qu'il a eue avec lui, et se moque de lui, en annonçant que, suivant ainsi les idées de son père, il allait participer à la destruction de la vieille Russie, au nom du progrès et de la science.

Le narrateur indique que «*les Lebiadkine avaient mystérieusement déménagé pendant la claustration de Stavroguine*», et que rôdait «*un forçat assassin*».

Sixième tableau

«*La salle commune de la maison Philipov*»

À Kirilov, Stavroguine montre une lettre qui est un défi du fils de Gaganov auprès duquel il s'est dit prêt à présenter des excuses ; il lui demande d'«*être [son] témoin*» pour l'inévitable duel, et s'il est toujours prêt à se suicider ; Kirilov confirme, et se dit heureux, car il croit à la vie éternelle de la nature. Stavroguine affirme avoir pensé au suicide, auquel on peut recourir si «*on a commis un crime*», si «*on a fait du mal à un enfant, à une petite fille qu'on a déshonorée*». Kirilov lui demandant : «*L'avez-vous fait?*», il ne répond pas, mais lui parle «*avec ironie*».

Disant ne pas avoir besoin de dormir avant le duel, il peut s'entretenir avec Chatov. Celui-ci affirme ne pas pouvoir se passer de lui, lui rappelle «*le rôle qu'il a joué dans [sa] vie*». Pourtant, il a frappé Stavroguine, non pas «*à cause de [sa] liaison avec [sa] femme*», ni «*à cause des bruits qu'on a fait courir sur [sa] sœur et [lui]*». Stavroguine lui indique qu'il risque «*d'être assassiné [...] par le groupe de Pierre Verkhovenski*» dont ils font, l'un et l'autre, partie, ce qui étonne Chatov qui lui reproche de s'acoquiner à eux. Mais Stavroguine prétend ne les avoir aidés qu'«*en amateur*». Chatov affirme avoir changé d'idées après être allé en Amérique, croire désormais «*à la Russie, à son orthodoxie, au corps du Christ*», mais peut-être pas en Dieu. Il suppose que «*l'organisation*» n'existe que dans la tête de Verkhovenski. Stavroguine le met encore en garde, prétendant rendre «*le bien pour le mal*» et être «*chrétien*» sans croire en Dieu, alors que Chatov lui rappelle qu'il était un «*maître*» et lui «*un disciple*», auquel il disait «*que le peuple russe était le seul qui sauverait l'univers au nom d'un dieu nouveau*», préférant le Christ à la vérité, tout en disant le contraire à Kirilov. Mais Chatov continue à admirer son «*intelligence*», son «*génie*», «*l'étendue de [sa] culture, de [ses] conceptions*», tandis que Verkhovenski admire son «*extraordinaire aptitude au crime*». Pourtant Chatov l'accuse de «*dégoûtantes débauches*», et le somme de dire «*la vérité*». Stavroguine refuse de répondre, et dit ne s'intéresser qu'à la question du suicide en ayant «*peur d'être trop lâche*». Alors que Chatov se prétend «*condamné à croire en [lui] et à [l'] aimer*», Stavroguine en est incapable car il est, lui assène l'autre, «*un homme sans racines et sans foi*» qu'il veut toutefois remettre sur son «*ancien chemin*». Stavroguine l'en remercie, mais lui demande de veiller sur sa «*femme*» car il s'est marié «*avec Maria Timopheievna*» qu'il a épousée «*il y a quatre ans de cela. À Pétersbourg*». Chatov pense qu'il a l'a fait pour se «*châtier d'une faute affreuse*», et lui conseille d'aller «*voir Tikhone*», «*un ancien évêque qui s'est retiré dans un monastère*».

Septième tableau

«*Un pont de bateau*»

Stavroguine est abordé par le forçat évadé Fedka auquel Verkhovenski a signalé qu'il pourrait recourir à ses services pour se débarrasser de «*certaines gêneurs*». Mais Stavroguine le menace de le ligoter ou de le livrer à la police.

Huitième tableau

«*La maison des Lebiadkine*»

Stavroguine est reçu par Lebiadkine, qui lui rappelle le «*grand rôle*» qu'il a joué dans sa vie, qui lui dit avoir écrit son testament où il lègue son squelette aux étudiants. Stavroguine lui reproche d'avoir «*écrit une lettre au gouverneur pour dénoncer le groupe de Verkhovenski*» dont il fait «*pourtant partie*». Lebiadkine, qui reçoit de l'argent de Stavroguine du fait de son mariage avec sa sœur, se plaint que celui-ci demeure secret. Or, Stavroguine voulant rendre le mariage public, Lebiadkine se voit rejeté «*comme une vieille botte éculée*».

Ensuite, Stavroguine se trouve seul avec Maria qui, ne le reconnaissant pas, est effrayée, d'autant plus que, dans un rêve, elle l'a vu tenant un couteau. Comme ils doivent vivre ensemble, elle craint l'accueil des «*parentes*» de Stavroguine qui la rassure : ils iront en Suisse, dans des montagnes solitaires. Elle voudrait qu'il soit de nouveau «*le prince*» qu'il a été à ses yeux, qui n'aurait pas honte d'elle car elle a vu qu'il voulait «*plaire à une demoiselle*». Finalement, elle le rejette en le traitant d'«*assassin*».

Neuvième tableau

«*Le pont*»

Stavroguine rencontre Fedka, «*le saisit au collet et le renverse*», puis «*le lâche*». Ensuite, ils conversent, Fedka disant à son agresseur : «*Vos péchés doivent être grands*», tandis que Stavroguine mentionne des méfaits que l'ancien forçat a récemment commis, tout en l'encourageant : «*Superbe. Continue à égorger et à voler.*» Fedka lui propose de tuer Lebiadkine et sa sœur contre «*quinze cents roubles*». Et Stavroguine rit, ce qui, selon le narrateur, signifierait qu'il «*veut mourir*».

Dixième tableau

«*La forêt de Brykovo*»

A lieu le duel entre Stavroguine et Gaganov. Stavroguine propose de nouveau «*de présenter toutes les excuses possibles*», mais Gaganov y voit une aggravation de l'insulte. Il tire et manque Stavroguine, qui, lui, «*tire plus haut*», ce qui, pour Gaganov, est «*une injure de plus*». Comme il tire de nouveau, «*le chapeau de Stavroguine est emporté*». Mais, de nouveau, il «*décharge son pistolet vers le haut*». Kirilov, qui est son témoin, lui signale qu'il aurait fallu «*ne pas le provoquer en duel ou le tuer*». Comme Stavroguine se plaint d'avoir à «*accepter des fardeaux que personne ne pourrait porter*», Kirilov lui rétorque : «*Vous recherchez ces fardeaux*» ; d'où cet étonnement : «*Vous vous en êtes aperçu?*», et ce soupir : «*On se lasse des fardeaux*».

Onzième tableau

«*Chez Varvara Stavroguine*»

Stavroguine décrit le duel à Dacha, se dit «*si lâche et si vil*», souhaite qu'elle vienne à lui «*à la fin*» même s'il aura «*commis entre-temps le pire des actes*», sans vouloir la «*perdre avec*» lui ; il lui révèle avoir «*des apparitions*» de «*sortes de petits démons*», et en décrit un qui est nul autre que Fedka qui lui a proposé des assassinats qu'il pourrait commander, ce qui tourmente Dacha. Il prétend avoir «*une envie terrible de rire*». Elle aussi l'incite à aller voir Tikhone, et «*fuit en pleurant*».

«*Entre Maurice Nicolaievitch*». Il demande à Stavroguine d'épouser Lisa, qui est sa fiancée mais dont il sait qu'elle l'«*estime*» seulement, tandis qu'elle aime «*de façon démente*» Stavroguine qui a déjà «*cherché à obtenir sa main*». Il lui révèle alors qu'il est marié, et Maurice s'écrie : «*Si, après un tel aveu, vous ne laissez pas Lisa tranquille, je vous tuerai à coups de bâton, comme un chien*», et sort.

Entre Pierre, qui indique qu'il a poussé Maurice à «*offrir sa fiancée*», mais rappelle à Stavroguine la réunion de «*l'organisation secrète*» où il est «*un des membres du comité central*». Cela réjouit

Stavroguine qui devra prendre «*un air ténébreux*». En fait, il n'y a pas d'organisation, mais un groupe d'«*imbéciles*» sentimentaux qui ont «*peur de passer pour réactionnaires*». Selon Stavroguine, pour «*cimenter ce joli groupe*», il faut «*pousser quatre membres à tuer le cinquième*», ce que voudrait faire Pierre en tuant Chatov. Et il veut faire de Stavroguine leur chef ; mais celui-ci s'y refuse, comme il n'«*aidera pas à tuer Chatov*». Pierre sort pour aller «*prévenir Kirilov*». Le narrateur mentionne divers méfaits et manifestations de liberté survenus dans la ville.

Douzième tableau

«*Dans le salon Philipov*»

Pierre vient rappeler à Kirilov «*la convention*» qui les lie, sa volonté de se tuer en se déclarant coupable d'un «*mauvais coup*» que ferait l'organisation, en refusant toutefois de rien faire contre Stavroguine.

Entre Chatov, qui se montre lui aussi réticent. Pierre lui demande de rendre «*la presse d'imprimerie et tous les papiers*».

Entrent les autres «*conjurés : Lipoutine, Virguinsky, Chigalev, Liamchine, et un jeune séminariste défroqué*», puis Stavroguine. Pierre prétend n'avoir «*aucune déclaration à faire*». Chigalev présente un cahier où il a défini sa «*solution au problème social*», avec cette «*contradiction*» que, «*partant de la liberté illimitée*», il aboutit «*au despotisme illimité*» : «*Tous les hommes sont esclaves et égaux dans l'esclavage*». Il est soutenu par Lipoutine qui a lu le livre, tandis que, pour Pierre, «*faire des systèmes, ce sont des sornettes*» sans qu'il puisse donner «*des explications et des révélations sur les rouages*» de l'organisation ; ce qu'il veut, c'est «*renverser à toute vapeur*» ; il demande : «*Si l'un de vous apprend qu'il se prépare un meurtre pour les besoins de la cause, ira-t-il le dénoncer à la police?*» Cela met en colère Chatov, qui sort. On fait remarquer que «*Stavroguine non plus n'a pas répondu*» ; il n'en voit «*pas la nécessité*», et sort. Le séminariste remarque que «*Verkhovenski non plus n'a pas répondu*». Pierre, déclarant qu'il leur faudra obéir à Stavroguine, leur demande de prêter serment, de jurer «*de châtier les traîtres*», ce qu'ils font avant que Pierre se précipite pour retrouver Stavroguine.

Treizième tableau

«*Dans la rue puis chez Varvara Stavroguine*»

Stavroguine reproche à Pierre de s'être privé des services de Chatov, dont il dit qu'il «*est bon*», tandis que Pierre est «*méchant*». Il lui reproche aussi de vouloir le «*pousser à faire égorger [sa] femme*». Comme Pierre le prend par le bras, il se dégage et «*le jette à terre*», disant qu'il pourrait le tuer, mais qu'il ne le fera pas parce qu'il le méprise.

Ils entrent chez Varvara. Comme Stavroguine demande à Pierre de lui dire ce qu'il attend de lui, il lui annonce : «*Ensemble, nous soulèverons la Russie*», «*avec dix groupes comme celui-ci*» qui sont, pour Stavroguine, «*dix groupes d'imbéciles*». Pierre, reconnaissant qu'il est «*bête*», veut que Stavroguine soit «*la tête de [son] organisation*». Comme Pierre indique vouloir forcer les membres du groupe «*à s'espionner et à se dénoncer les uns les autres*», Stavroguine lui assène : «*Vous ressemblez à un jésuite*». Or Pierre admire la duplicité des jésuites, envisage d'ailleurs un accord entre le pape et l'Internationale, et pense que, en attendant, doit régner Stavroguine qu'il admire : «*Vous êtes le chef, vous êtes le soleil*», affirmant que, sans lui, il est «*un zéro*», acceptant ce que lui dit Stavroguine : «*Vous n'êtes pas un socialiste. Vous êtes un gredin*», prévoyant un «*chambardement*» après lequel apparaîtra «*le nouveau tsar*» qu'il lui propose d'être, en lui faisant miroiter aussi la possession de Lisa.

Mais surgit Dacha qui supplie Stavroguine d'aller voir Tikhone, dont le narrateur indique qu'on lui faisait «*une réputation de grande sainteté*».

Quatorzième tableau

«*La chambre de Tikhone*»

Stavroguine lui demande si sa mère a parlé de lui «*comme d'un fou*». Il dit sentir la présence auprès de lui d'un «*être railleur, méchant, raisonnable*» qui serait «*le diable*». Comme Tikhone affirme croire en Dieu mais n'avoir qu'une foi «*imparfaite*», Stavroguine dit vouloir une foi «*parfaite*», raison pour

laquelle il est «*athée*», et il invoque le rejet des tièdes qu'on trouve dans l'"*Apocalypse*". Tikhone l'invite à lui dire «*tout*». Stavroguine décide de lui lire un récit où il parle de sa vie de «*débauche*», avec des «*nihilistes*», de 1861 à 1863, à Pétersbourg, où il s'ennuyait au point de vouloir se pendre ; où, un jour, il s'y était trouvé seul avec une «*fille de douze ans qui s'appelait Matriocha*» qui était «*extrêmement douce et calme*», avec laquelle il avait échangé des baisers. Mais il s'arrête : «*À cet endroit, dans mon récit, j'ai laissé un blanc*», tout en prétendant : «*Il ne s'est rien passé du tout*». Or, si «*elle n'avait rien dit à sa mère*», il découvrit qu'elle «*s'était pendue*» et eut «*le sentiment d'être délivré*», tout en sachant que ce sentiment «*reposait sur une lâcheté infâme*». Après, il avait mené «*une vie ironique*». Il affirme vouloir publier ce récit, mais Tikhone doute que cela soit «*une vraie pénitence*» car «*il y a du défi et de l'orgueil*» dans sa confession ; qu'il est «*fier de son insensibilité*» ; qu'il y a en lui une «*force immense*» qui n'est déployée «*que dans des infamies*» ; qu'il reçoit le «*châtiment*» de «*ceux qui se détachent du sol natal, de la vérité d'un peuple et d'un temps*». Stavroguine dit d'abord vouloir le pardon de Tikhone, puis proclame vouloir obtenir son «*propre pardon*» en aspirant à «*une souffrance démesurée*». Tikhone lui promet le pardon du Christ, mais l'incite à ne pas publier ce récit, à surmonter son orgueil pour écraser son démon, et atteindre à la liberté. Comme il l'incite à vivre «*cinq ou sept ans*» auprès d'un ascète, Stavroguine se moque, et Tikhone lui prédit : «*Tu chercheras une issue dans un nouveau crime et tu ne l'accompliras que pour éviter la publication de ces feuillets.*»

Troisième partie

Quinzième tableau

«*Chez Varvara Stavroguine*»

Stépan confie à Grigoreiev sa crainte, à la suite d'une perquisition, de subir «*la honte*». Or Varvara Stavroguine augmente le montant de la pension qu'elle lui fait, et le chasse, lui reprochant sa réticence au mariage et leurs «*vingt années de vanité et de grimaces*» où il aurait été «*jaloux de [son] développement intellectuel*». Il part, la laissant «*en larmes*».

Alors qu'on apprend à Varvara que «*la ville est en émeute*», que «*c'est la révolution*», entre Stavroguine, qui «*a l'air un peu fou, pour la première fois*». Comme Lisa lui reproche d'être importunée par Lebiadkine, il révèle avoir épousé sa soeur, Varvara «*tombe, évanouie*», tandis que Stavroguine invite Lisa à le «*suivre*» dans sa maison de Skvoretchniki, ce qu'elle fait.

Le narrateur indique qu'un incendie détruit la maison de Lebiadkine et de sa sœur ; qu'un «*incendie éclata aussi dans les âmes. Après la fuite de Lisa, les malheurs se succédèrent.*»

Seizième tableau

«*Le salon de la maison de Skvoretchniki*»

À «*six heures du matin*», à Lisa, dont la robe est «*froissée et mal fermée*», Stavroguine annonce «*qu'une partie du faubourg a déjà brûlé*». Mais elle lui dit plutôt que, après avoir eu son «*heure de vie sur la terre*», elle est «*morte*». Il lui propose de partir avec lui. Mais elle voudrait se trouver à Moscou, y «*recevoir des visites et les rendre*», «*idéal bien bourgeois*» reconnaît-elle, mais auquel elle doit renoncer parce qu'il est marié. Comme il lui dit qu'elle lui a donné un espoir qu'il a «*payé de la vie...*», et qu'elle lui rétorque : «*De votre vie ou de celle d'autrui?*», il pâlit, et elle insinue qu'il a «*peur depuis longtemps*». Mais elle revient à l'annonce de son départ, lui faisant reconnaître qu'il savait qu'il devait avoir lieu ; d'où sa constatation : «*Vous le saviez et pourtant vous m'avez prise*», et l'aveu de Stavroguine : «*Je n'ai jamais éprouvé de l'amour pour personne. Je désire, voilà tout.*», ainsi que l'expression de son espoir d'«*un jour aimer*», de l'aimer elle qui, seule, peut le guérir, ce qui la révulse.

Se présente Pierre qui indique à Stavroguine que Lebiadkine et sa sœur ont été assassinés. Stavroguine «*lui donne un coup violent*». Mais Pierre accuse Fedka, et glisse que, Maria étant morte, Stavroguine peut épouser Lisa. Cependant, il s'y refuse, Pierre y voyant un aveu d'un fiasco sexuel !

Or Lisa l'a entendu, et conjure Stavroguine de parler comme s'il était «*devant Dieu*» : «*Êtes-vous coupable ou non?*» ; il répond : «*Je n'ai pas tué et j'étais contre ce meurtre, mais je savais qu'on les*

assassinerait et je n'ai pas empêché les assassins d'agir.» Puis il *«crie d'une voix terrible»* sa haine pour tout et pour tous, lui inclus.

Dix-septième tableau

«Dans la rue»

Tandis que *«le rideau s'illumine des flammes de l'incendie»*, Lisa, qui fuit, tombe. Maurice Nicolaievitch la couvre de son manteau. Mais elle veut voir *«le sang»*, *«ceux qu'on a tués à cause»* d'elle. Elle rencontre Stépan, qui part tout en délirant ; qu'elle veut reconforter tout en lui demandant de prier pour elle. Maurice et elle sont entourés d'une foule hostile, et un homme la frappe avec lequel Maurice se bat, avant que *«tout s'apaise»*.

Le narrateur raconte que *«les événements se précipitèrent»*, que la femme de Chatov revint, mais que *«ce que Chatov crut être un recommencement devait être en réalité une fin.»*

Dix-huitième tableau

«La chambre de Chatov»

À Marie, qui déclare ne faire que passer, Chatov se montre si attentionné qu'elle s'attendrit. Pour lui offrir du thé, il doit en demander à Kirilov qui approuve sa conduite.

Entre Liamchine qui lui dit, de la part de Pierre, qu'il est *«libre»*, qu'il suffira qu'il indique *«l'endroit où la presse est enterrée»*.

Chatov retrouve Marie qui connaît des sortes de crises car elle est sur le point d'accoucher.

Après un «noir», Chatov et Marie admirent le nouveau-né. Soudain, elle se rejette et déclare : *«Ah ! Nicolas Stavroguine est un misérable.»* Mais ils se disent : *«C'est fini maintenant. Nous vivrons tous les trois, nous travaillerons.»*

Dix-neuvième tableau

«La forêt de Brykovo»

S'y trouvent Chigalev, Virguinsky, Lipoutine, le séminariste et Pierre, qui se dit convaincu que Chatov, en dépit du retour de sa femme, considérera toujours *«cette dénonciation comme juste et nécessaire»*. Chigalev déclare s'en aller parce qu'il en est venu à penser que l'assassinat projeté est *«inutile, frivole et personnel»*, *«en contradiction avec [son] système»*, et inspiré à Pierre par sa haine de Chatov. Mais Pierre rappelle aux autres qu'ils ont *«juré»*. À un *«coup de sifflet»*, *«ils se cachent»*.

«Entrent Liamchine et Chatov» qui indique l'endroit où il leur faut creuser. Mais il est attaqué, *«pousse un cri bref et désespéré : "Marie !"»*, et est tué d'un coup de revolver. Comme plusieurs des conjurés se montrent hystériques, Pierre les traite de *«crapules»*.

Vingtième tableau

«La rue»

Pierre rencontre Fedka qui lui dit qu'il est, pour lui, *«le vrai assassin»*. Pierre le menace de son revolver, mais Fedka le frappe, et *«file en éclatant de rire»*.

Vingt et unième tableau

«La maison Philipov»

Kirilov reproche à Pierre d'avoir tué Chatov parce qu'il lui avait *«craché au visage»*. Ils se menacent de leurs revolvers, mais renoncent à tirer. Pierre annonce son départ à l'étranger, ce qui scandalise Kirilov qui cependant constate : *«Nous sommes tous les deux des misérables, et moi je vais me tuer, et toi tu vivras.»* Pierre reconnaît sa lâcheté. Kirilov, s'exaltant, considère que, *«le Crucifié»* ayant promis le paradis et la résurrection qui n'ont pas eu lieu, *«toute cette planète n'est que mensonge»*, et demande : *«À quoi bon vivre alors?»* ; il veut se tuer *«pour prouver aux autres la terrible liberté de l'homme»*. Pierre acquiesce : *«Si Dieu est un mensonge, alors nous sommes seuls et libres.»* Kirilov écrit donc, sous la dictée de Pierre, qu'il *«a tué l'étudiant Chatov, dans le parc, pour sa trahison et sa dénonciation»*, tenant à ajouter : *«Liberté, égalité, fraternité ou la mort»*. Et il se tue.

Le narrateur indique : *«Dénoncés par le faible Liamchine, les assassins de Chatov furent arrêtés, sauf Verkhovenski.»*

Vingt-deuxième tableau

«*Chez Stavroguine*»

Varvara part à la recherche de Stépan.

Entre Stavroguine qui vient chercher Dacha pour qu'elle parte avec lui à l'étranger, dans un coin de montagne qui «*est l'endroit qui en ce monde ressemble le plus à la mort*». Récapitulant ses actes, il dit : «*J'ai une force infinie. Mais je ne sais à quoi l'appliquer. Tout m'est étranger. [...] Je ne suis capable que de négation, de négation mesquine. Si je croyais enfin à quelque chose, je pourrais peut-être me tuer, mais je ne peux pas croire. [...] Je n'apporte que le mal*», tandis que Dacha souhaite : «*Que Dieu vous donne seulement un peu d'amour, même si je n'en suis pas l'objet !*» Une pensée lui étant venue, il sort.

Varvara est de retour avec Stépan qui lui redit son amour, tandis qu'elle le morigène. Il affirme : «*Nous sommes tous coupables.*», demande à Varvara de lui lire, dans l'«*Évangile de saint Luc*», l'histoire des cochons, qu'il interprète ainsi : «*Ces démons qui sortent du malade [et qui entrent dans les cochons] ce sont nos plaies [...] et la maladie, c'est la Russie [...] et nous nous précipitons comme des possédés, et nous périrons. Mais le malade sera guéri [...] Oui, la Russie sera guérie, un jour !*»

C'est alors qu'on découvre que Stavroguine «*s'est pendu*».

Le narrateur indique que, selon les médecins, «*il ne présentait aucun signe d'aliénation mentale.*»

Commentaire

Dans «*Pourquoi je fais du théâtre?*» (1959), Camus déclara : «*Je n'ai pas eu le sentiment de désertier mon métier d'écrivain en montant ces "Possédés" qui résument ce qu'actuellement je sais et ce que je crois du théâtre.*»

En effet, le roman de Dostoïevski est une puissante tragédie de la culpabilité, qui recèle les éléments d'un tragique efficace : mystère, secret, attente, révélation et, bien entendu, faute. Elle était bien faite pour correspondre aux grandes préoccupations de Camus.

En 1955, lors d'une émission de «*Radio Europe*» en hommage à Dostoïevski, il donna un texte intitulé «*Pour Dostoïevski*» où il déclara : «*J'ai d'abord admiré Dostoïevski à cause de ce qu'il me révélait de la nature humaine. Mais très vite, à mesure que je vivais plus cruellement le drame de mon époque, j'ai aimé dans Dostoïevski celui qui a vécu et exprimé notre destin historique. Pour moi, Dostoïevski est d'abord l'écrivain qui, bien avant Nietzsche, a su discerner le nihilisme contemporain, le définir, prédire ses suites monstrueuses, et tenter d'indiquer les voies du salut.*», disant à propos des «*Possédés*» : «*J'ai rencontré cette œuvre à vingt ans. L'ébranlement que j'en ai reçu dure encore, après vingt autres années.*»

Il se référa souvent à ses œuvres.

Pour la démonstration qu'il fit dans «*Le mythe de Sisyphe*», il annonça avoir choisi «*une œuvre où tout soit réuni qui marque la conscience de l'absurde, dont le départ soit clair et le climat lucide*», qui était «*Les possédés*» car, dans un chapitre intitulé «*Kirilov*», il montrait que, dans les romans de Dostoïevski, les héros «*s'interrogent sur le sens de la vie*» «*avec une telle intensité qu'elle ne peut engager que des solutions extrêmes*», comme «*le suicide logique*» auquel en vient celui qui, «*n'ayant pas la foi en l'immortalité*», est «*persuadé que l'existence humaine est une parfaite absurdité*». Au sujet de l'ingénieur nihiliste (qui se suicide pour témoigner de la liberté et de la divinité de l'être humain ; qui veut faire «*ce suicide pédagogique*» «*par amour de l'humanité*», afin que les autres soient «*éclairés*» ; qui veut «*annexer*» le Christ ; pour qui «*devenir dieu, c'est seulement être libre sur cette terre*» ; qui pense qu'il «*incarne bien tout le drame humain*», qu'il «*a réalisé la condition la plus absurde*» ; que son sacrifice libère d'autres personnages), il affirma : «*Si Dieu n'existe pas, Kirilov doit se tuer pour être Dieu. Cette logique est absurde, mais c'est ce qu'il faut.*» ; il évalua : «*Il n'est pas fou ou alors Dostoïevski l'est.*» ; il considéra qu'on trouve chez l'écrivain russe, «*ces jugements absurdes : Tout est bien, tout est permis et rien n'est détestable*». Il concéda cependant que, dans «*Les frères Karamazov*», avec le personnage d'Aliocha, il fit triompher «*la foi en l'immortalité*», étant

donc finalement «*un romancier existentiel*», dont l'œuvre n'est pas absurde, mais «*pose le problème absurde*».

Dans "*L'homme révolté*", il signala que «*la description de la révolte va faire un pas de plus*» avec Dostoïevski, dont le Ivan Karamazov, au nom de l'amour, «*prend le parti des hommes et met l'accent sur leur innocence, affirme que la condamnation à mort qui pèse sur eux est injuste*», tandis que «*Dieu est jugé à son tour, et de haut*» ; il considère que, «*si le mal est nécessaire à la création divine, alors cette création est inacceptable*» ; il déclare : «*Si la souffrance des enfants sert à parfaire la somme des douleurs nécessaires à l'acquisition de la vérité, j'affirme d'ores et déjà que cette vérité ne vaut pas un tel prix*» ; il n'accepte le salut que si tous les êtres humains sont sauvés, et pousse cette rébellion jusqu'à ses extrêmes conséquences ; avec son «*Tout ou rien*», il inaugura l'«*entreprise essentielle de la révolte, qui est de substituer au royaume de la grâce celui de la justice*», tandis que son «*Tout est permis*» fut le commencement de l'histoire du nihilisme contemporain. Toutefois, pour Camus, Ivan Karamazov se contenta «*d'une sorte de donquichottisme métaphysique*». À sa suite, «*la révolte est désormais en marche vers l'action*», ce qu'avait d'ailleurs prévu Dostoïevski avec sa légende du «*Grand Inquisiteur*», les Grands Inquisiteurs d'aujourd'hui «*refusant fièrement le pain du ciel et la liberté, et offrant le pain de la terre sans la liberté.*»

De plus, toujours dans "*L'homme révolté*", Camus intitula un chapitre : "*Trois possédés*", et un autre : "*Le chigalevisme*", qui était la dénonciation, à partir du personnage des "*Possédés*", du «*cynisme politique*» qui vint «*contaminer le socialisme dit scientifique qui surgit dans les années 80 en Russie*» pour faire apparaître «*le terrorisme d'État*», car Chigalev, «*parti de la liberté illimitée, arrive au despotisme illimité*», annonçant qu'«*un dixième de l'humanité exercera une autorité illimitée sur les neuf autres dixièmes*».

Pour Camus, "*Les possédés*" offrent une vision du monde assez conforme à celle qu'il avait : un monde ébranlé dans ses fondements, en quête du salut, qui le cherche dans la haine, dans la violence, mais aussi dans la frivolité : agitation superficielle des milieux intellectuels avec Stépan Verkhovenski et Varvara Tavroguine, tentation de la révolte cynique avec Pierre Verkhovenski, obsession du suicide chez Kirilov et de Dieu chez Chatov, déséquilibre moral et vertige chez Nicolas Stavroguine, et, pour finir, chez tous, un mélange détonnant d'orgueil et de contrition, d'humanité et de bestialité. Bref, tous les thèmes de Dostoïevski, mais aussi tous les thèmes de Camus. Tandis que dans "*Requiem pour une nonne*", il avait cru découvrir une technique de la tragédie moderne, ce fut le tragique même du monde moderne qu'il trouvait dans "*Les possédés*", un tragique qui se prêtait à la satire comme à l'humour.

* * *

Ce fut ainsi que Camus projeta de mettre en scène "*Les possédés*", et, pour cela procéder à une adaptation.

Or cette entreprise avait déjà tenté d'autres écrivains. Ce fut le cas, en 1872, de la princesse Obolevski à laquelle Dostoïevski écrivit : «*J'ai pour règle de ne jamais m'opposer aux tentatives de ce genre ; toutefois, je me dois de vous signaler qu'elles ne réussissent presque jamais entièrement ! Il est un secret de l'art qui veut qu'une forme épique ne puisse trouver son équivalent dans une forme dramatique. Je pense même que les différentes formes artistiques impliquent des séries de pensées spécifiques, de sorte que jamais aucune pensée ne saurait être exprimée dans une forme qui ne lui fût adéquate. Ce serait tout autre chose si vous refondiez et changiez le roman de fond en comble, n'en conservant qu'un des épisodes pour le transformer en drame, ou que, vous inspirant de la pensée initiale, vous modifiiez entièrement le sujet.*»

On comprend mieux quel problème s'est posé à tous les adaptateurs de Dostoïevski : ou bien garder la perspective romanesque, et, s'agissant des "*Possédés*", s'efforcer de rendre le tumulte d'une société, le trouble des esprits en délire, tels que les traduit l'enchevêtrement des thèmes ; ou bien prendre les risques de trahir le roman, le recomposer en quelque sorte, en se limitant à l'un de ses thèmes, en forçant au besoin les situations. C'est le parti que prit, en 1910, Némirovitch-Dantchenko quand il adapta "*Les frères Karamazov*". C'est le second qu'avait délibérément choisi Copeau l'année suivante, pour une adaptation de la même œuvre que d'ailleurs Camus mit en scène à Alger pour son "Théâtre de l'équipe".

Curieusement, le même Némirovitch-Dantchenko adapta, en 1913, "*Les possédés*" pour le "Théâtre d'art" de Moscou ; mais, cette fois, en réduisant la pièce au personnage de Stavroguine, interprété par Vassili Katchalov qui le jouait avec une froideur inhumaine, des mouvements d'automate, comme s'il était un mort-vivant : masque de faïence, regard perdu, derrière lequel on devinait le vide d'une âme ravagée ; mais, à la chute du rideau, l'énigme du personnage demeurait entière. Némirovitch-Dantchenko donna d'ailleurs à son adaptation le titre de "*Nicolas Stavroguine*", et sélectionna dans le roman quinze scènes en rapport avec cet important protagoniste. Mais il y manquait sa confession, qui se trouve dans le chapitre intitulé «*Chez Tikhone*», situé entre les chapitres VIII et IX de la deuxième partie, car il avait été supprimé par la censure à la demande du "Messager russe" ; elle ne fut éditée en Russie qu'en 1923, sous le titre "*La confession de Stavroguine*".

Disposant de ce texte comme des "*Carnets des Possédés*" laissés par Dostoïevski (comme il l'indiqua dans l'interview qu'il donna à "Spectacles"), en octobre 1953, Camus se lança l'ambitieux défi d'adapter le roman au théâtre, dans l'idée d'en faire un somptueux spectacle, un «*spectacle total, conçu, inspiré et dirigé par le même esprit, écrit et mis en scène par le même homme*» (comme il l'indiqua dans "*Pourquoi je fais du théâtre*").

Il nota alors dans ses propres "*Carnets*" : «*Adaptation des "Possédés"* :

-*Cf. Berdaïef* : «Chatov, Verkhovenski, Kirilov, ce sont autant de fragments de la personnalité désagréable de Stavroguine, des émanations de cette personnalité extraordinaire qui s'épuise en se dispersant. L'énigme de Stavroguine, le secret de Stavroguine, tel est le thème unique des "*Possédés*".

-*Thèse de Dostoïevski* : *les mêmes chemins qui mènent l'individu au crime mènent la société à la révolution.*

- *Verkhovenski* : «la force la plus importante de la révolution c'est la honte d'avoir une opinion.»

Même si, interrogé sur sa démarche, il considéra que les techniques narratives du romancier russe se prêtent bien à une adaptation théâtrale (nombreux dialogues, peu de descriptions, personnages comiques et tragiques, multiples coups de théâtre), il n'était évidemment pas question pour lui de porter ce roman immense intégralement à la scène. Il lui fallut effectuer des transformations qui devaient toutes aller dans le sens d'une simplification de la langue et du discours de ses personnages. Pourtant, il écrivit une première version, qui s'intitulait "*Les démons*", dont le texte couvrait 268 pages dactylographiées, qui aurait exigé plus de quarante comédiens, et qui aurait fait durer le spectacle cinq heures !

Il procéda donc alors à une soixantaine de remaniements :

-Il résolut le problème du temps en statuant qu'«*il n'y a pas de durée chez Dostoïevski, comme il y en a par exemple dans "La guerre et la paix", mais des condensations furieuses, suivies de paroxysmes. À mon avis, c'est le véritable "tempo" dramatique. Je n'ai eu qu'à calquer.*» (interview donnée à "Spectacles"). Mais le récit de la mort de Chatov, en passant du temps romanesque au temps scénique, perdit de sa tension et de sa beauté

-Il simplifia certaines caractéristiques essentielles du texte de Dostoïevski, pratiqua des coupures dans les dialogues, et des resserrements de l'action, supprima des chapitres entiers, en particulier ceux concernant le gouverneur, y compris le bal scandaleux, ainsi que la réunion chez Virguinski.

-Il supprima aussi des personnages secondaires (les deux conjurés que sont Tolkatchenko et Erkel ; Ivan Ossipovitch, le fils de Gaganov, et la sage-femme).

-Il allégea le personnage de Lia Drozdov.

-Il procéda à des contractions.

-Il «*redistribua les épisodes dans une architecture dramatique*».

-Il découpa le texte en vingt-deux tableaux reliés par les commentaires du narrateur qui assure la continuité du déroulement et qui résume les nécessaires coupures (ainsi, il transposa, en quelques phrases, le long récit de la vie de Stépan Trofimovitch Verkhovenski chez Élisabeth Prokofievna).

Pour tout le reste, donnant une leçon de fidélité à tous les adaptateurs, Camus s'effaça devant Dostoïevski, et fit, du roman, un concentré harmonieux et spectaculaire.

La version finale mobilisait vingt-trois comédiens, déployait dix décors, durait près de quatre heures avec deux courts entractes qu'il réduisit bientôt à un seul. Il faut signaler que, à la représentation, on supprima la scène du duel et le dix-septième tableau.

* * *

On remarque la grande importance que Camus accorda à Stavroguine.

Trois personnages lui révèlent successivement le grand rôle qu'il a joué dans leur vie :

-D'abord Kirilov lui avoue : *«Stavroguine, je vous en prie, ne me parlez pas avec ironie. Rappelez-vous ce que vous avez été pour moi, le rôle que vous avez joué dans ma vie.»*

-Puis Chatov lui fait une déclaration quasiment identique : *«Je ne pouvais pas m'imaginer que vous m'abandonniez. Je ne peux pas me passer de vous. Souvenez-vous du rôle que vous avez joué dans ma vie.»*

-Enfin, Lebiadkine utilise des termes équivalents : *«Je voudrais pouvoir vous parler librement, comme au temps jadis. Ah ! vous avez joué un si grand rôle dans ma vie.»*

Or tous ces personnages vont mourir : Kirilov va accomplir son suicide qu'il avait décidé depuis longtemps ; Chatov va être tué par Pierre Verkhovenski ; Lebiadkine sera assassiné avec sa sœur. Tous ces éléments laissent à penser que la mort de Stavroguine ne saurait tarder.

Or il ressent un fort sentiment de culpabilité pour une faute qui ne lui laisserait d'autre issue que la mort, et son désir de mort est habilement évoqué tout au long de la pièce :

-Au sixième tableau, lors de sa conversation sur le suicide avec Kirilov, il laisse entendre qu'il a déjà pensé à cette éventualité ; et le bonheur qui émane de Kirilov semble l'y inciter :

«Stavroguine : Vous paraissez très heureux.

Kirilov : Je le suis.

Stavroguine : Je comprends cela. J'y ai pensé parfois. Supposez qu'on ait commis un crime, ou plutôt une action particulièrement lâche, honteuse. Eh bien, une balle dans la tête et plus rien n'existe ! Qu'importe alors la honte !»

Un peu plus loin dans la conversation, il évoque à nouveau une mauvaise action, du mal fait à un enfant, à une petite fille. Quand Kirilov lui demande s'il a accompli un tel acte, *«Stavroguine se tait et secoue bizarrement la tête»*.

Puis, lors de sa rencontre avec Chatov, les échanges tournent également autour de la possibilité ou l'impossibilité de se suicider :

«Stavroguine : Je ne m'intéresse qu'à des questions plus banales. Par exemple : faut-il vivre ou faut-il se détruire?

Chatov : Comme Kirilov?

Stavroguine (avec une sorte de tristesse) : Comme Kirilov. Mais lui ira jusqu'au bout. C'est un Christ.

Chatov : Et vous, seriez-vous capable de vous détruire?

Stavroguine (doulousement) : Il le faudrait ! Il le faudrait ! Mais j'ai peur d'être trop lâche. Peut-être le ferai-je demain. Peut-être jamais. C'est la question, la seule question que je me pose.»

On voit, dans ce tête-à-tête, que Stavroguine voudrait se suicider, mais n'en a pas la force.

-À la fin du neuvième tableau, le narrateur déclare : *«Celui qui tue, ou veut tuer, ou laisse tuer, celui-là souvent veut mourir. Il est le compagnon de la mort»*.

Du fait de ce lourd secret que Stavroguine a à révéler, Chatov et Dacha à deux reprises lui conseillent de rencontrer le saint homme qu'est Tikhone. Quand il se rend chez lui doit avoir lieu cette confession que Camus considérait comme *«le nœud psychologique de l'action»* (comme il l'indiqua dans l'interview donnée à "Spectacles").

Ce Tikhone est une énigme. Camus choisit de souligner sa sainteté afin d'accentuer la différence entre lui et Stavroguine. De nombreuses personnes l'admirent, même Fedka, le forçat évadé. La

seule ombre que Camus laisse planer sur sa réputation est son goût pour des lectures non appropriées pour un saint homme. C'est ainsi que le présente le narrateur : «*Les humbles lui faisaient une réputation de grande sainteté. Mais les autorités lui reprochaient sa bibliothèque où les ouvrages pieux étaient mêlés à des pièces de théâtre, et peut-être pis encore.*» Chez Dostoïevski, il s'agit manifestement d'un secret plus lourd.

Si Tikhone représente le saint et Stavroguine, le démon que caractérisent la froideur, l'indifférence, la dureté, l'insensibilité et le manque de volonté, ils se comprennent pourtant, et se rapprochent l'un de l'autre. Le saint homme étonne son visiteur par sa capacité de compréhension, et il va même jusqu'à le tutoyer l'espace d'un instant :

«*Stavroguine : Vous savez, je vous aime beaucoup.*

Tikhone (à mi-voix) : Moi aussi. (Silence assez long. Effleurant de son doigt le coude de Stavroguine.) Ne sois pas fâché.

Stavroguine (sursaute) : Comment avez-vous su... (Il reprend son ton habituel.) Ma foi, oui, j'étais fâché parce que je vous avais dit que je vous aimais.»

Toute la confession de Stavroguine est axée sur ce qu'il a ressenti après son crime. Celui-ci est le fruit d'une grande lâcheté. C'est ce qu'il déclare à Tikhone : «*Je savais que ce sentiment reposait sur une lâcheté infâme et que plus jamais, plus jamais, je ne pourrais me sentir noble sur cette terre, ni dans une autre vie, jamais...*» C'est grâce à cet aveu qu'on comprend le comportement de Stavroguine tout au long des tableaux précédents : le soufflet, le duel, la gifle de Chatov ; tous ces actes, qui paraissaient dépourvus de sens, en avaient un, profond et terrible : la volonté de gâcher sa vie d'une manière quelconque, parce qu'il n'avait pas le courage de se tuer. On lit chez Dostoïevski : «*Alors, j'ai gâché ma vie de la façon la plus bête possible. J'ai mené une vie ironique. J'ai trouvé que ce serait une bonne idée, bien stupide, d'épouser une folle, une infirme dont j'ai fait ma femme. J'ai même accepté un duel où je n'ai pas tiré, dans l'espoir d'être tué sottement. Pour finir, j'ai accepté les fardeaux les plus lourds, tout en n'y croyant pas. Mais tout cela, en vain, en vain ! Et je vis entre deux rêves, l'un où, sur des îles heureuses, au milieu d'une mur lumineuse, les hommes se réveillent et s'endorment innocents, l'autre où je vois Matriocha [la «*fillette de douze ans*» qui était «*extrêmement douce et calme*», avec laquelle il avait échangé des baisers, qui «*s'était pendue*»] amaigrie, hochant la tête, et me menaçant de son petit poing... Son petit poing... Je voudrais effacer un acte de ma vie et je ne le peux pas.»*

Le Stavroguine du roman est plutôt à un immoraliste qui ne connaît plus ni le bien ni le mal. C'est ce que semblent signifier ces paroles : «*Je réalisais en cet instant le proverbe juif : "On ne sent pas sa propre puanteur". J'avais bien conscience d'être un misérable, mais je n'en avais pas honte, et, dans l'ensemble, j'en souffrais peu. C'est à ce moment, tandis que je buvais du thé et bavardais avec ma bande, que je pus me rendre compte très nettement, pour la première fois de ma vie, que je ne comprenais pas et ne sentais pas le Bien et le Mal ; que non seulement j'en avais perdu le sentiment, mais que le Bien et le Mal, en soi, n'existaient pas.»*

Le Stavroguine de Camus est plus habité par les remords ; le souvenir de son acte honteux a motivé toute sa vie ; s'il se tuait, ce serait pour échapper à la honte, à la culpabilité, à son démon.

L'échec de sa confession aggrave son déséquilibre moral et mental, et précipite sa perte. Sa confession se termine sur une image de violence (il «*brise le crucifix et en jette les morceaux sur la table*») et sur la prédiction de Tikhone : il commettra un nouveau crime afin d'éviter la publication des feuillets de sa confession.

Camus souligna l'importance de la confession, tant du point de vue de l'action, du thème que du langage, en lui donnant une place centrale, la situant à la fin de la deuxième partie, au quatorzième tableau. Elle réunit les éléments nécessaires à la création du tragique : elle montre en effet un personnage qui a commis une mauvaise action, qui est aux prises avec sa mémoire, et qui doit avouer ce crime. Sa confession est un épisode inutilement douloureux pour Stavroguine qui ne parvient pas à surmonter son orgueil, à écraser son démon.

En braquant le projecteur sur Stavroguine, Camus amena le spectateur à attendre l'explication de son comportement, et maintint donc une tension extrême tout au long de sa pièce, tension qui confère une unité tragique à l'ensemble de l'action.

Camus put aussi penser que, avec ce personnage, il pouvait pousser l'aveu et l'humilité plus loin qu'il ne l'avait fait dans le monologue de "La chute" ; qu'il pouvait se livrer enfin à la contrition qu'il s'était alors en partie refusée.

* * *

Dans le texte de cette adaptation théâtrales se remarquent l'importance et la précision des didascalies, Camus se révélant, une fois de plus, un véritable écrivain scénique. Son souci du détail précis fut tel qu'il courut Paris à la recherche du mouchoir idoine pour Stépan ! On sait aussi qu'il fit séparer les tableaux par de nostalgiques airs russes.

Son travail de régie consista principalement à imprimer un rythme rigoureux au spectacle (il indiqua aux comédiens : «*La pièce doit débiter en feu d'artifice, continuer en lance-flammes, s'achever en incendie*»), au fonctionnement des plateaux tournants.

En 1959, à Paris, au "Théâtre Antoine", il mit la pièce en scène, avec Pierre Vaneck (Nicolas Stavroguine), Tania Balachova (Varvara Stavroguine), Pierre Blanchar (Stépan), Michel Bouquet (Pierre Verkhovenski), Charlotte Clasis (Prascovie Drozdov), Janine Patrick (Lisa Drozdov), Nadine Basile (Dacha Chatov), Roger Blin (Tikhone), Catherine Sellers (Maria Lebiadkine), Nicole Kessel (Marie Chatov), Charles Denner (Lebiadkine), dans des décors et des costumes de Mayo (dans "Pourquoi je fais du théâtre" (1959), Camus signala : «*Lorsque mon ami Mayo dessina 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. La pièce se termine ainsi dans une sorte d'irréelle folie, mais elle est partie d'un lieu précis et chargé de matière. N'est-ce pas la définition même de l'art?*»).

Le 24 janvier, lors d'un reportage télévisé au "Théâtre Antoine", Camus présenta quelques-uns de ses comédiens.

Le même jour, il donna une interview au "Figaro Littéraire" par Pierre Mazars au sujet de la pièce.

Le 27, il fut interviewé par Pierre Dumayet pour l'émission "Lecture pour tous".

Le Tout-Paris se précipita au "Théâtre Antoine" pour assister à la première, le 30 janvier 1959. La représentation remporta un grand succès. Parmi les spectateurs, se trouvaient George Pompidou et André Malraux, et celui-ci vint dans les coulisses pour féliciter Camus, et lui promettre la direction d'un théâtre parisien.

Dans les milieux dits autorisés, on put discuter la façon dont Camus avait rendu certains personnages ; mais personne ne put critiquer le texte, ni la mise en scène, ni le jeu des acteurs. On reconnut que, grâce à son style puissant et élégant, il avait extrait de ce chef-d'œuvre du roman une pièce sombre et flamboyante. Certains critiques, cependant, lui reprochèrent de s'être plus intéressé aux questions du suicide, du sens de la vie et de la révolution qu'au nationalisme russe et au rejet du christianisme, qui pourtant passionnait Dostoïevski et ses contemporains ; d'avoir donné plus d'importance aux histoires d'amour et de couples ; d'avoir quelque peu réduit la violence de Stavroguine.

Le 30 mai 1959, à la suite d'une représentation, Camus participa à une rencontre avec le public.

Les représentations se prolongèrent jusqu'à la fin de la saison, en juin 1959. Cela incita une compagnie de tournées, la "Compagnie Herbert", à promener la pièce, la saison suivante, à travers les provinces et les pays de langue française. Camus entreprit alors de remanier la mise en scène, tandis que la distribution fut partiellement changée. Il envisagea même de tenir le rôle du narrateur, mais fut retenu par la rédaction de son roman qui allait être "Le premier homme". Il alla pourtant observer une représentation donnée à Marseille, et ce fut d'ailleurs à cette occasion que fut prise la dernière photo de lui.

Le texte fut publié en 1959 chez Gallimard, avec ce "Prière d'insérer" : «*"Les possédés" sont une des quatre ou cinq œuvres que je mets au-dessus de toutes les autres. À plus d'un titre, je peux dire que je m'en suis nourri et que je m'y suis formé. Il y a près de vingt ans en tout cas que je vois ces personnages sur la scène. Ils n'ont pas seulement la stature des personnages dramatiques, ils en ont la conduite, les explosions, l'allure rapide et déconcertante. Dostoïevski, du reste, a, dans ses romans, une technique de théâtre : il procède par dialogues, avec quelques indications de lieux et de mouvements. L'homme de théâtre, qu'il soit acteur, metteur en scène ou auteur, trouve toujours auprès de lui tous les renseignements dont il a besoin. / Aujourd'hui, voici "Les possédés" sur la scène. Pour les y porter, il a fallu plusieurs années de travail et d'obstination. Et pourtant, je sais, je mesure tout ce que sépare la pièce de ce prodigieux roman ! J'ai simplement tenté de suivre le mouvement profond du livre et d'aller comme lui de la comédie satirique au drame, puis à la tragédie. Cela est vrai pour le texte comme pour le spectacle qui part d'un certain réalisme pour aboutir à une stylisation tragique. Pour le reste, on a tenté au milieu de ce monde énorme, saugrenu, haletant, plein d'éclats et de violences, 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 notre nihilisme, c'est aussi 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. Le sujet de cette œuvre est aussi bien le meurtre de Chatov (inspiré par un fait vrai : l'assassinat de l'étudiant Ivanov par le nihiliste Netchaïev) que l'aventure spirituelle et la mort de Stavroguine, héros contemporain. Ce n'est donc pas seulement un des chefs-d'œuvre de la littérature universelle qui est, aujourd'hui porté sur notre scène, mais une œuvre d'actualité*».

En juillet 1959, Camus veilla à la mise en scène des "Possédés" au "Théâtre de La Fenice", à Venise.

On sent que, tout en restant fidèle aux œuvres qu'il choisit d'adapter, et dont la disparité peut étonner (on reste perplexe devant "Les esprits", "Un cas intéressant" et "Le chevalier d'Olmedo", tandis que "La dévotion à la Croix", "Requiem pour une nonne" et, surtout, "Les possédés" correspondaient mieux à ses préoccupations profondes), Camus fut un homme de théâtre profondément passionné par la langue dramatique et par le jeu des acteurs : les modifications qu'il apporta en effectuant ses adaptations cherchaient à rendre un ton qui, tout en ne trahissant pas les auteurs, portent la marque de sa poésie. À ses yeux, adapter une œuvre au théâtre, c'était encore l'écrire. Entre fidélité et appropriation totale de l'œuvre, son travail d'adaptation fut un véritable travail de dramaturge, d'acteur et de metteur en scène passionné, amoureux de la scène. Et ses textes portent la marque indéniable de cet amour.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions, en cliquant sur:

andur@videotron.ca

Peut-être voudrez-vous accéder à l'ensemble du site en cliquant sur :

www.comptoir litteraire.com

