

BULLETIN D'INFORMATION

N° 18

Chers Amis,

C'est avec un grand retard que ce bulletin peut enfin vous parvenir; à la grève des PTT en France, et en particulier du Centre de tri d'Amiens, qui a empêché d'envisager toute opération postale pendant plusieurs semaines, s'est ajouté, pour le bureau, après les retombées du colloque d'Amiens, un trimestre de rentrée 1988 particulièrement chargé. Nous vous demandons, une fois de plus, toute votre indulgence pour nous excuser de cette trop longue interruption dans la diffusion des informations camusiennes, dont vous pouvez juger, par l'épaisseur de ce bulletin, qu'elles sont fort nombreuses et variées.

Merci à tous ceux d'entre vous qui nous ont amicalement fait part de leur attente inquiète; et merci à tous de votre patience.

Jean CHAINTRON (1906-1989)

De Jean Chaintron mort le 7 janvier 1989 dans sa quatre-vingt-troisième année, le rappel de quelques-uns de ses titres -Ancien volontaire en Espagne républicaine, ancien Résistant, ancien Préfet, ancien Sénateur- ne suffit nullement à montrer l'importance qu'il avait eue, encore moins à illustrer l'ardeur de sa vie de communiste et la passion de son long et actif désengagement. Quand on a vu les forces qu'il mettait encore ces dernières années à étudier et à démystifier le communisme, on imagine quelles forces exceptionnelles avaient dû être les siennes près de 60 ans plus tôt au service du communisme; elles l'amènèrent à être combattant volontaire en Espagne et Résistant. Ses

responsabilités l'avaient auparavant conduit à rencontrer en Algérie le jeune Albert Camus, brièvement communiste, et dans sa position de porteur officiel de-la-vérité-du-parti, il ne lui avait guère prêté attention : «comment est-ce possible?» se demandait-il en 1985 tandis qu'il lisait La Peste et Les Justes, et il en était navré. La Société des Etudes Camusiennes l'attira donc; il avait assisté en 1985, de bout en bout, au colloque «Camus et la Politique» et en 1987 , il était venu écouter les exposés consacrés à la politique dans le premier Combat.

Communiste "intégral" pendant un quart de siècle environ, puis "révisionniste" à partir de 1956, il était devenu avant tout, ces dix dernières années, un ardent adversaire des totalitarismes. Rien n'excusait, répétait-il, les intellectuels qui savaient et s'étaient tus. Il respecta donc Camus qu'il découvrit si tard. Homme irréconciliable -du fait du désastre communiste- et heureux, sincère, d'un rare courage, tout de passion et de tension, Chaintron laisse à ceux qui le connurent un souvenir lumineux.

Jeannine Verdès-Leroux

COLLOQUES

Colloques passés

AMIENS (31 mai - 2 juin 1988)

Les 31 mai, 1er et 2 juin 1988, s'est déroulé, à la Maison de la Culture d'Amiens, un colloque international consacré à «Camus et le théâtre», organisé par La Société des Etudes Camusiennes, avec le parrainage de l'Université de Picardie et le concours du Centre national des lettres et de la DRAC de Picardie.

Après l'ouverture du colloque par M. Perdu, Président de l'Université, M. le Recteur Mollet évoque ses souvenirs de lecteur chez Gallimard au côté de Camus. Il rappelle que ce

dernier, combattant de l'esprit, n'aimait pas le qualificatif d'"engagé". Le sens dramatique de l'écrivain apparaît dans toutes ses œuvres (y compris L'Etranger et La Peste) et les coups événementiels équivalent à de vrais coups de théâtre. Il rapporte ensuite un souvenir personnel destiné à illustrer la distinction établie par Camus entre sujets de théâtre et sujets de romans. A propos de sa pièce Le Train de nuit, qu'il écrivit en 1955 et soumit à J-L Barrault et M. Renaud, il signale cette réflexion de Camus : «Tu vas faire un bide, c'est un sujet de roman». Évoquant ensuite une autre de ses pièces créée en 1953, L'Equipage au complet, M. Mollet voit une parenté entre son héros, le commandant du Valiente, et Kaliayev, et souligne que Camus avait compris que sa pièce montrait la solidarité involontaire des hommes qui se combattent, des victimes. Il termine cette intervention émouvante en rappelant que Camus était favorable à la tragédie, non au drame, et qu'en septembre 1959, désireux de diriger un théâtre, il avait pensé au théâtre Récamier. Jacqueline Lévi-Valensi rappelle que le théâtre fut très tôt une des grandes passions de Camus. En 1935-1936, il veut créer à Alger, avec ses amis, un théâtre populaire (mais non de propagande), lié à une action politique, constituer une sorte de "front culturel, pendant du Front Populaire. Sa première adaptation sera, en janvier 1936, Le Temps du Mépris de Malraux, sa dernière, à la fin des années Cinquante, Les possédés de Dostoïevski. On perçoit donc, à vingt ans de distance, le même désir de s'emparer du territoire romanesque et de faire découvrir au public un monde porteur de sens. Il tente une "Création collective", Révolte dans les Asturies. En outre, Camus metteur en scène monte Les Bas-Fonds de Gorki en novembre 1936, envisage de jouer La Mandragore de Machiavel, mais y renonce, Copeau le montant à Paris. Il songe alors au Prométhée enchaîné d'Eschyle pour le mythe de la Révolte, et veut une représentation de Prométhée dionysiaque et nietzschéenne. Avec le théâtre de l'Equipe fondé en 1937, Camus va continuer à faire coïncider acteur et metteur en scène. Entre octobre 1937 et février 1938, il monte La Célestine de Fernando de Rojas, Le Retour de l'Enfant Prodigue de Gide, joue Le Paquebot Tenacity de Charles Vildrac, en mai, Les Frères Karamazov et en mars-avril 1939, Le Baladin du Monde Occidental. Le journalisme le détourne apparemment du théâtre, mais la première version de Caligula, œuvre d'écrivain, d'acteur et de metteur en scène est en route. Pour

J. Lévi-Valensi , c'est parce que Camus fut en même temps un homme de théâtre et un écrivain que son théâtre pose tant de problèmes. Si Caligula est un metteur en scène de génie, Jan, dans Le Malentendu, n'arrive à mettre en point, ni sa dramaturgie, ni son texte. L'Etat de siège joue sur plusieurs scènes à la fois, et la question se pose de savoir qui arrivera à imposer son texte. Les Justes proposent une définition de l'espace dramatique. Camus tente de représenter les contradictions inhérentes au théâtre qui, art de chair et de parole, tente de traduire le silence; art du "périssable" et du fugitif, tend à dire la nostalgie de l'atemporel.

Raymond Gay-Crosier a intitulé sa communication : «Caligula ou le paradoxe du comédien absurde». Dès le début de la pièce, remarque-t-il, Caius se révèle comme un histrion. Les versions successives sont centrées sur les talents de comédien de l'empereur, manipulateur suprême, même si, après 1941, Camus abandonne le sous-titre du deuxième acte : «jeu». Si le premier Caligula, celui de 1941, est la tragédie de la conscience isolée et malheureuse, les versions de 1944 et 1958 s'apparenteraient plutôt à une tragi-comédie. Si la tragédie de l'intelligence est l'endroit de la pièce, la comédie noire de la lucidité, le spectacle grisant d'une conscience autodestructrice en est l'envers. Pour R. Gay-Crosier, le paradoxe est la cheville ouvrière de la pensée camusienne. Dédoublement, souci de symétrie, arbitraire, ironie sont les vecteurs dynamiques qui animent toute son œuvre. Notant l'importance des scènes du miroir dans Caligula, il évoque Diderot, qui place au centre du Paradoxe sur le Comédien la duplicité comme une vertu et pour lequel, «la glace est toujours disposée à montrer les objets». Diderot pense aussi que «le manque de sensibilité prépare les acteurs sublimes». Et Caligula atteint au sublime qui se situe à la limite du grotesque et le dépasse. Pour Diderot, le bon comédien est «un grand persifleur tragique ou comique à qui le poète a dicté son discours». Caius, lui, force son entourage à une éternelle répétition. R. Gay-Crosier signale que dès la première version, apparaît la faille de Caligula qui aspire au sens tout en réalisant que le monde n'en a pas. Il se trouve alors plongé dans une douleur extrême. Lucide et cynique, il sait

qu'il échouera dans sa leçon mortelle et qu'il devra payer de sa propre vie. Parce qu'il est conscient de sa duplicité, il est absurde. Le miroir est un instrument de dédoublement illusoire. Grâce à lui, Caius renaît au début de la pièce, mais à la fin de l'acte IV, en le brisant il se donne la mort. Dans la version définitive, le miroir est remplacé par la lune, moitié manquante de lui-même, symbole de l'impossible. R. Gay-Crosier signale qu'à la fin de l'acte II, les deux versions se recourent sur le miroir : Caligula est à la fois joueur et double. Il brisera cette glace à la fin de la pièce pour détruire cette image, après s'être en vain cherché dans et derrière le miroir, objet fétiche.

Pour finir, R. Gay-Crosier montre le rapport fonctionnel entre le paradoxe et le miroir. Le paradoxe est opposition contradictoire, structure de renversement. La personne captée par le miroir est et n'est pas celle qui se plante devant. L'image dans le miroir est à la fois réalité et illusion. Or, pour Camus, l'absurde est essentiellement un divorce. Le suicide supérieur de Caligula est une variation sur le jeu de reflets, placée entre la première et la dernière scène, entre l'ouverture et la fermeture.

Après avoir rappelé que l'on parle de tragédie quand l'homme entre en contestation avec l'ordre divin, Hiroki Toura remarque que dans Caligula, cette confrontation est poussée à l'extrême contre la création divine. Il se demande si Caligula est iconoclaste ou blasphémateur. En fait l'empereur, loin de l'athéisme nietzschéen, agit comme si les dieux, qualifiés d'illusoires, n'existaient pas. Il n'a donc nulle intention de les détruire, il vise seulement à corriger la création divine. Il veut s'égaliser à eux, c'est pourquoi il mime le divin et se déguise en Vénus. Reprenant la fonction des Dieux, il se fait malfaisant et cruel.

Pour H. Toura, même si les quêtes de Caligula et de Meursault vont dans des directions contraires, les deux héros semblent poursuivre le même but; tous deux visent à l'impossible union, l'un avec le divin, l'autre avec le minéral. Meursault va vers le néant, Caius vers l'absolu. H. Toura, à la suite d'Alain Costes établit une analogie entre la

mère et les dieux. Or, dans Caligula, les dieux sont responsables d'avoir créé les hommes comme mortels et de les avoir mis dans ce monde inacceptable. Il rapproche ce fait de l'enfant qui pourrait reprocher à sa mère d'être au monde. Pour lui, le pessimisme de Caligula a un effet cathartique comme toutes les tragédies dignes de ce nom.

R. Gay-Crosier préside la séance de l'après-midi que Guy Basset ouvre en nous parlant de «Camus éditeur de la collection "Poésie et Théâtre"». On trouve trace de la naissance de cette collection dans la lettre du 23 septembre 1941 à Jean Grenier. Le Romancero gitan de Lorca fait partie du premier tirage en juillet 1941. Camus apparaît donc comme le directeur de cette collection qui tente de définir une esthétique et veut publier des auteurs contemporains et anciens. A peu près vingt titres paraîtront en huit ans.

Nina Sjurson propose une comparaison entre l'homme camusien et l'homme beckettien à travers Caligula et En attendant Godot. Pour elle, les dieux sont antagonistes. Le premier a la passion de l'impossible, le second est harcelé par l'image de la vie comme une attente misérable; l'impuissance est au centre de l'œuvre de Beckett.

Elle montre ensuite que la structure temporelle et thématique de Caligula dépend de la rupture; face à la condition mortelle, Caius se révolte. Dans Godot, le caractère circulaire domine. Il n'y a pas révolte mais rupture entre la vie d'autrefois dans le Vaucluse et l'actualité de la situation. Elle retrouve chez les deux dramaturges la même forme de nihilisme : toutes les actions se valent, tous les propos sont mis sur le même plan. Cependant, la négation se présente de façon opposée chez Camus et chez Beckett. Le premier divinise la pensée, le second la détruit. La logique est absolue dans Caligula, défailante dans Godot. Chez celui-ci la négation est impuissance du langage au niveau du sens, chez celui-là, la révolte est fondée sur une vérité simple : «les hommes meurent et ils ne sont pas heureux». N. Sjurson montre enfin que les deux pièces se terminent aussi tragiquement : aucun des protagonistes ne verra ses vœux exaucés; la mort attend Caligula tandis que Vladimir et Estragon sont condamnés à poursuivre leur attente. "Rien" est bien le maître mot des deux pièces.

Après avoir rappelé que Jean Grenier reprochait au premier Caligula son côté "Lorenzaccio", F. Favre constate que la structure des deux pièces est différente. Caligula ne rompt pas complètement avec la dramaturgie classique. Si les unités de temps et de lieu ne sont pas entièrement respectées, l'action, elle, est simple, «chargée de peu de matière». Au contraire, la composition de Lorenzaccio est originale. Elle répond à une vision globale de l'Histoire. Temps, lieux et perspectives sont plurielles. Mais les deux pièces présentent aussi des similitudes. Camus et Musset s'appuient sur des sources historiques qu'ils respectent mais avec lesquelles ils prennent aussi leurs distances. Ainsi, le Strozzi de Musset n'est pas un débauché contrairement à celui du chroniqueur florentin. Camus fait preuve de la même désinvolture à l'égard de la vérité historique. Chéréa n'est plus un vieux tribun efféminé mais un homme de son âge. Aucun des deux auteurs non plus n'est soucieux de l'authenticité des propos dont ils ne retiennent que ce qui leur convient. Les mots historiques sont intégrés dans un contexte dramatique. D'autre part, dans les deux pièces, le meurtre du tyran est retardé. Lorenzo prend son temps avant de passer à l'exécution, et chez Camus, c'est l'humaniste Chéréa qui, mû par une sorte de curiosité clinique, recommande de laisser se développer la folie meurtrière de l'empereur. F. Favre note par ailleurs la même faiblesse de caractère, la même médiocrité des motivations chez les patriciens romains et les notables florentins.

Comparant ensuite Scipion et Tebaldo, il voit dans le premier, qui rejette l'engagement le symbole de la pure tentation éthique, et dans le second, l'image exemplaire d'une vie vouée à la création artistique. Et de même que Caligula joue avec Scipion, Lorenzo joue avec Tebaldo. F. Favre pense que la notion de jeu permet d'éclairer le comportement des deux personnages. Ils jouent, se jouent et sont joués. Caligula se joue des vieux patriciens comme Lorenzo de son oncle; mais tous deux finissent par être le jouet de leur propre jeu. Si une étude comparative des deux pièces permet de confirmer l'existence de certaines analogies, il faut toutefois se garder d'en inférer une influence de Musset sur Camus. En effet, la structure de Lorenzaccio est psychologique et politique, celle de Caligula, métaphysique. Pour F. Favre, l'impression d'une évidente parenté vient plutôt du fait que les deux héros sont aussi jeunes que leurs auteurs et encore marqués par le Romantisme et ses fureurs adolescentes.

Intituler comme le fait Jean Sarocchi sa communication «Le Malentendu par André Gide» ne laisse pas de surprendre. Il pense en effet que l'on ne peut bien comprendre la pièce de Camus sans avoir à l'esprit la parabole de Saint Luc et le traité de Gide Le Retour de l'Enfant Prodigue. Il signale aussi qu'une pièce d'Ibsen, Les Revenants, traverse le texte de Gide, lui-même parodie de l'Evangile et qu'on y trouve, tout comme dans Le Malentendu, deux allusions à l'enfant prodigue. Etudiant le thème du retour, J. Sarocchi remarque que le titre de Gide est déjà une perversion par rapport à l'Evangile mais que l'intitulé de la parabole est contestable, un traducteur du texte sacré proposant «Parabole de l'amour du père». Mauvais chez Ibsen, le retour est évident chez Camus qui le souligne d'entrée : «il reviendra». Ces paroles de la mère peuvent renvoyer à celles de la mère dans la pièce de Gide : «N'est-ce pas aujourd'hui qu'il revient?».

D'autre part, J. Sarocchi montre que si paresse et confort sont les raisons du retour du Prodigue chez Gide, chez Camus, Jan désire retrouver sa mère et sa soeur, leur apporter le bonheur qu'il a trouvé. Le Héros revient à la maison, lieu imprécis dans l'Evangile, la Norvège chez Ibsen. Jan, quant à lui, revient du soleil dans un pays de pluie, la Tchécoslovaquie sans doute, mais aussi la France, terre d'exil pour Camus _ dans une auberge, maison où on loge et où on nourrit les voyageurs pour de l'argent. Enfin, le retour doit avoir lieu dans la maison du père. Si dans l'Evangile et chez Gide, la maison compte moins que le père, chez Camus, Jan ne retrouve pas son père, mort, il revient chez sa mère et sa soeur. Pour J. Sarocchi, Le Malentendu est une pièce symbolique parce qu'écrite à partir des trois hypotextes étudiés.

La communication de Michel Autran «L'Etat de siège ou le rêve de la ville au théâtre» clôt cette première journée. Le terme de "ville" au théâtre désigne le groupe, la collectivité, le peuple, la cité. Il vise l'essence même du groupement des individus et commence où finit leur isolement. Le langage collectif, présent dans la tragédie grecque, disparaît dans la tragédie classique : la commodité et l'économie alliées à l'esthétique et à la Raison ont tué la ville en scène. Les Romantiques feront de timides tentatives pour la réintroduire. Il faudra attendre le naturalisme et le symbolisme pour que théâtre et roman ressuscitent le rêve du personnage collectif. Ainsi, la première version de La Ville de Claudel s'inspire-t-

elle de la Commune et du siège de Paris vingt ans plus tôt. Mais la pièce connut un maigre succès et ne fut jamais reprise. M. Autran rappelle que L'Etat de siège en 1948 doit beaucoup, jusque dans sa conception, à J-L Barrault qui, disciple de Copeau, continuateur d'Artaud avait monté en 1937 Numance et en 1941, Les Suppliantes d'Eschyle. Sur le plan de la forme, il vise le théâtre total et croyait avoir converti Camus à certaines de ses investigations.

M. Autran compare ensuite L'Etat de siège à une autre pièce sur la peste : Les Vivants, dans laquelle Troyat met en scène un groupe d'individus que la menace de la mort pousse à jeter leurs masques. Or, cette chute des masques est absente de la pièce de Camus. La peste de Troyat reste invisible; la foule n'a d'existence que dans le moine qui est son représentant et agresse les personnages en scène. Cette pièce donne la mesure de ce que pouvait recevoir le public de l'époque pour la représentation du spectacle de la ville.

Camus, lui, a agencé un spectacle autour de la mise en scène de la ville. Déjà, pour Révolte dans les Asturies, les indications montrent que le décor entoure et presse le spectateur, le contraint d'entrer dans une action que les préjugés classiques lui feraient voir de l'extérieur. Camus veut faire du théâtre le spectacle de la collectivité. C'est pourquoi, dans L'Etat de siège le mouvement est partout, étendu à tout par l'intermédiaire du vent. Cette continuité dans le mouvement est renforcée dans l'alternance des lieux scéniques. Temps et espace sont éclatés. Le son participe aussi au spectacle. Mais la musique soudain trop forte empêche d'écouter, provoquant la lassitude du public dont l'accord est difficile à trouver. La particularité du lyrisme de L'Etat de siège tient à cette intégration à un univers sonore global. Mais les bruits, les cloches, les sifflets, les sirènes d'alerte qui se mêlent à la musique de scène de Honegger agressent l'oreille. Véritables personnages sonores, ils débordent les protagonistes de toutes parts. Les amants sont le porte-parole de la collectivité rassemblée autour d'eux.

M. Autran voit dans la vieille sensibilité anarchiste de Camus une des raisons qui lui a permis de représenter la ville sur scène.

Après l'Assemblée générale de la Société des Etudes Camusiennes et un cocktail offert par le Conseil Général de la Somme, des comédiens de l'ATB (Atelier Théâtre de Beauvais)

lisent des extraits du Mythe de Sisyphe. Puis, L'Atelier Théâtral des Etudiants de l'Université de Picardie présente des fragments de L'Etat de siège.

Le mercredi 1er juin, Jean Bessière préside la séance du matin consacrée à «Quelques aspects de la pensée de Camus». S'intéressant au «Paradigme du théâtre dans Le Mythe de Sisyphe», Marie-Louise Audin rappelle la présence dans cet essai d'un chapitre sur le comédien. Elle note tout un courant de vocabulaire afférant au théâtre et évoluant autour des notions de construction, destruction, religion, jeu. Elle signale d'autre part la quasi absence de comparaison et le recours continu à la métaphore, puis étudie dans le premier chapitre le terme d'«absurde» (dont elle relève deux-cent-soixante occurrences) en corrélation avec «Espoir» et «Suicide». Pour elle, la problématique de l'essai se pose dans les termes suivants : Espoir + Suicide, opposés à Absurde-Le suicide doit occulter sa polarité négative et actualiser les latences d'une polarité positive. La métaphore du théâtre lève l'ambiguïté. Le suicide est démythifié. L'être humain se tourne alors vers la vie, l'espoir absurde.

Le terme «espoir», lui, apparaît cinq fois dans le premier chapitre, en figure d'analogie. L'étude de ces occurrences montre qu'il passe d'une polarité positive à une polarité négative. Il est associé à « tricherie », « brouiller les cartes», «jouer sur les mots» , trois métaphores qui appartiennent à l'orbe de l'espoir et du suicide. M-L. Audin étudie ensuite la métaphore de l'absurde et remarque que, de négatif au début du chapitre, le terme est devenu positif à la fin. Une étude approfondie de quelques citations révèle que le «pari» est affecté d'un signe positif et traduit un acte volontaire et motivé. Dans le passage «L'existence tout entière pour un homme détourné de l'éternel n'est qu'un mime démesuré sous le masque de l'absurde. La création, c'est le grand mime», elle note la dimension positive de «mime» accompagné d'un verbe d'action signifiant la réussite, et l'oppose à «pantomime privée de sens». Quant au terme «masque», il traduit la réalité d'une transcendance et la nécessité d'une initiation. Ce que «divorce» promettait, «masque» l'assure.

M-L. Audin conclut à l'importance de la constellation linguistique du théâtre dans Le Mythe de Sisyphe : l'espace scénique est métaphorisé.

S'intéressant à «Camus critique théâtral», Inès de Cassagne remarque d'entrée que si Camus place le théâtre au sommet des genres littéraires, il n'a jamais fait de critique théâtrale en spécialiste. Pour lui, le mouvement de renaissance de la scène française commencé avec J. Copeau se poursuit avec Artaud. Préfaces, prière d'insérer, conférences, gros plan télévisé, interviews, réflexions dans ses Carnets nous révèlent ses idées sur le théâtre. Pour lui, cet art singulier d'expression possède une nature et des formes propres. Il accorde une importance capitale au spectacle, au plateau. Ainsi le texte peut-il être modifié en fonction de la mise en scène. Mais on peut aussi adapter la mise en scène au texte. Il considère que les lois, au théâtre, sont faites pour être violées. Dans La Conférence d'Athènes, il rappelle qu'il existe deux sortes de conflits dramatiques qui ont cristallisé dans deux formes caractéristiques : la tragédie classique et le drame romantique. Le drame idéal est d'abord mouvement et action; la tragédie idéale, tension et immobilité. I. de Cassagne remarque très justement pour conclure qu'on ne trouve pas, chez Camus, de système conçu à l'avance.

Maurice Weyembergh note d'entrée que Les Justes occupent une position exceptionnelle dans la problématique philosophique et politique de Camus. Cet aspect du théâtre camusien est étonnant pour un homme qui ne se sentait pas à l'aise en politique. Cependant, Révolte dans les Asturies commémore la Guerre d'Espagne, les problèmes politiques ne sont pas absents de Caligula, et Les Justes appartiennent au terrorisme individuel. Le théâtre de Camus nous installe au cœur des problèmes contemporains, en particulier celui de la violence.

M. Weyembergh nous rappelle que la révolte est un mythe fondateur de l'humanité et s'intéresse plus particulièrement au personnage de Kaliayev qui, avec ses camarades, redécouvre l'intégralité de l'expérience fondatrice. Bien que la tragédie repose sur la tension de forces opposées et que, pour Camus, la situation contemporaine mène au retour du tragique, M. Weyembergh se demande s'il crée pour autant avec Les Justes une tragédie. Les adversaires qui s'affrontent ne sont égaux ni en force ni en raison, et le dramaturge préfère d'entrée de jeu Kaliayev. Les Justes tiendraient donc plutôt du mélodrame que de la tragédie, Kaliayev et ses amis ne passant au meurtre que contraints et forcés. Cependant, Dora atteint une stature

tragique à la fin de l'acte V. La pièce serait donc un mémorial, le sanctuaire d'une révolte qui retrouve quelque chose de sacré : la vie, la solidarité des vivants.

Madeleine Valette-Fondo propose un parallélisme entre Camus et Artaud, et rappelle qu'après Les Cenci, joués en 1935 et publiés plus tard, paraît en 1938 un recueil d'articles qui influence Camus et dans lequel Artaud prône un théâtre total, mythique : Le Théâtre et son Double. Or, le sous-titre de Révolte dans les Asturies est : «Essai de création collective». Camus comme Artaud, met en scène des événements non des hommes. Tous deux préconisent la technique de la parole collective. Le théâtre, avant de se couler dans les mots, se déploie en expressions, en gestes; il est basé sur un spectacle. Pour Artaud, l'espace doit être utilisé sur tous les plans : profondeur et hauteur. Dans Révolte dans les Asturies, Camus tente un traitement circulaire de l'espace et passe des mots aux signes. Le décor entoure et presse le spectateur qui est dans Oviedo. D'autre part, pour Artaud, le spectacle doit s'étendre à la salle entière : c'est la technique pratiquée dans Les Cenci. Dans ce théâtre en rond règne le temps nietzschéen.

M. Valette-Fondo retrouve d'autre part le même thème chez les deux auteurs : celui de la dualité. Jeu de dédoublement et de miroir, L'Envers et l'Endroit, L'Exil et le Royaume chez Camus, le Théâtre et son Double, le Théâtre et la Peste, le Théâtre et la Cruauté, chez Artaud. Enfin, on relève chez les deux écrivains la métaphore de la peste et de la cruauté. La peste est mal supérieur, fléau mais aussi potentiel de forces régénératrices. Tout comme Caligula, elle fait tomber les masques. La cruauté, elle, est un terme ambigu. Débarrassée d'un «sadisme pervers» chez Artaud, elle coïncide avec la rigueur. La cruauté d'Artaud se réfléchit dans la théâtralité mécanique de Camus.

Une communication en anglais de Mme Chandra, traductrice de Camus en Hindi, sur la réception de Camus aux Indes, clôt cette matinée.

Evgueni Kouchkine, professeur à l'Université de Leningrad, très

ému, préside la séance de l'après-midi. Jeanyves Guérin propose quelques hypothèses sur «Le tragique, la tragédie et l'Histoire chez Camus». Maintes réflexions sur Œdipe et Prométhée ou la publication posthume de la Conférence de 1955 sur la tragédie témoignent que Camus a voulu contribuer à la restauration de cette forme théâtrale. J. Guérin rappelle les grandes lignes de la Conférence d'Athènes. Après avoir salué Copeau, Gide, Martin du Gard, Montherlant, Artaud et Giraudoux, Camus note que le sens du tragique se perd au théâtre après Racine : il passe dans le discours philosophique. Le Siècle des Lumières jusqu'en 1792 est anti-tragique. Il oppose tragédie et drame. L'antagonisme de valeurs positives fait la tragédie alors que le drame est simplicité.

Camus emprunte son schéma tragique au théâtre grec. La fatalité théocratique et héréditaire se heurte à la liberté de l'homme. Il faut une révolte et un ordre, chacun s'arc-boutant à l'autre. La représentation d'une conjuration donne un drame, sauf si un dieu s'en mêle.

Le XXème siècle étant tragique, on devrait donc voir le retour de la tragédie. J. Guérin rappelle que pour Malraux, la politique est la tragédie moderne. Le tragique est ainsi passé des héros surhumains aux masses. L'action historique fonctionne selon les mêmes schémas et Camus est sensible au prix que font payer à leurs semblables les politiques les plus volontaristes. Il refuse les extrêmes. La Peste et L'Etat de siège nous apprennent que le tragique totalitaire est banal tandis que Les Chaises de Ionesco témoignent que vision tragique et vision grotesque se nourrissent l'une de l'autre. Dans le théâtre des années cinquante, les héros sont coupables d'être nés. Beckett qui nie toute situation et parodie tous les codes, donne ses lettres de noblesse à une nouvelle forme de tragique.

Pierre Masson dans «Le théâtre joué et déjoué», se propose d'étudier l'obsession de la clôture chez Camus. Elément de stratégie théâtrale, elle est ambivalente, tour à tour ouverte et oppressante. Ainsi La Chute évoque-t-elle la structure de l'Enfer de Dante avec ses cercles concentriques. Le thème du retour s'apparente aussi à la clôture. Caligula revient au palais, Jan retrouve sa mère et sa soeur et Stepan ses frères

révolutionnaires. La mort de Drusilla a chassé Caius du palais; il découvre alors la lune, astre sororal par excellence et son existence devient prison. Jan affirme l'existence d'un au-delà ensoleillé. Marthe se sent enfermée dans son pays brumeux et désire fuir vers le soleil. A la venue du frère correspond le désir de fuite de la soeur Stepan est celui qui revient, Kaliayev, l'homme du dehors.

P. Masson remarque que le rapport entre liberté et clôture se complique au long des pièces et note la pérennité du désir de l'ailleurs. La clôture est une donnée philosophique que Camus dénonce de façon ironique : c'est la lune de Caligula, le soleil de Marthe, l'univers contre lequel Les Justes se révoltent. L'empereur se transforme en metteur en scène, Martha, furieuse d'être enfermée se cloître davantage. L'auberge de Marthe renvoie à la chambre des conjurés qui rappelle les murs qui oppriment la Russie. Pour P. Masson, Caligula, Martha, Stepan ou La Peste organisent un jeu à double sens et l'oeuvre de Camus est conçue pour manifester leur échec. Au travers de ses personnages, il incarne les limites d'un certain théâtre.

André Abbou se demande paradoxalement si l'on peut parler du théâtre de Camus. Il rappelle que les distinctions opérées par l'auteur entre théâtre, roman et essai restent superficielles. Très souvent, les trois ont les mêmes objets. En 1954, il tente une adaptation de L'Etranger à laquelle il renonce en 1959 et adapte deux romans : Requiem pour une Nonne et Les Possédés. D'autre part, **Camus** n'accorde pas une importance déterminante aux genres. Si Caligula est donnée comme «pièce», Le Malentendu est qualifié de «tragédie», L'Etat de siècle de «mythe» puis de spectacle, Les Justes sont dits «pièce» et Révolte dans les Asturies présentée comme «oeuvre». Pour nombre d'entre elles, ces catégories s'estompent sous l'appellation de «Tragédie». A. Abbou remarque que Camus a fondé son théâtre à partir d'un ressort propre à son oeuvre : la démesure. Mais la violence se trouve dans les coulisses, le dramaturge renonçant à la cruauté comme opérateur de la Catharsis. De quelle démesure s'agit-il alors se demande A. Abbou qui note que mesure et démesure sont les points cardinaux de l'organisation physique du monde. Némésis, la déesse de la mesure symbolise la limite et la pensée grecque s'est toujours retranchée sur cette idée. Les crises de civilisation, de conscience, de société sont les berceaux de l'art théâtral, et l'âge tragique semble coïncider avec une évolution de l'homme. Si Caligula est l'histoire de la plus humaine et la plus tragique des erreurs, Les Justes se refusent le droit de tuer les autres sans mourir eux-mêmes. Les personnages de Requiem pour une Nonne, eux, sont affrontés au même destin qui achevait Electre. Dans la tragédie, le héros est puni non pour son crime mais pour son aveuglement qui l'a

conduit à nier l'équilibre et la tension. Ce théâtre reçoit sa pulsion de l'extérieur et l'angoisse de vivre habite les personnages.

S'intéressant à «La Chute comme monologue dramatique», Paul Viallaneix remarque que ce récit, tout comme L'Etranger est écrit à la première personne du singulier ce qui le distingue de La Peste qui privilégie le "nous". Le discours-monologue de Clamence présente une allure dramatique. Bien que châtiée, la langue de La Chute donne l'illusion d'être parlée et apparaît au premier plan le souci d'entretenir la communication. P. Viallaneix note l'importance des interrogations, qui reviennent constamment pour attirer ou retenir l'attention de l'auditeur, et des exclamations. Le récit débute d'ailleurs sur une interrogation et se clôt sur une exclamation qui claque comme un défi. D'autre part, Clamence campe le décor tiré du texte dit. Se promenant autour d'Amsterdam et de son passé, il crée autour de son langage une véritable mise en scène. Véritable homme orchestre, il raconte l'histoire et la joue. P. Viallaneix fait ensuite remarquer que le discours de Clamence renvoie constamment à la présence d'un interlocuteur qui en stimule même l'invention. Et le lecteur entre d'autant mieux dans ce jeu qu'il s'identifie avec ce destinataire anonyme.

Il distingue deux temps dans la prestation de Clamence acteur et dans la réception de son jeu. Le monologue est d'abord le plus souvent une parodie du discours parisien moralisateur que tenait l'avocat de la veuve et l'orphelin. Il crée alors une distanciation comique, euphorique, il se dédouble. Mais, peu à peu, apparaît le juge-pénitent et ce nouveau personnage, qui a trouvé une nouvelle occasion de s'imposer à autrui, ne vaut pas mieux que l'autre; de comique, la situation devient tragique.

Dans La Chute, le monologue, forme caractéristique d'un langage qui ne parvient pas au dialogue, se retourne contre Clamence. Le discours est piégé, ce n'est plus comme dans L'Etranger, celui d'un simple témoin qui refuse toute comédie verbale, mais celui d'un acteur qui a perdu l'innocence. Clamence est un comédien et «Mexico City un véritable théâtre en rond au centre duquel l'acteur unique de la tragi-comédie, voué à lui-même, tourne sur lui-même comme un derviche». La Chute se présente donc comme une tragédie du langage parce que celui qui parle se préfère à son

interlocuteur.

Après des lectures de fragments de La Chute, de textes théoriques de Camus sur le théâtre et des Justes, un buffet, offert par LE CENTRE DE LIAISON ET D'ECHANGES INTERNATIONAUX, réunit les participants au Logis du Roy. Une représentation du Malentendu, par L'A.T.B, dans une mise en scène de Bernard. Habermeyer achève la soirée.

Maurice Weyembergh préside la matinée du 2 juin consacrée à «Camus adaptateur», mais il donne d'abord la parole à James Arnold qui n'avait pu être présent le premier jour. Il se place dans la perspective du jeu entre la scène et la salle, le public et les professionnels du théâtre. Pour lui, l'oeuvre théâtrale produit son sens dans le contexte social où elle est jouée. Elle revêtira donc des sens différents selon les pays. J. Arnold prend pour exemple la représentation de Caligula à Rio en 1949. Camus, qui en vit un acte, avoue dans son journal de voyage, avoir ressenti un sentiment d'étrangeté devant ces romains noirs. En fait, le sens de cette mise en scène afro-brésilienne lui avait échappé. Il y a cinq ans, le metteur en scène qui interprétait le rôle de l'empereur, fournit des précisions. Disposant de peu de moyens, il n'avait donné qu'une seule soirée! D'autre part, la musique et la chorégraphie afro-brésilienne conditionnaient la pièce qui devait se comprendre dans le jeu complexe de la dynamique culturelle du Brésil à cette époque. Camus, privilégié, avait assisté sans le comprendre à un phénomène de libération culturelle, en juillet 1949.

J. Arnold évoque ensuite une mise en scène italienne de Caligula, pour la télévision. Scaparro, intéressé par la folie au théâtre privilégie la pièce de 1941 et met l'accent sur le monstre créé par l'absence d'amour. Or, en 1983, l'Italie était encore sensibilisée au terrorisme et là mise en scène volontiers abstraite de Scaparro, présentait une vision de la Rome d'aujourd'hui.

Marie-Françoise Schmidt se propose de comparer les trois textes de La dévotion à la Croix celui de Calderon, la traduction d'Antoine de la Tour au XIXème siècle, et l'adaptation de Camus, en juin 1953 à Angers. Après avoir rappelé comment procédait Camus (lecture du texte en espagnol, traduction mot à mot, puis adaptation), M-F Schmidt donne différents exemples de sa "traduction". Elle constate d'abord un allègement de l'expression grossière et la suppression de ce

qui est secondaire ou superflu. Ainsi une réplique secondaire peut-elle être biffée, ou plusieurs se réduire à une seule, essentielle. D'autre part, elle signale l'omniprésence de la croix sur la scène d'Angers. Cette croix se situe dans une perspective théâtrale horizontale et verticale. S. Reggiani incarnait Eusebio, M. Casarès Julia qui, happée par la croix disparaît dans le ciel.

S'intéressant à l'adaptation faite par Camus de la pièce de Buzzati Un Cas intéressant, Jean Bessière constate d'abord que la pièce italienne est contraignante par sa structure. L'adaptation de Camus s'en distingue par deux scènes supprimées : le quatrième tableau du premier mouvement, et le premier du deuxième. Strehler avait créé en 1953 au Petit Théâtre de Milan cette pièce sur l'absurde qui tient à la fois du conte et du théâtre de chambre, et obéit à un double mouvement : celui ascendant qui représente la montée vers la mort, et celui inverse, la déchéance physique du personnage. J. Bessière compare ensuite le récit primitif Les Sept Etages et la pièce de Buzzati et remarque que, dans ce récit, un seul personnage n'appartient pas au monde de la clinique : le malade même, Corte, qui se sait malade. D'autre part, le traitement de l'espace dans la clinique est très intéressant dans le récit : les fenêtres ne peuvent être vues des autres fenêtres. Enfin, le dernier tableau, dans la pièce où la mère rend visite à Corte mourant, n'apparaît pas dans le récit.

La pièce se présente comme une satire sociale du monde des Affaires, de la famille, de la médecine et comme un drame de la destinée.

Camus a donc supprimé le premier tableau du second mouvement, fondant le sixième et le septième étage, ainsi que le quatrième tableau du premier mouvement. Dans ce tableau, Corte, dans sa chambre, dort, et subitement apparaissent sur le mur des ombres non identifiées et non identifiables qui consistent en des voix. A la fin du tableau, surgit la dame inconnue que Camus laisse au metteur en scène le soin de représenter.

J. Bessière précise que les indications de décor sont identiques chez les deux auteurs, et que la grande différence entre eux consiste dans le traitement de la spatialisation de la mort et dans la manière dont elle est intériorisée.

Robert Dengler-Cassin se propose d'examiner la version

française du Chevalier d'Olmedo de Lope de Vega. C'est une "Comédie", genre qui diffère de la "Comédie" mais s'apparente à la tragi-comédie. La "Comedia" espagnole mêle les effets tragiques et comiques. Les sujets sont empruntés à la Bible, à la mythologie, à l'Histoire ancienne ou moderne, aux événements contemporains. L'issue peut être heureuse ou malheureuse. Nobles et manants se côtoient, la plus grande liberté règne, les thèmes de l'amour, de l'honneur, de l'injustice et de l'ambition apparaissent.

Pour Camus, la "Comedia" et Le Chevalier d'Olmedo font heureusement écho au chant d'amour qui caractérise ses protagonistes. Le destin absurde auquel se heurte le Chevalier, sa recherche du bonheur cernée de signes prémonitoires qui le conduisent à la mort rappellent La Celestina de Rojas. Dans son adaptation, il a su maintenir le mouvement général de la pièce, son rythme varié et changeant même s'il n'a pu conserver la versification originale complexe. Son plus grand effort a consisté à transposer dans un style français pur, naturel, un texte en espagnol classique.

Jacques. Le Marinel rappelle d'emblée que Camus a toujours rêvé de mettre en scène Les Possédés de Dostoïevski qui représentaient pour lui une ouverture sur le monde politique contemporain. Après avoir monté en mai 1938 avec le Théâtre de l'Equipe, Les Frères Karamazov, Camus adapte en 1957-58 Les Possédés, en essayant de rester le plus fidèle possible au roman. Passer d'une forme littéraire à une autre n'était cependant pas facile. J. Le Marinel constate d'abord que, dans la pièce, Anton Grigoreiv assure la continuité narrative. Reprenant le mouvement du roman, Camus a divisé la pièce en trois parties. On passe de la comédie satirique au drame et la confession de Stavroguine à la fin de la deuxième partie nous fait entrer dans la tragédie. Il reprend aussi l'essentiel des dialogues du roman. En ce qui concerne l'action, le choix des épisodes et leur ordre de présentation, la seule modification concerne la confession de Stavroguine. Camus la place dans la deuxième partie, à un endroit stratégique, là où elle se situait d'abord dans le roman, avant d'avoir été supprimée pour cause de censure. Il a modifié cependant l'ordre des événements. Il place à la fin le geste de Stavroguine, brisant le petit crucifix, acte sacrilège qui acquiert ainsi une intensité dramatique plus grande. Quant au problème du Mal, il

trouve sa réponse à la fin de la pièce.

J. Le Marinel examine ensuite les suppressions effectuées par Camus. Des quarante-quatre personnages du roman, il n'en reste que vingt-trois. Il a également supprimé les épisodes romanesques intéressants pour connaître la société, mais difficiles à rendre sur scène. D'autre part, la disparition d'un personnage entraîne sa substitution par un autre. Ainsi, dans le roman, la réunion des conjurés se tient-elle chez Verguinski. Camus fait l'économie d'un lieu en la transposant là où habitent Kirilov et Chatov. L'absence du professeur boiteux accentue le rôle de Lipoutine. Analysant le rôle du narrateur, J. Le Marinel constate que Camus lui accorde une place privilégiée. Grigoriev est tantôt récitant entre les tableaux, tantôt personnage. La présence du personnage est rendue sensible par certains jeux de scènes. Sa première fonction dans la pièce est d'ordre dramatique; ses interventions constituent le fil conducteur. Il annonce un changement de lieu ou sert à introduire de nouveaux personnages, comme à la fin du deuxième tableau. Ses interventions soulignent le rapport qu'il entretient avec les événements et les personnages.

J. Le Marinel s'intéresse ensuite à la temporalité et à l'espace dans lesquels évoluent les personnages romanesques ou dramatiques. Ces deux éléments les définissent essentiellement. Chez Dostoïevski, on ne trouve pas de durée comme dans Guerre et Paix, mais une condensation du tempo dramatique; l'action se déroule en quelques jours. Dans l'adaptation de Camus, le temps qui passe est rendu sensible par la séparation entre les tableaux, marqué par la chute du rideau ou l'intervention du narrateur, comme en témoigne le onzième tableau.

Mais la transposition théâtrale connaît des limites. U est par exemple impossible de trouver un équivalent dramatique pour les parties du roman qui atteignent un sommet. Ainsi, comment rendre au théâtre l'accouchement de Marie ou le suicide de Kirilov ? En adaptant le roman de Dostoïevski, Camus s'est donc trouvé confronté à des exigences et à des limites. Son dessein consistait à montrer l'homme confronté au Mal dans sa double dimension : métaphysique et historique.

L'après-midi, un débat dirigé par Guy Dumur réunit des acteurs et des metteurs en scène. G. Dumur qui se définit lui-même comme un «spectateur professionnel» ouvre la séance en

reconnaissant sa chance d'avoir pu assister aux premières pièces de Camus . Mais il précise aussitôt que cela ne lui donne aucune autorité, dans la mesure où le théâtre n'est pas seulement chose littéraire, mais aussi vécue. Il remarque très justement qu'au cours de ces journées, il a été question d'œuvres écrites , alors que le théâtre est éphémère. Il reconnaît cependant que l'Université s'intéresse de plus en plus au théâtre en train de se faire. A l'époque de Camus, cette osmose n'existait pas. Il récapitule ensuite les différentes étapes de la carrière théâtrale de Camus, auteur, metteur en scène, acteur, adaptateur.

Il cède ensuite la parole à Pascale Millot qui, avec quelques étudiants de l'Université de Picardie a mis au point un questionnaire destiné à des metteurs en scène contemporains qui n'ont jamais monté de pièce de Camus. Seuls sept des cinquante metteurs en scène consultés ont répondu. Ariane Mnouchkine avoue ne pas savoir pourquoi elle n'a jamais monté de pièce de Camus; Vitez, quant à lui dit ne pas être intéressé par son oeuvre. P. Millot recense ensuite les mises en scène de Camus depuis 1980. Il ressort de cet inventaire que, si les critiques boudent l'œuvre de Camus, il n'en va pas de même du public et des créateurs, tant en France qu'à l'étranger.

G. Dumur lance ensuite le débat à propos de la mise en scène du Malentendu qui lui a toujours posé un problème. Cette pièce répond pour lui, à une certaine définition de la tragédie. B. Habermeyer dont on a pu voir la mise en scène du Malentendu la veille, avoue ne pas avoir eu de raison objective de monter cette pièce. Il n'y voit que le désir de rencontrer un auteur à un moment donné. La pièce est effectivement tragique pour lui, mais comment monter une tragédie aujourd'hui? Il constate qu'il a choisi d'évacuer dans une certaine mesure le côté tragique des décors. Il lui a semblé important de ne pas être naturaliste, de ne pas monter une auberge en particulier mais une "essence" d'auberge. Pour lui, Le Malentendu est l'histoire d'une manipulation, celle d'une mère sur sa fille. Il s'est demandé pourquoi le fils était parti si jeune et comment l'idée de tuer tous ces voyageurs était venue. La réponse est impossible. Il constate qu'à un moment, la mère faisait de Martha une victime qui ne connaîtrait jamais l'amour. Il remarque ensuite que Le Malentendu, à la première lecture, peut sembler une pièce très noire. En fait, il s'agit d'une pièce de la passion, de l'appel

de la liberté. H précise que Camus a changé sa place dans son œuvre, la faisant passer du cycle de la révolte à celui de l'absurde. O. Dumur intervient alors pour dire qu'il conçoit la pièce comme «un crime en absurdie». Jean Bollery qui a mis en scène la pièce avoue avoir surtout été touché par les rapports avec la mère. Alain Illel précise qu'il a adapté L'Etranger dans un théâtre qu'il a construit pour qu'il soit à la mesure du spectacle. Pour lui, les œuvres de Camus sont des œuvres de sensibilité.

Jean-Pierre Miquel qui a monté Les Justes pense que ce théâtre est peu joué à cause de l'extraordinaire notoriété de l'auteur. D'autre part, certains l'accusent d'être rhétorique. Pour lui, la vérité du texte est dans le texte, non dans l'homme. Il explique pourquoi il a monté Les Justes : il a été touché par le fait que Camus ait voulu écrire une tragédie classique au XXème siècle. D'autre part, il avait envie de travailler avec une équipe de jeunes acteurs sortis depuis deux ans du Conservatoire. Il avoue qu'il fut passionnant de théâtraliser un groupe de terroristes. Antonio Diaz Florian, qui dirige au Théâtre de L'Epée de Bois, à la Cartoucherie, une troupe permanente considère Camus comme un père. Il a d'abord monté , ou plutôt adapté Les Justes avec un groupe de jeunes vrais comédiens qui sortaient de leur lycée. Puis, il a mis en scène Caligula parce qu'il aime l'impossible et rendre possible ce qui ne l'est pas. Un étudiant allemand intervient à propos d'une assertion d'Antonio Diaz Florian qui disait avoir monté Les Justes pour transmettre la douleur des jeunes adolescents blessés par l'assassinat de Baader. Il avoue ne pas voir de relation entre Baader et la pièce de Camus, et trouve que les Français ont une conception romantique du terrorisme alors que les Allemands le ressentent comme un traumatisme. J-P. Miquel intervient alors pour dire qu'il a monté Les Justes à une période très difficile en France sur ce plan-là. Pour lui, le terrorisme dont parle Camus n'a rien à voir avec le terrorisme européen contemporain, et il affirme que personne n'a remarqué un des éléments du débat : peut-on tuer des innocents? U précise qu'il a rencontré des terroristes qui avouaient avoir encore le genre de débat de leurs prédécesseurs de 1905. La pièce de Camus est forte parce qu'elle est ouverte, et il pense que tout théâtre est un théâtre d'idées et supporte par conséquent des lectures différentes.

N. Sjursen signale que le Théâtre National de Norvège a

monté Les Justes en 1987 pour quarante-quatre représentations, et demande à Antonio Diaz Florian pourquoi il a supprimé le miroir dans Caligula. Le metteur en scène lui répond qu'il ne croit pas à l'importance de cet objet. Pour lui, le public, les yeux des spectateurs étaient le miroir. Il ajoute que, s'il respecte l'auteur, il n'en est pas prisonnier.

J. Lévi-Valensi tient à préciser que si les experts du théâtre comme de l'université, ont fait la fine bouche sur Camus pendant longtemps, il a toujours eu un public, des lecteurs, et qu'on assiste à une redécouverte de son œuvre. Elle ajoute qu'il faut bien séparer la tragédie comme genre, et le tragique que l'on peut trouver dans l'œuvre de Camus. Selon elle, il ne faut pas parler de tragédie, mais de traitement tragique du fait-divers. Elle s'étonne que personne n'ait parlé de L'Etat de Siège et demande aux metteurs en scène quand ils pensent le monter. «Demain», répond J- P. Miguel.

Après les colloques de Nanterre consacrés à «Camus et la politique» et «Camus et le premier Combat» en 1985 et 1987, le colloque d'Amiens a eu le mérite de rappeler que Camus est aussi un écrivain et plus particulièrement un homme de théâtre complet; tour à tour auteur, adaptateur, metteur en scène et acteur. Comme le rappelait J. Lévi-Valensi, le théâtre qui fut très tôt pour lui une passion, borne sa vie : en janvier 1936, il adapte Le Temps du Mépris de Malraux, et à la veille de sa mort, songe à diriger un théâtre.

Pour clore ce colloque, M. et Mme Lévi-Valensi ont très chaleureusement reçu chez eux les membres de La Société des Etudes Camusiennes auxquels il fut donné de rencontrer Catherine Camus venue assister à cette dernière journée.

Marie-Thérèse BLONDEAU

COLLOQUES

BRUXELLES (25 novembre 1988)

De n'avoir été consacré qu'à La Chute est sans doute une première particularité de ce colloque qui s'est tenu à la Fondation Universitaire de Bruxelles le 25 novembre 1988.

La séance est ouverte par M. Georges SION, Secrétaire perpétuel de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises. Paul-F. SMETS, à qui l'on doit la remarquable organisation de cette journée, situe La Chute dans son contexte historique et rappelle quel fut, dans sa diversité, l'accueil de la critique.

Claude JAVEAU aborde La Chute dans une perspective sociologique, ou plutôt anthropologique, et s'interroge, avec un humour non dépourvu parfois de gravité, sur ce que peut signifier aujourd'hui une phrase comme : «Du reste, nous ne pouvons affirmer l'innocence de personne, tandis que nous pouvons affirmer à coup sûr la culpabilité de tous» pour une société qui exalte la religion de l'entreprise, où les juges-pénitents ont fait place aux managers féroces, mais où les sciences humaines ont enfin renoncé au déterminisme structuraliste et retrouvé le sujet.

Jacqueline LEVI-VALENSI étudie la stratégie des temps dans La Chute. Il s'agit pour Clamence de «s'arranger avec le temps», c'est-à-dire de le nier. Aussi le temps du discours _un présent intemporel où, dès la première rencontre, «il sera toujours trop tard»_ vient-il sans cesse interrompre le temps du récit _un récit dont les éléments sont mal situés chronologiquement et qui ne respecte pas l'ordre du vécu. Les deux temps finissent du reste par se confondre, lors de la dernière rencontre, dans le même présent immobile, celui où Clamence, malgré quelques échappées nostalgiques, «exerce» son métier de juge-pénitent qui nie le temps comme il nie l'innocence.

L'après-midi, Jeanyves GUERIN s'intéresse à la polémique anti-existentialiste dans LI Chute. On y retrouve en effet l'écho de certaines expressions de SARTRE dont la Réponse à Albert Camus, parue dans *Les Temps Modernes* en

août 1952, est assurément à l'origine d'un récit qui s'est d'abord voulu le portrait-charge d'un existentialo-marxiste, la caricature synthétique du progressisme germano-pratin. Mais la part autobiographique a pris insensiblement le dessus, et le héros est devenu pathétique. Ce sont ses exigences d'artiste qui ont incité CAMUS à maintenir son œuvre ouverte en renonçant à sa perspective initiale, trop étroitement polémique.

Maurice WEYEMBERGH, qui souligne l'importance du thème du "nostos" dans l'œuvre de CAMUS, analyse la mémoire du juge-pénitent, ou plutôt les modalités de la mémoire dans La Chute. Il insiste en particulier sur la mémoire qui vient de l'eau et sur l'abondance des métaphores qui associent dans le récit de Clamence, tout imprégné de souvenirs bibliques, le travail de la mémoire à «l'eau amère de [son] baptême». Etrange Jean-Baptiste en vérité qui souffre d'un «plongeon rentré», mais qui refuse de se mouiller. Etrange mémoire aussi qui, au lieu de nous révéler notre identité, nous fait découvrir notre duplicité et fait partie intégrante du labyrinthe qu'elle a contribué à bâtir.

Paul VIALLANEIX s'attache à mettre en lumière tout ce que La Chute, qui d'ailleurs ne s'intitule pas "récit", doit à la technique théâtrale : un monologue dramatique, d'un style presque parlé, qui s'ouvre sur une interrogation et se ferme _ sans vraiment s'achever sur une exclamation; un dialogue implicite avec un interlocuteur dont l'anonymat permet au lecteur de jouer le rôle de confident. Le monologue de Clamence se développe d'abord sur le mode parodique et son euphorie s'avère contagieuse; mais bientôt le brillant avocat parisien fait place au juge-pénitent, et le monologue prend alors un tour tragico-comique. Il devient _ singulier paradoxe, quand on songe à ce que le théâtre représentait pour CAMUS _ le discours malheureux d'un acteur qui a perdu l'innocence.

La journée s'achève sur le témoignage de Paul Anrieu qui évoque la fascination que La Chute n'a cessé d'exercer sur lui, mais aussi les difficultés auxquelles il s'est heurté dans son adaptation scénique : le texte de CAMUS est en effet trop long et parfois trop écrit pour pouvoir être joué dans son intégralité _ joué et non pas seulement dit,

car cette adaptation scénique est la première à donner la parole à l'interlocuteur de Clamence.

Les participants au colloque ont eu l'avantage d'assister en soirée au T.N.B (Théâtre National de la Communauté Française de Belgique) à la représentation de La Chute dans la version scénique et la mise en scène de Paul ANRIEU. Adaptation très étudiée et qui retrouve en quelque sorte l'ambiguïté de l'œuvre, en mêlant à l'illusion réaliste certains effets de distanciation comme la lecture, livre en main, par l'un des deux comédiens de quelques "phrases" de CAMUS. On ne pouvait qu'admirer la performance de Ronald GUTTMAN à qui revenait la tâche écrasante d'incarner, dans toute sa complexité, le personnage de Clamence.

L'ouvrage de Paul-F. SMETS, La Chute, un testament ambigu, qui présente _ en suivant l'ordre chronologique et en opérant aussi des regroupements thématiques _ toutes les pièces du dossier critique, apporte un complément des plus précieux à ce colloque.

Frantz FAVRE

Colloques futurs

_ La «Camus studies association» (R. GAY-CROSIER) nous informe que lors de la réunion annuelle de la Kentucky Foreign Language Conference en avril 1989 une session spéciale sera consacrée à Albert Camus. Le programme (provisoire) comporte les interventions suivantes :

Marie CEDARS (Tarleton State University) - «Albert Camus and Elie Wiesel : Their Philosophical and literary Links»

Anne GREENFIELD (University of Louisville)

- «Laughter in Camus» Keith HANSEN (New-York University) - «The Tyranny of Œdipus»

Pierre J. LA PAIRE (University of North Carolina-Wilmington) - «Eléments de la binarité chez Camus»

Lucy MELBOURNE (Saint Mary's College) - «The case of Joseph K. and John Baptiste Clamence : a brief for Unreliable Narration»

Linde F. MELLON (Salt Lake City, Utah) - «Camus' Silent

Language : Nonverbal Communication in L'Exil et le Royaume»

Jan F. RIGAUD (Yillanova University) - «Albert Camus, homme de lettres : La Correspondance d'Albert Camus»

Anthony J. RIZZUTO (State University of New York-Stony Brook) - «Camus Cities»

Blanca ROSENTHAL (California Polytechnic State University) - «Camus and Nietzsche : Art and Man's Existence»

Ernest SIMON (Rampano State College of New Jersey) - «Two kilometers and a Suntan : The Calculated Text»

Susan TARROW (Cornell University) - «The Plague in an era of AIDS»

Katharyn WIXON (Muhlenberg College) - «Surrealist Vision as Poetic Reconstruction in La Chute»

_ Nous avons reçu il y a déjà quelques temps de L. Adjadji une proposition de colloque sur «Albert Camus, la culture méditerranéenne et l'idée de culture».

_ Paul Viallaneix suggère une journée d'Etudes consacrée à «Noces et le lyrisme de Camus».

_ Il est également question d'un colloque à Pérouse.

Nous soumettons ces propositions à votre appréciation; il serait souhaitable que nous ayons votre avis pour la prochaine Assemblée Générale prévue en juin 1989 à Paris.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

COMPTE-RENDU DE L'ASSEMBLEE GENERALE

L'assemblée Générale de La Société des Etudes Camusiennes s'est tenue à La Maison de la Culture d'Amiens le 31 mai 1988. Jacqueline Lévi-Valensi, Présidente, ouvre la séance à 18 H.

Etaient présents : M-L. Audin, A. Assus, M. Autrand, G. Basset, G. Blasi, M.T. Blondeau, I. de Cassagne, J. Gomez-Carballo, S. Chandra, R. Dengler, F. Di Pilla, M. Dobrenn, F. Favre, P. Galiègue, R. Gay-Crosier, J. Guérin, D. Hartnell, R. Humez, M. Iannelli, C-S. Jung, J. Lee, J. Le Marinel, J. Lévi-Valensi, P. Masson, L. Mac Laughlin, P. Millot, M. Nagura, R. Namia, J. Sarrocchi, N. Sjurssen, P-F.

Smets, M. Traullé-Pérez, M. Valette-Fondo.

Etaient représentés : A.J. Arnold, B. Ballain, A. Barbara, F. Bartfeld, L. Benisti, H. Bouillet, H. Caralp-Mouille, F. Chavanes, L. Cielens, S. Collumeau, A. Costes, E. De Langhe, L. Di Meglio, L-G Gaillard, J.S.T Garfitt, B. Gommet, M. Haouet, J-L. Jacob, F. Jaques, G. Khan, H-Y Kim, J. de Maisonseul , C. Matray, H. Mino, F. Paepcke, M. Robinet-Sturbe, B. Rosenthal, C. Roulet, P. Siblot, J. Tarte, P. Van Den Heuvel, J. Verdès-Leroux, P. Viallaneix, D. Walker .

Jacqueline Lévi-Valensi , Présidente, présente le rapport moral. Le nombre des présents et des représentés et le succès remporté par le colloque d'Amiens sont la preuve que la Société vit et répond à une attente. De nouvelles adhésions sont à attendre du colloque.

La Société a assuré trois livraisons du Bulletin depuis la précédente Assemblée Générale, mais l'un d'entre eux était particulièrement copieux. Nous nous réjouissons de ce qu'il existe une section nord-américaine animée par Raymond Gay-Crosier et une section japonaise animée par Hiroshi Mino. Le rapport moral est adopté, après discussion, à l'unanimité.

Guy Basset, Trésorier, présente ensuite le rapport financier. Le présent bilan financier porte sur un exercice annuel. La situation financière se présente sous un jour moins favorable que l'an dernier; mais ceci est dû principalement au décalage existant entre les dates d'encaissement des cotisations et de paiement des factures. Les dépenses sont en grande partie constituées par les frais d'impression, de secrétariat et d'envoi de notre bulletin de liaison. Trois numéros ont été diffusés depuis mai 1987. Les numéros 15 et 16 nous sont revenus environ à 2500F; au taux actuel de la cotisation normale, 36 adhésions sont nécessaires pour couvrir ce poste de dépenses.

Sont à signaler les commandes à tarif préférentiel obtenus pour le numéro des Cahiers Albert Camus paru chez Gallimard (articles de «L'Express»), soit 18 commandes

représentant une somme de 1620F; cette somme se retrouve dans le poste des dépenses en raison du principe de la somme forfaitaire adoptée pour les frais de poste.

Les recettes sont constituées par l'encaissement des cotisations qui demeure un problème préoccupant, le trésorier propose un rappel ferme à l'intention des non-cotisants puis, leur radiation du fichier, le bureau étant chargé d'examiner les cas particuliers.

La création de la section américaine a eu pour conséquence : 1. Les cotisations américaines parviennent directement à R. Gay-Crosier; 2. Les frais de publication de l'édition américaine du bulletin sont interrompus.

Depuis le début de l'année 1988, on a enregistré 55 cotisations soit 5125F. Le taux moyen de la cotisation s'établit à 95F.

La somme disponible sur notre compte bancaire au 25 avril 1987 était de 8524,39F; un an plus tard, au 25 avril 1988, elle était de 5519,57 F, soit une différence négative de 3404,97F. Cette situation doit cependant tenir compte des faits suivants : 1. Une part importante des cotisations adressées à la banque n'a pas encore été créditée sur notre compte et ceci pour un montant de 3530F, ce qui nous ramènerait à un niveau comparable à avril 1987. 2. Les incidences du colloque d'Amiens ne sont pas incluses dans les comptes. La participation prévisionnelle de la Société à ce colloque est de l'ordre de 2000F.

Depuis avril 1987, les sommes versées au crédit ont été de 6201,65F (4581,65F de cotisations et 1620F pour l'opération des cahiers).

Les dépenses s'élèvent à 9206,47F soit : 1620F pour l'opération des cahiers, 526F de chèques vers l'étranger, 3,91F de frais de mise à disposition du chéquier, 7056,33F de frais de bulletins [dont 3191F de frais de timbres soit 45% des frais].

Notre Société continue donc à vivre modestement, avec un volant et une réserve de trésorerie de l'ordre de 5000F et des disponibilités qui ne dépassent que durant quelques semaines 10.000F.

Si c'est un signe de bonne santé, c'est aussi la manifestation que nous ne nous développons pas beaucoup. Cette situation de stabilité appelle à la vigilance dans l'équilibre Dépenses/Recettes et dans le règlement régulier des cotisations et nous condamne à des projets modestes.

Le Trésorier appelle donc à un relèvement de la cotisation pour 1989 (qui est restée inchangée en 1988). Le Trésorier propose que la cotisation soit fixée à 80F pour les membres actifs, 40F pour les membres étudiants et 160F pour les membres bienfaiteurs. Le rapport financier est adopté à l'unanimité.

Jacqueline Lévi-Valensi donne ensuite aux membres présents de diverses informations communiquées par Catherine Camus, notamment des ventes de quelques titres : L'Etranger s'est vendu en 1987 à 180.000 exemplaires, La Peste s'est vendue durant la même année, à 100.000 exemplaires, et des demandes de droit pour des adaptations de L'Etrancier en 1987 : Le Tai Theatre (Alain Illel), Théâtre en Pièces (Jacky Asencott), Ingo Groth, Erwin Koch pour un opéra, Théâtre Csiky Gergeley Szinhaz (Dezso Garas, Hongrie).

On procède ensuite au renouvellement du Conseil d'Administration. Marguerite Dobrenn, Brian T. Fitch et Dominique Legrand ne demandent pas le renouvellement de leur mandat. J. Lévi-Valensi Propose les noms de Maurice Weyembergh, David Walker, Nina Sjursen et Marie-Thérèse Blondeau. Les membres sortants et les nouveaux candidats sont élus à l'unanimité pour un mandat de trois ans. Les membres du **Conseil d'Administration** sont donc désormais :

ABBOU André (Paris)
BARTFELD Fernande(Jérusalem)
BASSET Guy (Belfort)
BLONDEAU Marie-Thérèse (Paris)
CRYLE Peter (Brisbane, Australie)
FAVRE Frantz (Rouen)
GAY-CROSIER Raymond (Gainesville, Etats Unis)
GUERIN Jeanyves (Paris)
KIM Hwa Young (Séoul)
LEE Jouhyun (Amiens)
LEVI VALENS(Jacqueline (Amiens)
SAROCCHI Jean (Toulouse)
SCHLETTE Heinz Robert (Bonn)

SJURSEN Nina (Oslo)

SMETS Paul-F (Bruxelles)

VIALLANEIX Paul (Paris)

WALKER David (Keele)

WEYEMBERGH Maurice (Bruxelles)

Après l'examen de questions diverses, Jacqueline Lévi-Valensi clôt la séance à 19H.

Le Conseil d'Administration se réunit immédiatement et élit **le Bureau** suivant pour un mandat de trois ans :

Présidente : Jacqueline LEVI-VALENSI

Vice-Présidents : Raymond GAY-CROSIER et

Maurice WEYEMBERGH

Trésorier : Guy BASSET

Secrétaire : Jeanyves GUERIN

ACTUALITÉS BIBLIOGRAPHIQUES

OUVRAGES

BROSSE, Jacques, Les grandes personnes, Robert Laffont, 1988, pp. 221-226.

L. KNAPP, Bettina, Critical essays on Albert Camus, G.K. Hall and Co, Boston, Massachusets, 1988.

A l'occasion du colloque de Bruxelles et du spectacle (donné avec un grand succès du 22 novembre au 23 décembre), P-F SMETS, a édité un important dossier sur La Chute intitulé Un testament ambigu. Ce livre de 143 pp peut être acquis au prix spécial de souscription de 80 FF ou de 400 FB ch ez l'auteur, 49 square Marie-Louise, B-1040 Bruxelles.

Les Actes du Colloque sur «Camus et le premier Combat» (Nanterre, mai 1987) sont en cours de publication, aux Presses Universitaires de Nanterre.

Rappel : La revue Mondoperaio a publié en avril 1986 les actes d'un colloque sur «Camus et la politique», qui s'était tenu à Rome fin 1985; on y trouve des communications de Roger Quilliot, Roger Dadoun, Norberto Bobbio, Teodasio Vertone et Roger Grenier.

ARTICLES

BORNE, Etienne, «Albert Camus ou la rectitude», France Forum, oct-déc 1987, pp. 48-49. FISCHER, Peter, «Sisyphos aus Algier», Der Moroen, Berlin, 5 nov 1988.

GAY-CROSIER, Raymond, «Camus et Sade : une relation ambigüe», Zeitschrift für Französische Sprache und Litteratur, XCVI II , 2,1988, pp. 166-173.

GERBOD, Françoise, «Péguy et Camus», Amitié Charles Péguy, XXXVI I , 1987, pp. 19-30. GUERIN, Jeanyves, Revue politique et parlementaire, n° 934, mars-avril 1988, pp. 76-83. HARGREAVES, A.G, «Camus and the colonial question in Algeria», Muslim World, 77 (3-4), octobre 1987, pp. 164-174.

MADAI, Wolfgang, «Kolenderblätt für Albert Camus», Neue Zeit, Berlin, 7 nov. 1988. SÂNDIG, Brigitte, «Camus», BI Schriftstellerlexicon, Autoren aus aller welt, Leipsig, Institue bibliographique, 1988, pp. 11-112.

SUZUKI, Tadashi, «Mère Janus et Père Pantin _ une lecture psychanalytique ou *textegénétee* de l'étranger», The Journal of Guifu College of Economics, vol 22, n°1, june 1988, pp. 103-115.

THESES

VIALLANEIX, Paul, «Sur la Chute, le rideau se lève», Réforme n° 2278, 10 déc. 1988 (A propos de La Chute, au Théâtre National de Bruxelles, adaptation et mise en scène de Paul Anrieu).

REEDITIONS

SÂNDIG, Brigitte, Albert Camus. Eine Einführung in Leben und Werk, Verlag Philip Reclam , Leipzig, 1988.

ZIMA, Pierre-Y, L'indifférence romanesque, Sartre. Moravia, Camus, Impr. de Recherche mars 1988.

MICROFICHES

La septième édition de Camus : A Bibliographe vient d'être publiée sur trois microfiches. Cette édition comporte 7661 entrées et quatre index. (Monsieur Le Professeur Robert F. Roeming, Camus Bibliographe Research Collection, Golda Meir Library, Room 240W, University of

Wisconsin, Milwaukee/ P.O Box 604, Milwaukee, Wisconsin
53201).

TRADUCTIONS

L'Exil et le Royaume, traduit en hindi par Mme Charad
Chandra.

THESES

Madame Sharad CHANDRA a soutenu en avril 1988 à la
«Faculty of Humanities» de Kashi Vidyapith, Varanasi
(INDE), une «Thesis submitted for the degree of Doctor of
Philosophy» intitulée «Indien thought in the philosophy of
Albert Camus» et dirigée par M. Le Professeur RAMJI NAGAR.

Melle Chantal THIERION a soutenu, le mercredi 11
janvier 1989 à l'Université de Clermont Ferrand, une thèse
de troisième cycle intitulée «L'Œuvre lyrique d'Albert
CAMUS» et dirigée par Monsieur Paul VIALLANEIX. Le jury
était composé de Messieurs les Professeurs Nicolas WAGNER
(Président) et Paul VIALLANEIX (premier Rapporteur) et de
Madame le Professeur Jacqueline LEVI-VALENSI. La thèse a
obtenu la mention Bien.

NOUVEAUX MEMBRES

ABDELKRIM Zedjiga (Amiens) E
ASSUS André (Antibes) F
COCULA André (Villeneuve d'Ornon) M
CONRARD Martine (Tavaux) M
HILD Jean (Tarbes) E
LI VOLS' Angela (São Palo, Brésil) M
LORANDIN Nicole (Nogent l'Artaud) M
Mc LAUGHLIN Leonard (Motherwell) M
MILLOT Pascale (Amiens) E
PERTHUIS Michel (Amiens) M
RENNER Serge (Pau) M
RIVAS Pierre (Paris) M
RUFAT Hélène (Barcelone, Espagne) E

SARA Martine (Beauval) E
SAUVAGE Mine (Paris) F
SIGRAND Véronique (Lausanne, Suisse) E
THIERION Chantal (Riom) M

_ Le 23 février 1989, à l'occasion de la représentation de La Chute par François Chaumette, à Londres, L'Institut français de Londres organise une table ronde sur La Chute.

_ The Camus Bibliography research Collection, University of Wisconsin-Milwaukee, dispose depuis peu d'une salle de documentation entièrement consacrée aux recherches sur Camus. On y trouvera articles et ouvrages, microfilms des journaux auxquels Camus était associé, thèses, disques et cassettes par ou sur Camus, photos, archives diverses ...

_ En novembre 1988, le 75ème anniversaire de la naissance de Camus a été célébré à Leningrad, par des émissions à la Radio; de nouvelles traductions de l'oeuvre sont en préparation en U.R.S.S.

_ Notre trésorier Guy Basset a changé d'adresse; il réside désormais au 30, rue de Saverne, 90000 BELFORT.

REPRODUCTION IMPRIMERIE PILLON
7, RUE FREDERIC PETIT
80000 AMIENS TEL.22.91.10.37



**Société
des Etudes
Ca musiennes**

Sur la proposition d'André Abbou, l'Assemblée Générale du 28 octobre 1989 a décidé de commémorer le trentième anniversaire de la mort de Camus -avec quelques mois de décalage - en organisant un Colloque sur "Camus et l'Europe ?", si possible à Strasbourg, dans le cadre du Parlement Européen; André Abbou s'est chargé de prendre les contacts nécessaires.

Une réunion de travail pour préparer ce Colloque se tiendra le
Samedi 16 décembre 1989

à 10 Heures

à l'Hôtel Trianon - Palace

3, rue de Vaugirard, 75006 Paris (Métro
Luxembourg -RER- ou Odéon

angle du Bard Saint-Michel et rue de Vaugirard)

Toutes les suggestions seront les bienvenues; si vous souhaitez participer à la réunion de travail, ou si vous envisagez de participer au Colloque lui-même, veuillez en avertir, d'ici le 16 décembre, l'un des membres du bureau. Merci d'avance.

P.S. A la page 9 du Bulletin ci-joint, lire "Studio des Champs Elysées", et non "Comédie" pour les représentations de La Chute

LES ÉDITIONS PARATEXTE

Albert Camus'
L'Exil et le royaume
The Third Decade

(textes réunis par)
Anthony Rizzuto
(Editor)

Anthony RIZZUTO "Introduction"
English SHOWALTER, Jr. "Two Murderers:
Meursault and the Renegade"
Raymond GAY-CROSIER "Renegades Revisited: from
Jonas to Clamence"
Peter CRYLE "Bodily positions and Moral
Attitudes in *L'Exil et le royaume*"
Abraham ANDERSON "« Le Rénégat » and *L'Homme
révolté*"
Édouard MOROT-SIR "Humour and E \ile"
Vicki MISTACCO "Nom die Meanings: The Woman
Effect in « La Femme adultère »"
A. James ARNOLD "« La Pierre qui pousse » :
Symbolic Displacement in *L'Exil et le royaume*"
Jean SAROCCHI « L'Autre et les autres »
Carl VIGGIANI "The Genesis and Elaboration of
L'Exil et le royaume in the *Carnets*"
Brian T. FITCH "« La Femme adultère » : a
Microcosm of Camus' Solipsistic Universe"
Evelyn ZEPP "Exile in the Kingdom: Where is the
King?"

145pp.

ISBN 0-920615-12-0

\$12.95

COMMANDES/ORDERS : LES ÉDITIONS PARATEXTE

Trinity Collège
Toronto, Ontario
Canada M5S 1 FIS