DAVID MATTEINI

Les Esprits : une réécriture entre tradition et modernité.

Camus' work on drama adaptation has always been considered less valuable than his novels or essays. Nevertheless, a thorough study of the techniques he applied on rewriting the literature of the past allows establishing a new connection between his philosophy and the revolutionary dramatic theories of the 20th century. Following the teaching of Jacques Copeau, Camus made a systematic revaluation of the western literary canon, dealing with a number of issues relating to both staging techniques and the ethical relevance of adaptation. The aim of this study on Camus' rewriting of a French 16th century pièce - Les Esprits *by Pierre de Larivey - is to clarify the philosophical aspects behind this literary and theatrical practice.*

À cheval sur la période de sa jeunesse algérienne et les années 40, Camus a consacré, avec l'écriture de ses romans les plus importants, beaucoup de temps à sa passion pour le théâtre. Avec le Théâtre du Travail et le Théâtre de l'Équipe (troupes fondées en 1936 et 1937), l'écrivain s'est exercé à la mise en scène et à l'écriture théâtrale.

Avant d'aborder l'adaptation camusienne de Pierre de Larivey, je voudrais me concentrer sur ses premières expériences scéniques où on retrouve l'apport des nouvelles théories des pères fondateurs du théâtre occidental contemporain : surtout celles d'Antonin Artaud et de Jacques Copeau. Au début du XXe siècle, ces grands théoriciens et metteurs en scène ont révolutionné les formes classiques du théâtre, en suivant – malgré leurs grandes différences théoriques – le fil rouge d'une nouvelle conception de l'espace théâtral, du texte, de l'acteur et du rapport avec le metteur en scène. En effet, à partir de ses premières mises en scène, Camus embrasse la cause du travail théâtral, conçue non plus comme une nette division de compétences entre les acteurs, le dramaturge et le metteur en scène, mais comme un rapport étroit de coopération entre les membres de la troupe.

L'élément surprenant et novateur est que pendant ces répétitions et ces débats, on décidait de la façon d'opérer sur le texte original pour une bonne mise en scène : si Artaud dans le premier *Manifeste du Théâtre de la Cruauté* avait déclaré qu'il fallait renoncer « à la superstition théâtrale du texte et à la dictature de l'écrivain »[1] puisque

[1] Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté », *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1965, p. 148.

« *dans le théâtre tel que nous le concevons ici [en Europe] le texte est tout* »[2] et que « *le théâtre, comme la parole, a besoin qu'on le laisse libre* »[3], avec le travail de Camus, ces déclarations – sûrement suggestives, mais apparemment dépourvues de solides bases théoriques – vont se restructurer et obtenir une plus grande efficacité scénique. Il nous le dit au début de la petite introduction au texte du spectacle *Révolte dans les Asturies* : « *Le théâtre ne s'écrit pas, ou c'est alors un pis-aller* »[4]. La fonction textuelle n'est plus forcément littéraire, mais elle est subordonnée au libre mouvement de l'acteur.

Avec la dialectique metteur en scène – texte – acteur, Camus se fait l'épigone de son plus grand maître – ou comme il aimait l'appeler – son seul maître : Jacques Copeau – surtout dans notre contexte lié à son travail de metteur en scène sur la Commedia dell'Arte. Dans les intempéries symbolistes et surréalistes du début de siècle qui visaient la remise en question, sinon la destruction de la culture européenne du passé et, dans le théâtre, un impérieux bouleversement du rôle de l'acteur et de la dramaturgie en général, le cas de Copeau a représenté une voie pour le renouvellement de l'art européen. Copeau, en créant en 1913 le Théâtre du Vieux Colombier, remet au centre du débat le texte et ses rapports avec les autres micro-dramaturgies. Contrairement aux théoriciens contemporains du théâtre, il avait une très haute considération pour le texte écrit : selon lui, le mouvement, la scène, la proxémie des acteurs et les autres éléments du spectacle se cachaient déjà dans le texte. Ses expériences sur la mise en scène partent donc d'une étude attentive des textes de la culture occidentale. Copeau estimait beaucoup plus dur et riche le travail sur le répertoire du théâtre traditionnel ; celui-ci posait au metteur en scène et aux acteurs plus de questions, et constituait une véritable école pour revenir aux racines de l'inspiration dramatique. En particulier, ses études innovatrices sur Molière nous montrent que le patrimoine textuel peut jouer ses réelles potentialités sur la scène, mais seulement après une investigation philologique, linguistique et culturelle soignée. Il s'agit de réinterpréter et de réécrire un texte antécédent pour qu'il puisse mieux dégager sa force dramatique. Il faut considérer alors la structure même du texte, en comprendre l'économie de l'intérieur et saisir ce dispositif qui commande tout et donne vie à la mise en scène et au jeu des acteurs. Ce processus d'interprétation se fonde sur la tradition de la naissance : débarrasser les œuvres du passé, des lourdeurs qui ont pesé sur elles pendant des siècles et y retrouver le mouvement dramatique originel.

Dès le début de sa carrière sur la scène, Camus s'est intéressé à l'adaptation. On peut le constater grâce à de précieux documents posthumes[5]. Sa prédilection pour les classiques de la culture occidentale est évidente. Mais si ces documents peuvent donner l'impression d'un but hétérogène, n'oublions pas l'idée que le prix Nobel avait de la grande littérature du passé et du présent (voir les adaptations d'après Buzzati et

[2] *Ibid.*, p. 141.

[3] *Ibid.*, p. 142.

[4] Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 399.

[5] Voir la liste in *ibid.*, p. 1694.

Faulkner) : certaines constantes universelles liées au destin tragique de l'homme retournent cycliquement dans l'histoire littéraire. L'adaptation théâtrale apparaît donc à Camus comme une véritable mission éthique et littéraire dont les objectifs visent à nous transmettre l'actualité de grands sujets existentiels du passé.

Par où faut-il commencer pour adapter un texte d'une culture et d'un milieu bien différents ? Comme Copeau l'avait déjà annoncé en travaillant à la grande tradition comique française et à celle de la Commedia dell'Arte italienne du XVIe siècle, on doit rechercher une constante linguistique qui propose en termes contemporains le sens du mouvement inhérent à ces pièces à partir d'une analyse minutieuse du texte original : approfondir l'échange entre texte et scène en sauvegardant l'intégrité du mouvement et des micro-dramaturgies qui lui sont liées. Pour intégrer le mouvement propre à une pièce, il faut déchiffrer les rapports linguistiques entre les personnages et les situations de la pièce, les tics de langage, les répliques, la proxémie. On arrive ainsi à réinterpréter la langue et à l'adapter au présent. Le texte peut se transformer en mouvement, cœur de l'interprétation : mouvement de l'acteur, le seul qui, grâce au travail du metteur en scène, puisse donner la signification actuelle de l'œuvre. La fidélité sémantique à l'original consiste à modifier son signifiant textuel et à préserver la signification du mouvement dramatique. Camus opère une véritable interprétation créative puisqu'il essaie de créer *ex novo* un rapport contemporain entre le texte original et celui de référence, dépassant la paternité de l'auteur du texte adapté et en écrivant un texte complètement nouveau : Camus se fait auteur, non seulement traducteur et metteur en scène : il fait de la littérature.

Camus a exploré plusieurs modalités d'adaptation : passage d'une langue à une autre, à savoir la traduction (*La Dévotion à la Croix* de Caldéron de la Barca, *Le Chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega, *Un cas intéressant* de Dino Buzzati) ; passage de genres (*Le Temps du Mépris* d'André Malraux, *Les Possédés* de Dostoïevski, *Requiem pour une nonne* de Faulkner) ; passage d'un style à l'autre avec *Les Esprits* de Larivey. Dans ce cas, Camus adapte le français du XVIe siècle en le traduisant dans un français contemporain. Il s'agit de ce que Genette a appelé dans ses *Palimpsestes* transtylisation (dorénavant nous utiliserons la terminologie genettienne). Les outils essentiels utilisés par Camus pour adapter cette pièce sont les transformations quantitatives : ajouter ou éliminer des monologues, abréger les répliques qu'il définit trop lourdes comme Copeau, remanier plusieurs dialogues. Mais avant d'analyser ces transformations, il faut étudier la tradition hypotextuelle des *Esprits* et en citer brièvement ses sources.

Les Esprits appartient au recueil des *Six premières comédies facétieuses*, paru en France en 1579. L'historiographie est désormais d'accord sur le mérite de Larivey d'avoir introduit en France les thèmes et les situations de la commedia erudita italienne grâce à la traduction et à la réinvention de ces textes : il a fait une transposition diégétique, en implantant une nouvelle typologie de théâtre comique qui influencerait le futur théâtre français. Ces pièces ne sont donc pas d'une originalité absolue, mais elles ont été présentées au public de l'époque comme originales.

Dans une lettre de 1940 à son équipe, Camus révèle que *L'Aridosia* (nom du protagoniste de la pièce) de Lorenzino de Médicis, composée à Florence en 1536 à l'occasion du mariage d'Alexandre de Médicis avec Marguerite d'Autriche, est l'hypotexte que le traducteur français a remanié pour ses *Esprits*. Malheureusement, il est impossible de retrouver les modifications microscopiques de l'hypertexte lariverien : nous préciserons seulement que Larivey a adapté le texte italien en lui donnant plus de rythme, en créant une langue vive, simple et populaire qui puisse insister sur les aspects psychologiques des personnages et le mouvement comique de la pièce. Il en résulte une pièce plus expressive et plus comique que l'original de Médicis, puisque simplifiée et allégée par de vastes transformations quantitatives. Le changement du titre est très significatif (d'abord *L'Aridosia*, ensuite *Les Esprits*) parce qu'il montre que l'écrivain avait pour but de déplacer l'intérêt du public sur les situations comiques des gestes et des paroles ce qui a permis à Larivey de mieux se focaliser sur la scène de l'habitation infestée par les fantômes.

Quand Camus s'interroge sur la tradition de naissance du texte, il met en évidence un aspect jamais considéré par la critique : les origines improvisées du texte provenant de la Commedia dell'Arte. Selon lui, « *on y rencontre [dans* Les Esprits*], venues de la Commedia dell'Arte, d'authentiques figures d'arlequins et de ruffians que Larivey s'est borné à débaptiser* »[6]. Grâce à Camus, on admet pour la première fois des contacts directs entre la comédie de Larivey et la tradition de l'improvisation de la Commedia dell'Arte. À première vue, dans *Les Esprits*, rien ne semble se relier à cette tradition théâtrale, mais si on approfondit la transmission du thème de la maison hantée aux XVIe et XVIIe siècles, on constate que l'épisode de la blague des esprits contre un vieil avare a été une des situations les plus utilisées dans les canevas de la commedia all'improvviso[7]. L'exercice théâtral de Camus a su réunir deux traditions différentes quant aux objectifs (la comédie érudite des savants de la Renaissance et la Commedia dell'Arte des acteurs professionnels), en dégageant le mouvement profond commun. Il a réussi à concrétiser les intuitions du travail sur la tradition du texte de Copeau et à découvrir la convergence de situations et de thèmes entre les hypotextes auxquels se réfère *Les Esprits*. Camus a pressenti ce que l'historiographie théâtrale italienne des années 70 a confirmé dans ses études, c'est-à-dire que le théâtre des acteurs professionnels, en s'opposant à celui des savants, avait été une redécouverte des lois de la vitalité et de la simplicité à la base du théâtre du passé, et que cependant, à l'origine, les sujets étaient identiques et provenaient des situations narratives et dramatiques issues de la confluence de la tradition latine de Plaute et de Térence et de celle des contes du haut Moyen Âge.

---

[6] *Ibid.*, p. 443.

[7] Ce thème est présenté dans *Il Ritratto*, dans le recueil des canevas de Flaminio Scala. Ou encore, dans le livre jamais édité de l'académicien du XVIIe siècle, Basilio Locatelli, il y a un canevas intitulé *Li Spiriti* où l'épisode devient – comme chez Camus – le pivot de toute la construction dramatique.

Camus a donc réécrit *Les Esprits* en adoptant le style dynamique et très théâtral de la Commedia dell'Arte, en préservant le mouvement dramatique de fond que Larivey avait déjà trouvé dans les relations intertextuelles qui tournaient autour de l'épisode de la maison hantée mais qu'il avait mis sur un plan moins important pour mieux mettre en valeur sa mission de renouvellement linguistique du théâtre comique français. Si chez Larivey le régime visuel est subordonné au régime verbal et si l'action est beaucoup plus racontée que montrée, chez Camus, mais aussi dans la Commedia dell'Arte, il y a un renversement total vers un sens plus actif où les gestes des acteurs remplacent souvent la parole et où de petits intermèdes insérés commentent l'action avec des suggestions philosophiques absentes dans l'hypotexte.

La transtylisation de Camus va dans deux directions précises : moderniser le français de Larivey pour mieux faire apprécier les joutes amusantes du texte au public du Festival d'Angers, reformer le style et les articulations narratives et dramaturgiques pour bien rendre le rythme vivace et comique du jeu des acteurs. On ne peut analyser toutes les interventions de Camus ; il suffit de citer quelques exemples à même de faire ressortir la volonté du metteur en scène de se concentrer sur la rapidité de l'action et sur les moyens utilisés pour faire jaillir des réflexions profondes sur l'esprit humain. Au niveau macrostructurel, Camus a réduit le nombre des personnages (de 12 à 9), des actes (de 5 à 3) et a éliminé de longs dialogues et monologues qui avaient servi à Larivey à mieux énoncer l'intrigue et les problèmes moraux de la pièce. Plusieurs didascalies décrivent les actions et les gestes des acteurs. Quelle est la fonction de cette simplification ? À quoi aboutissent tous ces changements ? À la mise en valeur du valet Frontin qui acquiert ainsi une fonction non prévue par Larivey : celle du meneur de jeu, deus ex machina de la représentation. C'est lui qui va incarner le mouvement dramatique des *Esprits* et qui va établir le lien entre scène et public. Au moyen de ses brèves répliques et surtout de la pantomime des masques démoniaques qu'il organise pendant la scène de la maison hantée, Camus souligne la dimension métathéâtrale de la pièce de Larivey, en dégageant des suggestions existentielles absentes dans la version du XVIe siècle : tandis que Larivey a fondé son écriture sur la vraisemblance de la représentation, Camus utilise les conventions scéniques les plus modernes du XXe siècle (utilisation du masque, jeu des acteurs, coprésence totale du spectacle entre plateau et salle) pour s'interroger sur le rapport entre réalité et irréalité, absurdité et fiction de la vie. Par la voix et le mouvement du valet, Camus a su inviter le public à une réflexion critique et ontologique sur l'essence de la vie. Le comique devient alors philosophie, le théâtre lieu de méditation. Dans le nouveau prologue, par exemple, Frontin se présente devant le public en lui posant des questions existentielles et en y répondant lui-même.

Le travail d'adaptation de Camus s'insère dans ce courant artistique qui visait dans les années 40-50 à établir un pont entre tradition et contemporanéité, en retrouvant et en interprétant le fil désormais perdu du bagage culturel occidental. Au théâtre, il s'agissait de restaurer un rapport plus équilibré entre texte et mise en scène par la découverte de la tradition de la naissance pressentie avec sa mission du Vieux Colombier. Les thèmes universels des classiques du passé pouvaient être mis en évidence grâce aux nouvelles

conventions théâtrales du début du siècle. Et encore, avec un sens plus philosophique qui va toucher la mission éthique de la littérature, le théâtre devient témoin non seulement d'un contexte historique et littéraire précis, mais aussi de la nature immuable de l'humanité.

DAVID MATTEINI
Université de Florence
Courriel : matteinidavid@gmail.com