

المشاهد ومفارقة العمل

في كاليغولا ألبير كامو

نور موصلي*، زبيدة القاضي**

*طالبة دراسات عليا (دكتوراه)، قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب

** قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب

الملخص

يعطي نص "كاليغولا" المثال الأبرز للاتزان الفني الذي ينظم المبالغة الميتافيزيقية. يشكل الصراع الذي يتجلى من خلال فن كامو فضاءً مناسباً لعمل المشاهد. يلتزم المشاهد في بحثه الشخصي بصورة الاتزان الذي ينظم العمل. لا يمكن فصل إنتاجية العمل عن عمل المشاهد. من أجل أن تتم هذه الإنتاجية، هناك ألعاب في "كاليغولا" تدفع المشاهد للانخراط في العمل مثل الطلبات المتكررة لكاليغولا بأن يكون لديه مشاهدين ودعواته للمشاركة بلعبة المبالغة.

من أجل تحطيم الحدود، يفرض كاليغولا صورته على مشاهديه. فهو تارةً، يستخدم المرأة من أجل إظهار قوته وتارةً يقدم عروضاً لسلطته. على مستوى الشخصيات، تدعو لعبة البدائل والخصوم المشاهد لإيجاد مكانه في إبداع العمل المسرحي. يميز التأرجح بين تأييد ومعارضة كاليغولا تحقيق الشخصية لدى المشاهد ويعمق مغامرته.

كلمات مفتاحية: كاليغولا، مسرح، كامو

Le spectateur et le paradoxe de l'œuvre dans *Caligula* d'Albert Camus

Nour Moussally*, Zoubeida Kadi**

*Étudiante en Doctorat, Dépt. de Français, Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Université d'Alep

** Dépt. de Français, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université d'Alep

Résumé

«*Caligula* (texte) serait l'exemple le plus éclatant de la mesure artistique d'une démesure métaphysique»¹. La tension qui se reflète à travers l'art de Camus constitue un espace propice au «travail» du spectateur. Dans la mesure qui orchestre l'œuvre, le spectateur s'engage dans sa propre quête. La productivité de l'œuvre ne se sépare pas du travail du spectateur. Pour que cette productivité ait lieu, il y a des jeux dans *Caligula* qui incitent le spectateur à prendre part comme les demandes répétées de Caligula d'avoir des spectateurs et ses invitations à participer au jeu de la démesure. Pour détruire les limites, Caligula impose sa propre image à ses spectateurs. D'une part, il se sert du miroir pour montrer sa force, d'autre part, il crée des démonstrations de son pouvoir. Le jeu des doubles et des opposants au niveau des personnages invite le spectateur à trouver sa place dans la création de la pièce. L'oscillation entre pour et contre Caligula caractérise l'identification du spectateur et approfondit son aventure.

L'œuvre de Camus contient une source intarissable d'images de conflit et de juxtaposition des contraires sans jamais être contradictoire. Le paradoxe est l'une des pièces de son jeu. L'objet de cet article est d'étudier les processus qui permettent au spectateur d'entrer dans le paradoxe de l'œuvre, de vivre la «mesure artistique»² de la «démesure métaphysique»³, voir l'ordre qui concilie la forme et le fond et déchiffrer le oui et le non.

Reçu le 8/2/2018

Accepté le 2/5/2018

¹ MOROT-SIR É., L'esthétique d'Albert Camus: logique de la limite, mesure de la mystique, In Cahiers Albert Camus 5, Albert Camus: œuvre fermée, œuvre ouverte?, Actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, sous la direction de R. Gay-Crosier et J. Lévi-Valensi, juin 1982, Paris, Gallimard, 1985, p.100.

² Ibid., p. 100.

³ Ibid., p. 100.

1. Double envie, double quête: l'œuvre et le spectateur

«L'importance d'une œuvre ne vient pas de l'intelligence de son auteur – l'intelligence d'Albert Camus était une des plus amples qui fussent et d'un accueil universel – mais de la force de son caractère, de la capacité qu'il a de dire *non* et de dire *oui*»¹, écrit Jean Grenier.

Ce qui semble paradoxal exige une lecture profonde et une connaissance intime de l'univers de Camus. La puissance de l'œuvre de Camus est dans ce qu'elle suscite chez le lecteur des visions à multi-sens et des questions sans réponses. Une vérité à double visage ne cesse de raviver la création de Camus. Le spectateur a un rôle productif dans le théâtre de Camus. Le sens du mystère ajoute à l'activité productrice du spectateur. L'œuvre de Camus «force à prendre parti, elle embarrasse et peut même entraîner à une disculpation»². L'un des grands besoins de Camus était d'établir un dialogue réussi avec son spectateur. La présence du spectateur en elle-même est sollicitée par lui.

«- Spectateur.

- Eh!

- Spectateur.

- Eh!

- Tu es rare, spectateur.

- Comment, rare? (Il se retourne.)

- Rare, quoi! Tu n'es pas beaucoup. Tu es quelques-uns.

- On est ce qu'on peut.

- Bien sûr. Tel quel, tu nous conviens»³, écrit Camus dans *Carnets*.

Le théâtre de Camus laisse écouter la voix du mystère. Le spectateur n'est pas invité seulement à écouter mais aussi à jouer, déchiffrer et vivre en passant par toutes les aventures contradictoires des personnages. «Ceux qui aiment le mystère des cœurs et la vérité cachée des êtres, c'est ici qu'ils doivent venir et que leur curiosité insatiable risque d'être en partie comblée. Oui, croyez-moi, pour vivre dans la vérité, jouez la comédie!»⁴.

¹ GRENIER J., in Roger Quillot, Albert Camus, Théâtre, Récits, Nouvelles, Bibliothèque de la Pléiade, (1962), Paris, Gallimard, 1967, P. IX.

² Ibid., p. P. IX.

³ CAMUS A., Carnets, 1935 – 1948, Cahier I (mai 1935 - 1937), in Œuvres Complètes, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2006, p. 853.

⁴ CAMUS A., «Gros plan» télévisé, (12 mai 1959), in Albert Camus Théâtre, Récits, Nouvelles, op.cit., p. 1726.

2. Le spectateur comme producteur

Le théâtre pour Camus était l'un des lieux les plus estimés puisqu'il s'y sent libre, heureux et solidaire. Camus avait le goût du théâtre car il aimait le jeu. «Ses amis savent à quel point il aimait mimer une scène, lire un texte, bref, jouer. Tant il est vrai que le jeu était pour lui une des formes fondamentales de l'existence»¹. La vie elle-même était pour Camus un lieu de jeu où tout ressemble au théâtre. *Le Mythe de Sisyphe* décrit en détail le caractère mimique de la vie en évoquant le fait de faire «comme si»² la mort n'existait pas.

Faire du théâtre, cela répond à un besoin de l'artiste. Le théâtre représente les «grands sentiments simples et ardents autour desquels tourne le destin de l'homme. [...] Mais d'autre part, il satisfait au besoin de construction qui est naturel à l'artiste»³.

Le théâtre forme donc un espace ludique et bienfaisant pour Camus. Or, quel rôle joue le spectateur dans le théâtre de Camus? Le plaisir ne se sépare pas du jeu ni chez l'artiste ni chez le spectateur. La productivité procure au spectateur un plaisir incontestable.

Le spectateur produit l'œuvre. Il cherche le sens et travaille les images et les voix perçues. «Le plaisir n'est jamais pure réception passive, il est rapport à une activité, à une série d'activités dans lesquelles il est plus ou moins investi»⁴.

Le spectateur vit les sentiments à travers un jeu de construction qui n'est pas toujours distingué au moment de la représentation. Le rôle du spectateur dans la représentation théâtrale est discerné par Anne Ubersfeld comme un rôle à double visage; il est «un personnage clef»⁵, mais il est aussi «le sujet d'un faire»⁶. Le spectateur est «l'artisan d'une d'une pratique qui s'articule perpétuellement avec les pratiques scéniques»⁷. À travers certains jeux scéniques, le spectateur s'engage dans le «travail»⁸ théâtral. Ce dernier consiste à percevoir les faits, comparer les images et les voix, se souvenir des actions passées ou bien de revenir à des souvenirs personnels pour déguster le «plaisir de

¹ QUILLLOT R., in Théâtre, Récits, Nouvelles, Ibid., p. 1690.

² CAMUS A., *Le Mythe de Sisyphe*, Œuvres Complètes, t. I, p. 229.

³ QUILLLOT R., in Albert Camus, Théâtre, Récits, Nouvelles, p. 1692.

⁴ UBERSFELD A., *L'école du spectateur*, éditions sociales, Paris, 1981, p. 330.

⁵ Ibid., p. 303.

⁶ Ibid., p. 303.

⁷ Ibid., p. 303.

⁸ Ibid., p. 333.

la mémoire»¹. En fait, outre le plaisir de voir et d'entendre, il y a aussi le «plaisir du bricolage»².

Le spectateur essaie de découvrir ce que les masques des personnages dissimulent dans *Caligula*. Raymond Gay-Crossier souligne le travail du spectateur dans son étude *Les Masques de l'impossible* en insistant sur le rôle des fausses réalités à faire jouer le spectateur. «Le vrai drame se déroule alors au niveau de la réaction et de la perception du spectateur qui déchiffre les masques que lui présentent les acteurs»³.

3. Le jeu de Caligula

Dans *Caligula*, l'empereur crée une atmosphère d'étrangeté qui répand terreur et choc. À travers les personnages qui subissent la violence de Caligula, le spectateur s'affronte à la force destructive qui règne sur scène. «Caligula s'acharmera à frapper le spectateur par personne interposée, à l'entraîner dans la folie de la servitude et de la mort»⁴. Le spectateur est tourmenté à travers la peine des personnages qui entourent Caligula. À plusieurs reprises, l'identification devient facile grâce aux spectacles offerts par Caligula lui-même.

Caligula avoue plusieurs fois avoir besoin de spectateurs. Pour lui, le spectateur est lié au statut de la victime. Caligula ne craint pas montrer son intention de manipuler ses spectateurs au double niveau de la scène et de la salle. «Il me faut du monde, des spectateurs, des victimes et des coupables»⁵. Hélicon se comporte avec l'empereur non pas comme ami mais comme spectateur. «Je ne suis pas son confident, je suis son spectateur. C'est plus sage»⁶, dit-il. Dans le jeu qu'impose Caligula sur sa maîtresse Cæsonia, il passe de l'égarement et les sentiments de perte à l'action. Il décide de libérer le peuple à travers la terreur et la domination. Il s'engage dans le nihilisme. Scipion trouve dans le plan de Caligula «un jeu qui n'a pas de limites»⁷ en ce qui concerne le Trésor public. L'une des stratégies de Caligula est de s'insinuer dans la pensée de sa victime. Il ne se contente pas d'exposer

¹ Ibid., p. 334.

² Ibid., p. 334.

³ GAY-CROSSIER R., 1999 - Les Masques de l'impossible, le théâtre de Camus aujourd'hui, Europe, oct. (846), p. 92.

⁴ QUILLIOT R., in Albert Camus, Théâtre, Récits, Nouvelles, op. cit., p. 1853.

⁵ CAMUS A., *Caligula*, Bibl. de la Pléiade, Œuvres Complètes, t. I, I, 11, p. 339.

⁶ Ibid., t. I, I, 5, p. 333.

⁷ Ibid., I, 8, p. 336.

son pouvoir mais il intervient dans la pensée de ses intendants en manipulant le spectateur dans la même mesure.

Caligula a l'habitude de régler les problèmes de son peuple par une sorte d'abus de force qui s'avère criant sur scène. «En somme, remercie-moi, puisque je rentre dans ton jeu et que je joue avec tes cartes»¹, assure Caligula à l'intendant. Le spectateur suit la stratégie de l'empereur à imposer sa folie. Cette stratégie est basée sur les idées de son entourage. Caligula prend l'idée du Trésor public de son intendant et la transforme en jeu de possession. Le spectateur se sent lui aussi dépouillé de ses cartes, c'est-à-dire de ce qui est possible pour lui. Il est possible que l'effroi gagne le spectateur qui se sent menacé par la parole de Caligula. «Puisque j'ai le pouvoir, vous allez voir ce que la logique va vous coûter. J'exterminerai les contradicteurs et les contradictions. S'il le faut, je commencerai par toi»². Caligula a une logique travestie qui consiste à prendre à son compte les désirs de ses patriciens et à les utiliser contre eux. Il entre dans les besoins profonds de ses amis pour les déformer. Le spectateur se sent atteint par ce jeu. Le jeu de Caligula consiste à susciter le paradoxe. Il demande la vérité. Néanmoins, il ne cesse de donner l'impression qu'il cache ses desseins. Il s'efforce de garder sa logique, tandis qu'il révèle une folie démesurée sur scène. Le spectateur essaie de découvrir le vrai visage de Caligula mais en vain. Le paradoxe brouille toutes les cartes.

Caligula utilise donc plusieurs sortes de jeu pour piéger le spectateur. Il oblige le spectateur à regarder son pouvoir et l'incite à subir les attaques qu'il adresse aux patriciens. Ce qui accentue la manipulation du spectateur, c'est le jeu des «objets théâtraux»³ surtout celui du miroir.

4. La puissance du miroir

À travers l'effet du miroir, Caligula transforme l'amour de Cæsonia en tristesse et crainte. Lorsque Caligula oblige sa maîtresse à se regarder dans le miroir, il impose son image à celle de Cæsonia et ordonne ses patriciens de s'approcher du miroir pour jouer le même jeu. «Plus rien, tu vois. Plus de souvenirs, tous les visages enfuis! Rien, plus rien. Et sais-tu ce qui reste? Approche encore. Regarde.

¹ Ibid., I, 8, p. 336.

² Ibid., I, 8, p. 336.

³ UBERSFELD A., «L'objet théâtral est défini par sa fonction; il est sélectionné [...] par le producteur des signes, le praticien, pour exprimer quelque chose qui sera à la fois lui et autre chose que lui». op. cit., p. 127.

Approchez. Regardez. *Il se campe devant la glace dans une attitude démente.*

Cæsonia, *regardant le miroir, avec effroi: Caligula!*»¹.

L'empereur manipule l'image propre de ses spectateurs et cela ne s'arrête pas aux limites de la scène. Le spectateur dans la salle perd aussi son moi puisqu'il est manœuvré par le jeu de Caius. La scène qui consacre Caligula comme un dieu tout puissant voue le spectateur à l'état du dominé qui subit tout ce qu'il voit et vit sur scène.

5. Le jeu dans le jeu

Des fois, Caligula multiplie les stratégies pour envahir l'univers du spectateur. Caligula incite le spectateur non pas seulement à regarder mais aussi d'avouer sa faiblesse. Dans la première scène du troisième acte, Caius prétend donner sa forme humaine aux dieux et délivrer les secrets célestes à son public. L'invitation de Cæsonia et d'Hélicon pour participer à l'adoration de Caligula est susceptible de toucher le spectateur mais aussi de le choquer. «Approchez! Approchez! (*Cymbales*). Une fois de plus, les dieux sont descendus sur terre. Caius, Cesar et dieu, surnommé Caligula, lui a prêté sa forme tout humaine. Approchez, grossiers, mortels, le miracle sacré s'opère devant vos yeux»².

L'insistance sur le regard dans cette scène n'est pas gratuite. Le regard du spectateur est sollicité de voir de plus près les ravages de la démesure. L'adoration commence par une invitation à contempler la puissance de Caligula puis elle se transforme en reconnaissance exprimée par la parole. La répétition des répliques qui glorifient Caligula-Vénus fait entrer le spectateur dans le règne de l'empereur. Elle l'emmène à consentir à la fureur de l'empereur. Contempler, écouter puis répéter après Cæsonia. Le spectateur devient vite l'une des victimes de Caligula. «Cæsonia: Enseigne-nous l'indifférence qui fait renaître les amours...[...] Instruis-nous de la vérité de ce monde qui est de n'en point avoir»³.

Après l'adoration et ses délires, le spectateur se livre à la logique du dialogue à travers le débat qui rassemble Scipion et Caligula. Pour s'égaliser aux dieux, Caligula choisit le chemin de la fantaisie. Scipion accuse Caligula de blasphémer et de tyranniser le peuple. Le dialogue reflète une réflexion vive et une intelligence

¹ CAMUS A., *Caligula*, op.cit., I, 11, p. 340.

² Ibid., III, 1, p. 359.

³ Ibid., III, 1, p. 360.

démence chez Caligula. Or, il incite le spectateur à prendre part. «Caligula: On ne comprend pas le destin et c'est pourquoi je me suis fait destin. J'ai pris le visage bête et incompréhensible des dieux. [...]».

Scipion: Et c'est cela le blasphème, Caius.

Caligula: Non, Scipion, c'est de l'art dramatique! L'erreur de tous les hommes, c'est de ne pas croire assez au théâtre»¹.

Le voilà Caligula délivrant son secret: tout est jeu. Le choc du spectateur qui voit le jeu dans le jeu est incontestable. Tous les jeux invitent à la démesure. «Ils sauraient sans cela qu'il est permis à tout homme de jouer les tragédies célestes et de devenir dieu. Il suffit de se durcir le cœur»², dit Caligula. Camus essaie de faire un art qui ne sépare pas les sentiments de l'intelligence. Dans son théâtre, il espère convaincre le public à travers les sentiments et la raison. Le spectateur découvre tout au long de la pièce que la liberté ne s'atteint pas par la destruction et le désarroi. Elle n'est pas la bonne si elle n'admet pas celle des autres. Le meurtre n'est pas le bon moyen pour répandre la liberté. «J'ai peu d'estime, cependant, pour un certain art qui choisit de choquer, faute de savoir convaincre»³. Le spectateur est invité à découvrir les dommages du nihilisme. Si la destruction est adressée contre les autres, le moi ne sortira pas sain et sauf.

À la fin de la pièce, le spectateur vit le déchirement du moi avec Caligula qui brise le miroir et annonce qu'il rejoindra l'histoire. Une fois le miroir brisé, le spectateur se sent gêné par le désordre et la destruction et entend le cri de Caligula: «Je suis encore vivant»⁴. La manipulation ne finit pas. Tout est préparé pour faire triompher l'histoire.

6. Doubles et opposants

Pour mettre en lumière le personnage de Caligula, Camus oppose ce dernier à certains personnages de son entourage qui forment des doubles de l'empereur. Le spectateur remarque la ressemblance entre le César et Scipion d'une part et le rapprochement entre l'empereur et Cherea d'autre part. Une sorte de fraternité rassemble Caligula à ses doubles mais un moment vient où tout bascule dans la haine et la violence. Caligula ne cesse de se montrer comme frère-

¹ Ibid., III, 2, p. 363.

² Ibid., III, 2, p. 363.

³ CAMUS A., Préface à l'édition américaine de «Caligula and three other plays», in Œuvres Complètes, op. cit., tome I, p. 447.

⁴ CAMUS A., Caligula, op. cit., p. 388.

ennemi. Le même échec semble clair sur le plan de l'amour où les dialogues avec Cæsonia dévoilent l'impossibilité d'entretenir une relation durable entre l'empereur et sa maîtresse. La cruauté vient corrompre toute possibilité d'amour ou d'amitié avec Caligula.

Le spectateur aperçoit le voisinage dans la double vision de Caligula et de Scipion sur le plan du lyrisme et de la poésie. La sympathie qui unit les deux personnages est susceptible de réunir le spectateur et les personnages. Quand Caligula semble pouvoir compléter le poème de Scipion, l'accord entre les deux âmes paraît clair. «J'y parlais d'un certain accord de la terre»¹, dit le jeune Scipion. «... de la terre et du pied»², continue Caligula en l'interrompant. Le rapprochement se transforme en répulsion lorsque Caligula dévoile son propre jeu en montrant à Scipion que chacun d'eux a une pureté différente de l'autre. «Tu es pur dans le bien, comme je suis pur dans le mal»³, dit Caligula.

Le jeu est fini quand Caligula détruit l'accord qui l'unit à Scipion en changeant de ton: «Tout cela manque de sang»⁴, dit Caligula. Le spectateur est entraîné dans la voie de l'horreur. Caligula est démasqué devant Scipion. Le spectateur est piégé. «Le jeune Scipion: Oh! Le monstre, l'infect monstre. Tu as encore joué. Tu viens de jouer, hein? Et tu es content de toi?

Caligula, avec un peu de tristesse: il y a du vrai dans ce que tu dis. J'ai joué»⁵.

La déclaration du mépris qui règne sur la vie de Caligula conclut le manœuvre. La déception de Scipion est aussi celle du spectateur qui ne cesse de ressentir la rupture et le rejet vis-à-vis de Caligula. Selon le procès de la communication théâtrale décrit dans *L'École du spectateur*, le schéma est décrit de la façon suivante:

«Je-personnage -----Tu-autre personnage
Il-spectateur»⁶

Dans la scène quatorze du deuxième acte de *Caligula*, le procès de la communication qui évoque la fiction se représente selon les schémas suivants:

Je-Caligula -----Tu-Scipion

¹ CAMUS A., *Caligula*, op. cit., II, 14, p. 356.

² Ibid., II, 14, p. 356.

³ Ibid., II, 14, p. 357.

⁴ Ibid., II, 14, p. 357.

⁵ Ibid., II, 14, p. 357.

⁶ UBERSFELD A., *L'école du spectateur*, op.cit., p. 308.

Il-spectateur

Ou bien:

Je-Scipion-----Tu-Caligula

Il-spectateur

Le spectateur tient le rôle du témoin. Le spectateur à ce stade, «devenu *témoin* (même s'il reste encore naturellement destinataire), n'a pas besoin d'adresser au «personnage» une réponse, puisqu'il n'est pas interpellé»¹. Il se trouve partagé entre l'accord et le désaccord vis-à-vis de Caligula et Scipion. Il découvre la fausseté du jeu de Caligula et vit le conflit intérieur entre ses propres sentiments et sa raison. Le paradoxe qu'il décèle entre le vrai et le faux, la vérité et le mensonge et le dit et le fait nourrit sa quête du savoir et l'incite à entrer dans le ludique théâtral.

Dès que la mimésis prend lieu, le spectateur entre dans le jeu du spectateur-personnage et peut parler au personnage ou bien prendre sa place.

«Je-spectateur-personnage -----Tu-personnage

Il-autre personnage»²

Dans *Caligula*:

Je-spectateur-Caligula -----Tu-Caligula

Il- Scipion

Le spectateur établit un dialogue avec les personnages comme s'il était l'un d'eux. Il peut prendre le plaisir d'avoir la puissance de Caligula et le critiquer à la fois. L'axe horizontal du schéma représente le passage du dialogue entre le (je) et le (tu) à celui qui se déroule entre le Je-spectateur et le Je-personnage. Le spectateur vit un double déchirement en s'identifiant à Caligula. Il connaît la puissance de Caligula d'une part et son lyrisme d'autre part. Entre la puissance et la poésie, la tension emmène le spectateur à vivre l'aventure ludique. En revanche, il arrive que le spectateur préfère la distance et la sécurité loin du jeu de l'identification.

Dans le cas où le spectateur s'identifie à Scipion, il vit la pesée de la raison chez ce personnage et connaît la peine d'être partagé entre la haine et l'amour. «Le spectateur "prend la parole" et s'adresse au personnage, soit en prenant sa place de parole, s'identifiant à lui, soit en lui répondant à la place de l'autre personnage, s'identifiant à l'autre

¹ Ibid., p. 308.

² Ibid., p. 308.

protagoniste, parfois à l'un et l'autre à la fois, investissant la totalité du dialogue ou des rapports gestuels»¹:

Je-spectateur-Scipion-----Tu-Scipion

Il-Caligula

Le spectateur ressent la présence dominante de Caligula tout en s'identifiant à Scipion ou bien en s'adressant à lui.

Un autre jeu s'entame entre Caligula et Cherea dans le troisième acte. Cette fois-ci, le spectateur peut reconnaître la fausseté de ce que l'empereur dit ou fait avec ses patriciens. Quand Caligula propose à Cherea de parler franchement, Cherea lui exprime immédiatement l'impossibilité de faire cela puisque Caligula en est incapable. Cette réponse lucide peut être celle du spectateur aussi. «Cherea, crois-tu que deux hommes dont l'âme et la fierté sont égales peuvent, au moins une fois dans leur vie, se parler de tout leur cœur – comme s'ils étaient nus l'un devant l'autre, dépouillés des préjugés, des intérêts particuliers et des mensonges dont ils vivent?»². Un double jeu s'avère clair aux yeux du spectateur; le vrai et le faux s'enchaînent en désignant les masques de Caligula. Raymond Gay-Crossier évoque le manœuvre de Caligula qui consiste à: «remplacer le faux jeu de la sincérité par le "vrai" jeu de mensonges de politesse»³.

Le spectateur a aussi le rejet vigilant de Cherea. Peut-il résister à l'invitation de Caligula de parler à quelqu'un d'intelligent? La résistance de Cherea est la plus proche du spectateur qui refuse d'entrer dans le jeu de Caligula: «Je te juge nuisible, dit Cherea. J'ai le goût et le besoin de la sécurité. La plupart des hommes sont comme moi. Ils sont incapables de vivre dans un univers où la pensée la plus bizarre peut en une seconde entrer dans la réalité – où, la plupart du temps, elle y entre, comme un couteau dans un cœur»⁴. Les mots de Cherea peuvent exprimer la peur du spectateur qui dénonce l'intrusion du bizarre dans son univers. Le spectateur est vulnérable face au conflit qu'il ressent entre son besoin de sécurité et les horreurs de Caligula.

Caligula répand la mort autour de lui. Ses patriciens assurent que son existence est mortelle. «Sa maladie n'est mortelle que pour les autres»⁵, dit l'un d'eux. Il condamne tout ce qui est beau et vivant à la

¹ Ibid., p. 308.

² CAMUS A., *Caligula*, II, 14, p. 368.

³ GAY-CROSSIER R., 1999 - Les Masques de l'impossible, le théâtre de Camus aujourd'hui, Europe, oct. (846), p. 95.

⁴ CAMUS A., *Caligula*, op. cit., III, 6, p. 369.

⁵ Ibid., IV, 8, p. 377.

mort. Le spectateur assiste à l'exécution de la poésie et du lyrisme avec Scipion. Il s'entraîne dans le même jeu avec Cherea en vivant l'altération de la logique par une intelligence sanglante. Au fur et à mesure de la pièce, le spectateur voit mourir une part de lui. Cherea semble pourtant comme un double de Caligula; ce qui élève le degré d'identification entre le spectateur et Caligula aussi. Entre l'amour et la haine, l'accord et le désaccord, l'aventure du spectateur est libératrice. Accepte-t-il le choix de Cherea? Admet-il l'assassinat de l'empereur? Cherea représente le double –opposant de l'empereur-tyran. Il sombre dans l'extrémisme comme son empereur. «J'ai envie de vivre et d'être heureux. Je crois qu'on ne peut être ni l'un ni l'autre en poussant l'absurde dans toutes ses conséquences. [...] Pour être logique, je devrais alors tuer ou posséder»¹.

Cherea rappelle les personnages des *Justes* et pose la question du but et des moyens comme il incite à voir ce qui pousse la victime à devenir bourreau. Ce sont des questions immanentes dans l'œuvre de Camus. La réponse naît chez le spectateur qui voit les horreurs du meurtre et du despotisme. «Il faut donc que tu crois à quelque idée supérieure»², dit Caligula à Cherea. La même exigence est imposée au spectateur.

Je-Caligula -----Tu-Cherea

Il-spectateur

Le Je-Caligula exerce tout son pouvoir sur le tu-Cherea mais aussi sur le il-spectateur. Le statut de ce dernier devient vite celui d'un «je» qui se défend contre l'influence de Caligula sur Cherea et la souffrance qui transforme ce dernier en meurtrier. Le refus de la violence s'impose comme solution préalable à l'embarras du spectateur. Il arrive pourtant que le spectateur prenne plaisir de s'identifier à Caligula. «Il est agréable d'être pour un instant un monstre puissant qui dispose de ses ennemis»³. Ou bien à Cherea «Il est agréable d'«éprouver» par personne interposée des sentiments et des passions, des douleurs dont, par chance, la vie quotidienne nous a jusqu'à présent dispensés»⁴.

L'identification aux personnages offre un plaisir qui s'équilibre au plaisir d'être en sécurité loin de l'action et de la scène. «Le plaisir de

¹ Ibid., III, 6, p. 369.

² Ibid., III, 6, p. 369.

³ UBERSFELD A., *L'école du spectateur*, op.cit., p. 337.

⁴ Ibid., p. 337.

la distance critique équilibrant le plaisir de l'identification, le spectateur une fois de plus fait une sorte de va-et-vient rapide entre les deux»¹. Les deux mouvements sont susceptibles d'être représentés selon les deux schémas:

Je-spectateur-Cherea -----Tu-Cherea

Il-Caligula

Je-spectateur-Caligula -----Tu-Caligula

Il-Cherea

Jusqu'à la fin de la pièce, le spectateur tombe aux pièges de Caligula. Chaque fois qu'une issue paraît possible, Caligula trouve le moyen de tout transformer en échec. Même les tentatives de l'amour sont ratées. À chaque occasion où Cæsonia évoque l'amour devant Caligula, celui-ci dénie les sentiments de tendresse en appelant la mort. La déception et le gène gagnent le cœur du spectateur. Quand Cæsonia parle d'une possibilité de vivre purement dans la vie et l'amour, Caligula fait allusion à une pureté qui s'obtient dans le meurtre et le sang. «C'est drôle. Quand je ne tue pas, je me sens seul. Les vivants ne suffisent pas à peupler l'univers et à chasser l'ennui. Quand vous êtes tous là, vous me faites sentir un vide sans mesure où je ne peux regarder. Je ne suis bien que parmi mes morts»². La solitude est peuplée de morts, cris et haine pour Caligula. Cæsonia essaie de faire taire ces cris mais en vain. «Mais pourquoi tant d'amour, tout d'un coup, ce n'est pas dans nos conventions?»³, lui répond le jeune empereur.

La surprise du spectateur est de voir la distinction de Caligula entre deux sortes de bonheurs; là où il choisit celui des meurtriers. Comprendre que tout est futile et que rien ne dure est ce qui incite Caligula à chercher la lune et l'impossible et d'imposer cette connaissance à son peuple. «L'amour ne m'est pas suffisant, c'est cela que j'ai compris alors. [...] Même la douleur est privée de sens»⁴. Le bonheur pour Caligula est la libération de tous les sentiments et les peines sociales. Caligula essaie de tuer Cæsonia en répétant son refus de la tendresse par manque de temps. Ce qui n'empêche pourtant pas d'avouer que: «tuer n'est pas la solution»⁵.

¹ Ibid., p. 337.

² CAMUS A., *Caligula*, IV, 13, p. 384.

³ Ibid., IV, 13, p. 385.

⁴ Ibid., IV, 13, p. 386.

⁵ Ibid., IV, 13, p. 387.

Dans la conversation entre Cæsonia et Caligula, le spectateur prend le statut du «il» dans le procès de la communication théâtrale. Le schéma peut se présenter de la manière suivante:

Je-Caligula -----Tu-Cæsonia

Il-spectateur

En s'identifiant à Cæsonia, le spectateur devient lui-même la victime de Caligula.

Je-spectateur-Cæsonia -----Tu-Cæsonia

Il-Caligula

Si le spectateur s'identifie à Caligula, le schéma sera:

Je-spectateur-Caligula -----Tu-Caligula

Elle-Cæsonia

Entre les deux schémas, la situation du spectateur oscille entre victime et bourreau. Les personnages qui entourent Caligula se regroupe en deux pôles: doubles ou opposants. Ils entraînent le spectateur dans le mouvement de l'œuvre. Pour ou contre Caligula, le spectateur est invité à prendre position en assumant le paradoxe du dit et du caché et la fureur des vérités renversées. Tout est disposé de façon à dévoiler l'ordre dans lequel la logique n'est qu'une forme de folie extrême.

7. Spectateur: séduit/repoussé

Dès le début de la pièce, le spectateur s'attache à Caligula et entre dans un état d'attente de son apparition. Le «Rien» qui se répète en cherchant Caligula entraîne le spectateur dans le mouvement de la quête. «Toujours rien»¹, dit Cherea. «Encore rien»², assure Scipion. Ce «rien» inaugural incite le spectateur à chercher le perdu et à remplir le vide. Le seul mot prononcé par Caligula quand il est sorti du palais prolonge l'inquiétude. «Premier patricien: [...] Je lui ai demandé ce qu'il avait.

Deuxième patricien: A-t-il répondu?

Premier patricien: Un seul mot: "Rien"³.

L'empereur multiplie les allusions au vide pour valoriser sa découverte de la «vérité»⁴. «Mais je ne le savais pas auparavant. Maintenant, je sais»⁵.

¹ CAMUS A., *Caligula*, I, 1, p. 327.

² *Ibid.*, p. 327.

³ *Ibid.*, p. 327.

⁴ *Ibid.*, I, 4, p. 332.

⁵ *Ibid.*, p. 331.

Le spectateur est séduit par l'idée de pouvoir combler le vide. Caligula promet d'avoir «l'impossible»¹ en tenant la logique jusqu'au bout. La tentation du spectateur est de faire tenir le raisonnement à l'extrême. «Caligula: "Tu n'en sais rien. C'est parce qu'on ne le tient jamais jusqu'au bout que rien n'est obtenu. Mais il suffit peut-être de rester logique jusqu'à la fin"»².

L'insatisfaction des choses, telles qu'elles sont, conduit le spectateur à poursuivre l'aventure de Caligula. Admettre ou refuser ce qu'il fait n'empêche pas d'être sollicité pour trouver la réponse. «Caligula: Cette mort n'est rien, je te le jure; elle est seulement le signe d'une vérité qui me rend la lune nécessaire [...]».

Hélicon: Et qu'est-ce donc que cette vérité, Caius?

Caligula: [...] Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux»³.

Une question philosophique rend la quête du spectateur sérieuse; ce n'est seulement pas la recherche du bonheur qui est significative, mais aussi la course du temps et la question de la mort.

Le «rien» est répété tout au long de la pièce. Le spectateur découvre à chaque scène l'un de ses sens. La dernière scène témoigne d'un grand aveu. Le vide au cœur de Caligula ne se comblera jamais puisque la quête est dans la mauvaise voie. «Quel dégoût, après avoir méprisé les autres, de se sentir la même lâcheté dans l'âme. Mais cela ne fait rien. La peur non plus ne dure pas. Je vais retrouver ce grand vide ou le cœur s'apaise»⁴, s'écrie Caligula. La défaite de Caligula s'assure premièrement devant lui-même. Devant le miroir, il se condamne et dévoile l'absurdité de son raisonnement. La simplicité des choses rend le monde parfois amer. «Tout a l'air si compliqué. Tout est si simple pourtant. Si j'avais eu la lune, si l'amour suffisait, tout serait changé. Mais où étancher cette soif?»⁵.

Le spectateur est confronté à l'absurdité. L'angoisse et la confusion du personnage sont susceptibles de l'atteindre surtout que Caligula s'adresse à lui-même en se regardant dans le miroir. Le dédoublement aggrave le trouble du spectateur. Si l'identification a lieu, le spectateur lui-même se sent coupable. «Caligula: Caligula! Toi

¹ *Ibid.*, p. 331.

² *Ibid.*, p. 332.

³ *Ibid.*, p. 332.

⁴ *Ibid.*, IV, 14, p. 387.

⁵ *Ibid.*, IV, 14, p. 387.

aussi, toi aussi, tu es coupable. [...] Mais qui oserait me condamner dans ce monde sans juge, où personne n'est innocent!»¹. Le discours du personnage désigne le spectateur comme coupable et l'incite à avouer sa culpabilité sous la pesée du «je». Un sentiment de fraction augmente la gêne du spectateur. «Je sais pourtant, et tu le sais aussi (*il tend les mains vers le miroir en pleurant*), qu'il suffisait que l'impossible soit. [...] J'ai tendu mes mains (*criant*), je tends mes mains et c'est toi que je rencontre, toujours toi en face de moi, et je suis pour toi plein de haine»².

Ce que Caligula reproche à lui-même est susceptible d'être les reproches que le spectateur adresse à Caligula. Le spectateur oscille entre dialogue avec le personnage et monologue avec lui-même; ce qui approfondit l'effet de l'identification.

Le jeu des sujets est clair dans le discours de Caligula qui commence la scène devant le miroir en tutoyant son double. «Tu le vois bien, Hélicon n'est pas venu»³. Il passe ensuite au «je». «Que ne suis-je à leur place! J'ai peur!»⁴. Il termine avec le «nous». «Rien! Rien encore! [...]: nous serons coupables à jamais!»⁵. Le passage d'un statut statut à un autre n'est pas gratuit. La condamnation collective est perçue par le spectateur. Les jeux d'identité préparent le spectateur à vivre la fin de Caligula qui se révèle comme suicide préparé.

Le spectateur et le personnage s'échangent leurs statut dans le procès de la communication durant la représentation. Dans la dernière scène qui représente Caligula devant le miroir, les schémas montrent l'importance de cet échange:

Je-Caligula -----Tu-Caligula

Il-spectateur

Avec l'identification, le spectateur prend la parole de Caligula et s'adresse à lui-même ou bien au personnage de Caligula (qui découvre qu'il n'est pas innocent).

Je-Spectateur-Caligula ----- Tu-Caligula

Il-comédien-personnage

L'apparition d'Hélicon anime la scène et fait passer du monologue au dialogue et de la passivité à l'action.

¹ *Ibid*, IV, 14, p. 387.

² *Ibid.*, IV, 14, p. 388.

³ *Ibid.*, IV, 14, p.387.

⁴ *Ibid.*, IV, 14, p. 387.

⁵ *Ibid.*, IV, 14, p. 388.

Je-Spectateur-Caligula
Caligula

-----Tu-

Il-Hélicon

Ce qu'il faut souligner, c'est que le spectateur accède au monde de la fiction en connaissant la «non-vérité»¹ de ce qu'il regarde. L'existence de (l'autre) assure le rôle du témoin dans le lien qui unit le spectateur et le personnage; ce qui crée un univers qui oscille entre fiction et réalité. «L'ensemble de la représentation théâtrale s'inscrit dans un consensus psycho-social. La présence du *Il* dans tous les schémas marque à la fois la relation d'objectivation et la présence du témoin dans une relation qui n'est pas le simple schéma de communication, mais qui est toujours triangulaire»².

Le spectateur vit l'aventure des personnages en assumant le oui et le non. Séduit ou repoussé, il voit le visage démasqué de Caligula. Il a l'impression d'être vaincu et manipulé mais le plaisir du jeu est susceptible de lui suffire.

Bibliographie

1. MOROT-SIR É., **L'esthétique d'Albert Camus: logique de la limite, mesure de la mystique**. In: Cahiers Albert Camus 5, Albert Camus: œuvre fermée, œuvre ouverte?, Actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, sous la direction de R. Gay-Crosier et J. Lévi-Valensi, juin 1982, Paris, Gallimard, 1985, pp. 93-112.
2. QUILLOT R., **Albert Camus, Théâtre, Récits, Nouvelles**, Bibliothèque de la Pléiade, (1962), Paris, Gallimard, 1967, 2082 p.
3. Albert Camus, **Carnets** 1935 – 1948, Cahier I (mai 1935 - 1937), in Œuvres Complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2006, (II).
4. Albert Camus, «**Gros plan**» télévisé, (12 mai 1959), in Albert Camus Théâtre, Récits, Nouvelles, 2082 p.
5. Anne Ubersfeld, 1981- **L'école du spectateur**, éditions sociales, Paris, 350p.
6. GAY-CROSSIER R., 1999 - **Les Masques de l'impossible, le théâtre de Camus aujourd'hui**, *Europe*, oct. (846), 90-103.
7. Albert Camus, **Le Mythe de Sisyphe**, 1942 - in Œuvres Complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2006, (I).

¹ UBERSFELD A., *L'école du spectateur*, op. cit., p. 311.

² Ibid., p. 311.

8. Albert Camus, **Caligula**, 1958 - in Œuvres Complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2006, (I).
9. Albert Camus, **Préface à l'édition américaine de «Caligula and three other plays»**, 1957 - in Œuvres Complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2006, (I).