

Moncef KHEMIRI,
Université de Tunis
Colloque d'Aix-en Provence :
«Les formes de la réécriture au théâtre»
9, 10 et 11 juin 2004.

A propos de l'adaptation théâtrale du
***Temps du Mépris* de Malraux**
par Albert Camus

La réécriture théâtrale est l'un des procédés les plus féconds dans la production dramatique en général, et dans la littérature du XX^e siècle en particulier. Gide, Giraudoux, Anouilh et Sartre s'y sont adonnés avec un égal bonheur, et ont exprimé des idées nouvelles à travers la transformation de formes anciennes. On constate à ce propos que plus la distance temporelle et culturelle est grande entre le texte de départ et le texte réécrit, plus les distorsions, les anachronismes et les écarts sont sensibles, et plus de nouvelles significations se trouvent générées par les multiples procédés de la réécriture théâtrale. Mais est-ce à dire qu'une trop grande proximité historique et culturelle entre les deux textes, une trop grande parenté entre les systèmes de valeurs qui les sous-tendent entraînerait nécessairement un appauvrissement des ressources de signification de la réécriture théâtrale ? C'est à cette question que je voudrais tenter de répondre en me penchant sur l'adaptation théâtrale d'un roman d'André Malraux, *Le Temps du Mépris*, par Albert Camus.

Publié en 1935, *Le Temps du mépris* est un roman engagé qui exalte la fraternité et le dévouement des communistes allemands dans leur lutte contre le nazisme. Le roman relate en effet, l'arrestation et l'emprisonnement du chef communiste allemand Kassner par les nazis, décrit toutes les formes de violence qu'il subit et montre comment il parvient à surmonter l'épreuve de la prison par l'évocation de «l'épopée haillonneuse» à laquelle il avait pris part, et par l'élan de solidarité qui s'établit peu à peu au sein de la prison entre les militants communistes qui se soutiennent en frappant contre

les murs de leurs cellules, un certain nombre de fois, pour se transmettre des messages codés. C'est grâce à cette solidarité et au dévouement des camarades communistes que Kassner finit par être libéré : un jeune militant, sachant que la gestapo n'a qu'une description physique approximative de Kassner se dénonce à sa place. Il permet ainsi, au prix d'un cruel sacrifice, à Kassner de quitter sa prison et de rejoindre la section communiste allemande, établie à Prague pour poursuivre le combat.

Rappelons qu'en 1933, auréolé du Prix Goncourt que lui avait valu la publication de *La Condition humaine*, Malraux se trouve à un tournant de son existence : Il vient de s'engager dans le combat contre la montée du nazisme, ce qui le rapproche des communistes. Le procès de Dimitov l'a incité à parler en public pour la première fois. Le 4 janvier 1934, il est envoyé à Berlin avec Gide par le comité pour la libération de Dimitrov. A partir de cette date, et pendant les deux années 1934-1935, il multiplie les plaidoyers, les participations actives à des meetings pour la libération des communistes allemands emprisonnés.

C'est à cette époque, et plus précisément en 1933, qu'il fait la connaissance d'un intellectuel allemand, Manès Sperber, qui a connu les geôles nazies, et qui lui fournit toutes sortes d'informations sur les conditions de sa détention et les moyens auxquels il a eu recours pour échapper à la tentation du suicide, comme notamment l'évocation de la musique de Bach. Dans un entretien donné au *Figaro* en 1983, Sperber dit : «Malraux poussait incroyablement loin son souci de la documentation. En 1935, pour *Le Temps du mépris*, j'ai été une sorte de documentation vivante pour lui.»¹ Manès Sperber a été certainement été un interlocuteur privilégié. Malraux se serait aussi inspiré des deux oeuvres autobiographiques de Sperber, *Le Pont inachevé* et *Porteurs d'eau*, où il est question du thème des réminiscences musicales qui envahissent le narrateur pendant sa captivité, ce qui rappelle l'expérience attribuée par Malraux à Kassner.

C'est en signe de solidarité avec les communistes allemands réprimés par le régime nazi, et dont le témoignage a été déterminant dans l'écriture du *Temps du Mépris*, que Malraux leur dédie *Le Temps du Mépris* : «Aux camarades allemands qui ont tenu à ma faire connaître ce qu'il sont souffert, et ce qu'ils ont maintenu, / ce livre qui est le leur.»

¹ Cité par Christiane Moatti, «Manès Sperber et André Malraux, d'après leur correspondance et autres documents», in «Notre siècle au miroir des limbes», *La Revue des Lettres modernes*, série Malraux, n° 9, Paris, Minard, 1995, p. 197-224.

Mais si engagé soit-il, ce roman n'est pas un écrit de circonstances. Malraux ne s'est pas contenté de transposer l'aventure politique de Manès Sperber, mais il a donné des accents tragico-épiques à son combat contre le nazisme en l'associant au combat de l'avion qui le transporte, après, aux éléments déchaînés de la nature. En effet, l'épisode du retour à Prague dans un avion pris dans une tempête, relativise la portée de l'engagement historique, et confère au récit une dimension métaphysique. C'est cette richesse thématique de l'œuvre, voire sa polyphonie qui la différencie d'un simple écrit de propagande, et justifie l'intérêt que l'on peut y trouver encore de nos jours.

Une année après la sortie ce roman, de l'autre côté de la Méditerranée, en Algérie, un jeune intellectuel, nommé Albert Camus, qui militait dans les rangs du Parti communiste contre la fascisme, séduit par cette œuvre qui répondait sans doute à ses propres convictions morales, politiques et philosophiques – il était l'un des animateurs du comité Amsterdam-Pleyl à Alger – écrit à Malraux pour lui demander s'il l'autorise à adapter sa pièce au théâtre. Il reçoit un stimulant télégramme de celui-ci : «Joue»².

Ce choix révèle la profonde admiration que le jeune militant communiste portait à celui qui restera le compagnon de route des communistes jusqu'au pacte germano-soviétique de 1939, et qui écrivait dans la préface du *Temps du mépris* : «Aux yeux de Kassner comme de bon nombre d'intellectuels communistes, le communisme restitue à l'individu sa fertilité.»³. Il entendait par là le sens de fraternité, de la générosité et du dévouement à autrui, valeurs auxquelles Camus était et restera toujours sensible comme en témoigne cette note de ses *Carnets* : «J'ai vu hier un film soviétique, *Souliers déchirés*, à Ciné-Travail. J'en suis revenu très exalté... C'est à travers ces choses, ces gestes, cette vie que je sens parfois tout le poids du nouveau communisme. Et combien j'admire alors Malraux.»⁴

En 1936, Camus consigne dans ses *Carnets* un programme de travail où les thèmes retenus témoignent de l'admiration que le jeune militant portait à Malraux : l'auteur de *La Voie Royale*, des *Conquérants* et de *La Condition humaine* est

² Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, Gallimard, 1996, p. 122.

³ *Le Temps du Mépris, Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1989, t. 1, p. 776-777.

⁴ Cité par Olivier Todd, *op.cit.*, p. 93.

d'ailleurs cité dans la note suivante : «un essai sur la mort et Philosophie – Malraux»⁵, comme il l'est fréquemment au cours de la même période (avril 1937 ; p. 47 : «Essai sur Malraux»). Dans les romans de ce grand aîné, Camus trouve aussi la plus belle illustration de l'œuvre d'art comme manifestation d'une conception philosophique. En effet, dans l'article qu'il publie dans *Alger républicain*, le 20 octobre 1938, il écrit :

Un roman n'est jamais qu'une philosophie mise en images. Et dans un bon roman, toute la philosophie est passée dans les images. Mais il suffit qu'elle déborde les personnages et les actions, qu'elle apparaisse comme un étiquette sur l'œuvre, que l'intrigue perde son authenticité et le roman sa vie.

Pourtant, une œuvre durable ne peut se passer de pensée profonde. Et cette fusion secrète de l'expérience et de la pensée, de la vie et de la réflexion sur son sens, c'est elle qui fait le grand romancier (tel qu'il se manifeste dans un livre comme *La Condition humaine*).⁶

Quand en 1937, le Théâtre du Travail se transforme en *Théâtre de l'Equipe*, dans le manifeste publié à cette occasion, Camus écrit : «Le *Théâtre de l'Equipe* demandera aux œuvres la vérité et la simplicité, la violence dans les sentiments et la cruauté dans l'action». Il cite parmi les auteurs contemporains qui répondent à ces exigences «Claudel et Malraux»⁷ La volonté de Malraux de donner à cette oeuvre politique un caractère tragique a dû d'autant plus séduire Camus qu'il croyait à la possibilité d'une renaissance de la tragédie comme le montre sa conférence à Athènes sur l'avenir de la tragédie, où il écrivait notamment que «l'âge tragique semble coïncider chaque fois avec une évolution où l'homme, consciemment ou non, se détache d'une forme ancienne de civilisation et se trouve devant elle en état de rupture sans, pour autant, avoir trouvé une forme qui le satisfasse»⁸ et affirme que : «Notre époque coïncide avec un drame de civilisation qui pourrait favoriser aujourd'hui comme autrefois, l'expression tragique.»⁹ Camus que le «théâtre passionné à l'égal d'une seconde vie»¹⁰ a entrepris dans ses premières adaptations à «réaliser ce grand espoir des hommes de culture en Occident.»¹¹

⁵ *Carnets*, mai 1935- février 1942, Gallimard, 1962, p. 40.

⁶ «La Nausée» de Jean Paul Sartre, in *Essais, II – Textes complémentaires*. La Pléiade, 1965, p. 1417.

⁷ *Ibid.*, p. 1692.

⁸ «Conférence à Athènes sur l'avenir de la tragédie», in A. Camus, *Théâtre, récit, nouvelles, Œuvres complètes*, La Pléiade, 1962, p. 1703.

⁹ *Ibid.*, p. 1704.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Ibid.*, p. 1705.

Plus tard, lorsque Camus apprit qu'il venait de recevoir le prix Nobel de littérature, la première réaction de Camus fut la suivante : «[...] je tiens à dire que si j'avais pris part au vote, j'aurais choisi André Malraux pour qui j'ai beaucoup d'admiration et d'amitié et qui fut le maître de ma jeunesse.»¹² Ce qui est un témoignage de fidélité, malgré les aléas de l'histoire.

De son côté, Malraux apprécie à un degré élevé les qualités de Camus homme de théâtre¹³, et c'est pour cela qu'il a pensé à lui confier en 1959, la direction du théâtre de l'Athénée. Dans une lettre à Jean Grenier datée de du 28 décembre 1959, Camus écrit : «A la saison prochaine, je serai mobilisé par Malraux pour alimenter en vertus tragiques les Français qui s'en foutent drôlement.»¹⁴ Mais la mort accidentelle de Camus a fait échouer ce projet de collaboration.

Le théâtre, qu'il s'agisse d'adaptation ou de création, a été en effet le principal art que Camus a vraiment aimé pratiquer : «Il me reste à vous répondre en ce qui concerne le théâtre, écrivait Albert Camus à un correspondant italien. Je sais qu'on considère ce secteur de mon activité comme mineur et regrettable. Ce n'est pas mon opinion. Je m'exprime là autant qu'ailleurs. Mais peut-être ne suis – je pas bon juge de moi-même...» (juin 1959).¹⁵

Camus avait fondé en 1936, suite à sa rencontre avec Charles Poncet la troupe du *Théâtre du travail* qui regroupait «des jeunes intellectuels, révolutionnaires, universitaires ou étudiants, plus ou moins fortement imprégnés de marxisme, des artistes, des peintres, sculpteurs et architectes..., des ouvriers et des petits-bourgeois, généralement militants de partis ou mouvements politiques».¹⁶

Il s'agit d'un théâtre révolutionnaire, mais nullement dogmatique ou totalitaire. Un tract précise les objectifs de cette troupe : «Prendre conscience de la valeur artistique propre à toute littérature de masse et démontrer que l'art peut parfois sortir de sa tour d'ivoire. Le sens de la beauté étant inséparable d'un certain sens de l'humanité.»¹⁷

¹² Hebert R. Lottman, *Albert Camus*, Paris, Seuil, 1980, p. 611.

¹³ «L'homme de théâtre trouve grâce à ses yeux», Jean-Yves Guérin, *op. cit.*, p. 140.

¹⁴ Albert Camus - Jean Grenier, *Correspondance, 1932-1960*, Gallimard, 1981, p. 232.

¹⁵ «Albert Camus et le théâtre», in A. Camus, *Théâtre, récit, nouvelles, Œuvres complètes*, La Pléiade, 1962, p. 1689.

¹⁶ *Simoun*, n° 32, 1936.

¹⁷ «Albert Camus et le théâtre », in Albert Camus, *Théâtre, récits et nouvelles, Œuvres complètes*, «Bibliothèque la Pléiade », Gallimard, 1962, p. 1692.

Un tel théâtre représente une nouveauté dans la vie culturelle à Alger où triomphe un théâtre de boulevard, grâce notamment aux tournées de Karsenty qui ont un énorme succès. Camus et ses amis méprisent ce théâtre bourgeois, ses intrigues invraisemblable et son comique grivois, et cherchent à instaurer un théâtre de qualité, qui soit aussi engagé dans les luttes politiques et sociales que porteur des grandes interrogations de l'homme.

Le maître dont Camus avait choisi de suivre l'exemple était Jacques Copeau. Dans une conférence intitulée, «Copeau, seul maître», Camus a déclaré : «Copeau plaçait avant toutes choses le texte, le style, la beauté ; il prétendait en même temps qu'une œuvre dramatique devait réunir, et non diviser, dans une même émotion ou un même rire les spectateurs présents. [...] En ce qui concerne les acteurs, il n'était pas, certes, pour la "distanciation". "Le tout du comédien, disait-il c'est de se donner." Il est vrai qu'il ajoutait aussitôt : "Pour se donner, il faut d'abord qu'il se possède." Ce qui, au contraire, risque d'indisposer ces acteurs qui croient que l'émotion tient lieu de technique et de métier alors que le métier est exactement libérateur de l'émotion. Il voulait aussi que de son côté, le metteur en scène fût discret. "Amorcer le sentiment chez l'acteur, non le dicter." En somme, il cachait le metteur en scène derrière le comédien et le comédien derrière le texte.»¹⁸

Le Théâtre du travail comme premier spectacle porta donc à la scène le roman de Malraux *Le Temps du Mépris*, paru une année auparavant. Le spectacle semble avoir reçu bon accueil parmi la communauté francophone, puisqu'il a été joué deux fois à Alger, et le 18 avril à Blida. «J'ai d'abord voulu un théâtre d'agitation, directement... *Le Temps du mépris* était une expérience intéressante», a déclaré Camus à propos de cette première adaptation.

Les deux premières représentations de la pièce sont entrées dans la légende, suite sans doute à la fervente évocation qu'en a donnée un témoin direct, Charles Poncet :

Les bains Padovani, établissement de Bab-el Oued, très populaires à cette époque comportaient, sur la plage même, de nombreuses cabines rudimentaires, pour les baigneurs, et à l'étage dominant la mer d'un côté, de plain-pied avec l'esplanade, de l'autre, une vaste salle, longue d'une quarantaine de mètres, large d'une quinzaine. La côté mer, que l'on avait à gauche en regardant la scène édifiée pour la circonstance, disposait de nombreuses fenêtres rapprochées, formant une immense baie vitrée.

¹⁸ Camus, «Copeau, seul maître».

Nous étions peut-être deux mille, en cette nuit du printemps 1936, venus des quartiers et de la grande banlieue d'Alger, dangereusement serrés, un grand nombre debout, sur le plancher habituellement piétiné par les danseurs de dimanche... La mer qui devait jouer dans la vie spirituelle et affective de Camus était un rôle essentiel, était là présente, comme le symbole de l'un de ses plus grands attachements... La rumeur de la foule créait une ferveur où perçait la gravité qui précède les initiations. Et c'est bien à une sorte d'initiation que pensait Camus ce soir-là, une âme collective vibrante dans l'attente.¹⁹

A propos de la mise en scène adoptée, par Camus, les témoignages sont également enthousiastes :

Le roman de Malraux avait été découpé en de nombreux tableaux qu'animait une mise en scène aux mouvements rapides, utilisant sur les côtés et au fond de la salle, à l'exemple de Piscator, des emplacements inattendus qu'un éclairage fugitif révélait brutalement...

...L'ennemi à la croix gammée que combattait farouchement Kassner était aussi celui de chaque spectateur. Cette confrontation héroïque au mal absolu, d'un homme seul, puisant sa force dans la solidarité humaine, et le sentiment de la fraternité [...] passait comme un souffle épique sur cette foule tendue qui voyait se dérouler son propre combat contre l'esprit dégradant du fascisme. Et, quand, au meeting antifasciste de Prague, où Kassner, enfin libéré, recherche Anna et son enfant, un orateur s'adresse à la foule, fiction et réalité se confondirent alors et, de la salle entière dressée, répondant au salut de l'orateur, acteur et tribun tout à la fois, s'éleva l'hymne de la révolte et de l'espoir qui apportait à des millions d'hommes et de femmes une réponse presque charnelle.²⁰

Raymond Gay-Crossier a présenté en 1975 dans la *Revue des Lettres modernes*, Minard, n° 7, la liste complète²¹ des manuscrits et inédits théâtraux qui font partie des archives de Mme A. Camus. Dans la seconde rubrique de cette liste, intitulée «Pièce collective, adaptations et traductions», il signale un lot de 7 feuillets dactylographiés, correspondant à l'adaptation du *Temps du Mépris*.

Ayant donc pu me procurer le texte dactylographié de cette première expérience théâtrale d'Albert Camus, j'envisage dans ce colloque consacré à l'étude des «formes de la réécriture au théâtre», de confronter le texte dramatique au roman, pour souligner les différentes modifications que Camus a opérées sur le texte romanesque pour en faire un spectacle attachant. Ces modifications sont nombreuses, et tiennent autant à des contraintes génériques, qu'à la conception idéologique, philosophique et esthétique que chacun de nos auteurs, se fait de l'art et de l'histoire. Le texte dramatique devient ainsi un lieu de croisement des genres, et le lieu de confrontation de points de vue différents sur l'histoire et sur le sens à donner au combat des hommes.

¹⁹ Albert Camus, *Théâtre, récits et nouvelles*, Bibliothèque la Pléiade, Gallimard, 1962, p. 1690.

²⁰ *Ibid.*, p. 1690-1691.

Cette pièce nous est parvenue sous la forme d'un dactylogramme formé de 7 fts, non exempt de coquilles qu'il vient d'être. Du roman de Malraux composé de huit chapitres touffus à cause des évocations du passé proche et lointain et des hallucinations qui envahissent Kassner, Camus a tiré une pièce en deux actes dont chacun est formé de trois scènes. Mais il manque malheureusement la première scène, la scène de l'arrestation et de l'interrogatoire, sur laquelle s'ouvre *Le Temps du mépris*.

La réécriture de Camus dans cette première expérience théâtrale se caractérise par cinq traits principaux qui constituent comme une sorte de poétique de la réécriture camusienne : fidélité à l'histoire et aux discours qui la traversent, transformations appelées par le code du genre, dramatisation du texte, suppressions dictées par un choix idéologiques et enfin introduction des techniques de mise en scène témoignant d'un parti pris dramaturgique moderniste.

1. Fidélité

Camus qui a, d'une part, la religion du texte, comme nous en témoignent ses propos sur Jacques Copeau, et qui, d'autre part, adhère pleinement aux valeurs défendues par Malraux dans le *Temps du Mépris* – ce Thaelman par exemple pour la libération duquel les militants sont réunis à Prague dans le roman²¹, est le même que celui dont Camus lui-même préside le comité de libération à Alger – s'est montré très fidèle au roman dont il respecte autant le déroulement que les formes discursives qui le parcourent.

La pièce est composée en diptyque : deux actes de longueur presque égale, et dont chacun est de trois scènes. Cet équilibre est renforcé par des relations de symétrie : le premier acte, très sombre, se déroule en Allemagne nazie, et montre l'arrestation de Kassner, son interrogatoire, son lynchage et les efforts qu'il fait pour résister à la souffrance, à l'isolement et à la tentation du suicide. Le second acte est la face claire de la pièce : il s'ouvre par un rebondissement : la libération de Kassner après qu'un militant se fut dénoncé à sa place, se poursuit par son retour à Prague où il retrouve la

²¹ Voir Raymond Gay-Crosier, «Manuscrits et inédits : section Théâtre / Collection appartenant à Mme A. Camus», in Albert Camus, Théâtre, *Revue des Lettres modernes*, Minard, n° 7, 1975, p. 97- 102.

²² Voir *Le Temps du Mépris*, p. 831.

ferveur des foules de militants réunis en un meeting contre le nazisme, et se clôt sur les retrouvailles du héros son épouse, Anna.

Au plan discursif, on note que Camus, s'il n'a pas repris tout le texte, il s'est montré pour ceux qu'il a emprunté au roman d'une fidélité exemplaire. En épigraphe du texte de son adaptation, il a reproduit en exergue la dédicace de Malraux : «Aux camarades allemands qui ont tenu à me faire connaître ce qu'ils ont souffert et ce qu'ils ont maintenu / ce livre qui est le leur.»

A la scène 2 de l'acte I^{er}, les inscriptions que lit Kassner sur les murs de sa cellule, sont celles -là même que nous rencontrons dans le roman (page 86) : «Mourir dans la rue aurait été moins moche que de mourir ici» ou «... mes cheveux sont encore noirs» ou encore «Stahl tué le...».

De même, la phrase cynique que prononce l'un des quatre nazis, à la scène II, de l'acte I^{er} après avoir roué de coups Kassner, et que son sang a jailli : «Alors quoi ! tu craches ton drapeau» se retrouve aussi dans le roman à la page 788.

Nous notons aussi que l'hymne que Kassner se souvient avoir entendue dans le désert de Gobi, psalmodié par les chameliers, : «Et si cette nuit est une nuit du destin, bénédiction sur elle jusqu'à l'apparition de l'aurore.», cité deux fois dans le roman (p. 793 et 837), l'est aussi dans la pièce de Camus (voir fts n° 1 et 7), et pratiquement dans le même contexte : dans sa cellule, aspirant à retrouver une certaine forme de sérénité en accédant à «un monde victorieux de la douleur même»²³, Kassner songe alors à cette phrase qui exprimé la paix retrouvée et l'accord avec le monde. Elle est également récitée par Kassner et Anna à la fin du roman comme à la fin de l'adaptation théâtrale de Camus.

Parmi les dialogues qu'il a repris tels quels nous notons principalement la scène 1 de l'acte II où le policier annonce au prisonnier que Kassner s'est dénoncé :

P. – hachant la tête - N'empêche que vous avez de la chance qu'il se soit livré.

K. – Qui ?

P. - Kassner

²³ *Ibid.*, p. 793.

K. – Son identité a été établie ?

P. – Il a avoué.

(silence)

K. – On avoue beaucoup de choses ici.

P. – Vous n'avez subi aucun mauvais traitement. Et cette tête de cochon n'a pas été battue. A ce moment-là, bien entendu. Il a avoué en un mot, librement.»

.....

K. – Ce qu'il faudrait... Et si c'est un type qui a voulu épargner ça aux autres ?» Tout ce dialogue où Kassner interroge les policiers sur l'identité du prisonnier qui s'est dénoncé à sa place et où il se met de plus en plus en danger au point que le policier lui dit ironiquement : «Avec de pareilles questions, je me demande comment on a pu vous prendre pour un communiste important», est repris tel quel du texte du roman²⁴.

Nous relevons aussi la scène des retrouvailles de Kassner avec son épouse Anna :

Anna – C'était ...comment ? Dis-moi vite.

K. – C'était terrible.

A. – Tu leur as donné ta fausses identité ?

Kassner allume une cigarette.

A. – J'avais peur

Tu leur as donnée ta fausse identité. ?

K. – Non. Mais quelqu'un s'est dénoncé pour que je sois libre.

(Lumière sur la cellule. Un homme est attaché. Regard fixe. Il restera jusqu'à la fin.)

De même qu'il laisse tels quels les discours prononcés par les militants antifascistes prononcés dans la salle «Lucerne» à Prague.

2. Transformations génériques

Cependant pour adapter le roman, au langage de la scène, il procède à des transformations appelées par le code propre au genre dramatique. Nous relevons dans l'adaptation théâtrale du roman, nous relevons de nombreuses indications scéniques, destinées à remplacer une séquence narrative, descriptive ou analytique.

La relation et la description de la scène de la torture qui s'étale dans le roman sur deux pages (p. 787-788) est remplacée dans la pièce de Camus par ces indications scéniques : «Des pas, la porte de la cellule s'ouvre. 4 nazis : bras en cerceau, tête en

²⁴ *Ibid.*, p. 815-816 .

avant. Le lynchage. Kassner tombe en avant, et sous les bottes, le sang jaillit.» (Acte I^{er}, scène 2).

Dans sa cellule, après avoir lu les inscriptions tracées par les prisonniers sur les murs, Kassner, a cette réflexion rapportée au style indirect libre : «Combien des siens viendraient ici après lui ? Son crayon ne lui avait pas encore été enlevé. *Nous sommes avec toi*, écrivait-il»²⁵ Dans son adaptation du roman, Camus supprime la réflexion et la remplace par cette indication scénique : «il écrit à son tour et lit)» (ft n° 2).

De même, lorsque Kassner annonce à Anna que quelqu'un s'est dénoncé à sa place, celle-ci, profondément bouleversée, écrit Malraux, «leva les yeux dans un silence si précis qu'il put répondre : "Non, je ne sais pas qui..."»²⁶. Traduisant en termes de langage théâtral l'attitude d'Anna, Camus donne l'indication scénique suivante : «(Les yeux d'Anna interrogent)».

3. Un souci de dramatisation

La dramatisation est opérée par l'introduction dans la pièce du tambour qui bat tout au long des scènes 2 et 3 : «Toute la scène ou presque se passe dans le silence. Elle est seulement soutenue par le tambour. Ce sont les bruits du dehors qui alimentent l'action» précises Camus dans les indications scéniques de la scène 2 de l'acte I^{er}. Et dans la scène 2 du même acte, il précise encore : «(le garde repasse en chantonnant) Ce chant reparait dans les intervalles jusqu'à la fin, soutenu par le tambour.» (ft n° 1).

Ce souci de dramatisation se manifeste aussi dans le traitement réservé à la «Voix». Cette voix n'est pas une invention de Camus. Dans le roman de Malraux, il est question au chapitre 3, d'une voix hostile que Kassner croit entendre dans son délire : «Une voix dans la cellule, articula nettement mais tout bas, dans un chuchotement solennel : «Ils sont morts.» Et peu plus haut : «Anna aussi est morte, je te dis...»²⁷ Camus va se saisir de cette figure de la Voix, que Malraux n'a mentionnée que d'une manière ponctuelle dans son roman, pour en faire un personnage à part entière. Il

²⁵ *Ibid.*, p. 786.

²⁶ *Ibid.*, p. 834.

²⁷ *Ibid.*, p. 801.

l'utilise comme un moyen pour animer un texte romanesque où la narration et le monologue intérieur, pris en charge par un narrateur extradiégétique, prédominent.

On note en effet, que contrairement au roman où les souvenirs de Kassner héroïques sont appelés par la musique : «Elle possédait Kassner, il ne la possédait pas : gel sur Gelsenskirchen, avec un chien qui aboie contre un vol de canards sauvages [...] appels des porte-voix des de grève contre la sirènes des mines..»²⁸, ces réminiscences sont évoquées dans l'adaptation théâtrale de Camus par une figure désignée comme «la Voix» et qui, s'adressant à Kassner, lui déclare : «*Tu te souviens* : le gel sur Gelsenskirchen, avec un chien qui aboie contre un vol de canards sauvages [...] tu te souviens ...» Pour accentuer la dimension discursive du texte, on note que dans cette longue tirade empruntée à Malraux, Camus, a inséré les mots d'ordre des grévistes : en effet la phrase : «[...] l'appel des porte-voix de grève contre la sirène des mines» est entrecoupée par les mots d'ordre criés successivement par trois porte-voix : «1- Arrêtez le travail. 2- Formez des piques de grève. 3- N'écoutez plus la sirène des usines.) (ft n° 2).

Camus charge aussi cette voix de rappeler des événements que Kassner a évoqués lui-même à la première personne dans au chapitre V du roman, comme le meeting de Paris ou plus ancien encore sa présence à Moscou, aux obsèques de Lénine, à sa mort en 1924 : «Tu te souviens. Les meetings à Paris pour les emprisonnés d'Allemagne [...] Et la mort de Lénine. Les discours de sa femme devant son cercueil..» Et de nouveau pour que rendre présent ce souvenir en le montrant, Camus dans une indication scénique précise alors : «Krouptskaïa apparaît.» (ft n° 3).

Enfin, Camus fait dire à la Voix deux phrases clés du roman, l'une lugubre parce qu'elle oppose à l'épopée communiste la tragédie dont elle s'est accompagnée, et l'autre, pleine de grandeur stoïque.

Alliée d'un destin funeste, la Voix semble se plaire à rappeler à Kassner la mort de ses compagnons, et à le tourmenter en lui annonçant la mort de son épouse : les cris des prisonniers torturés et le battement du tambour servant alors de bruit de fond à cette litanie funèbre : «Tes compagnons enterrés vivants, tes amis de Russie aux yeux arrachés, ceux d'Allemagne dans le noir des cachots [...] Il sont morts. Ta femme aussi est morte. Je te dis, elle morte.» (ft n° 3).

²⁸ *Ibid.*, p. 792.

Mais comme le Coryphée dans la tragédie grecque, il arrive aussi que la Voix compatisse aux malheurs de Kassner, et prononce des paroles apaisantes en récitant l'hymne que Kassner a entendue au désert de Gobi : «Et si cette nuit est une nuit du destin, Bénédiction sur elle jusqu'à l'apparition de l'aurore.» (ft n° 2).

4. Des suppressions significatives

Le passage de la logique du récit à celle du théâtre entraîne la suppression de nombreuses séquences narratives, descriptives et séquences narratives et de analytiques. Le théâtre, art du «showing» et non pas du «telling», accueillerait mal des passages informatifs comme ceux par exemple touchant l'accession au pouvoir de Hitler ou ceux relatifs à la stratégie adoptée par les syndicats communistes pour combattre les nazis. : «Dès son retour en Allemagne, Kassner avait senti qu'il était impossible de créer l'unité ouvrière sans agir dans les syndicats réformistes et catholiques, que le travail à l'intérieur des syndicats et des usines était trop faible pour qu'ils fussent entraînés au combat... Kassner avait travaillé à l'organisation de des syndicats rouges. / Maintenant, le pouvoir passé à Hitler, il s'agissait d'organiser l'union de toutes les forces révolutionnaires à l'intérieur des usines mêmes d'unir ces forces en une direction attachée aux événements quotidiens transmis le plus vite possible, et liées efficacement aux initiatives des organisations de bases. Kassner travaillait donc depuis janvier au service d'information, c'était l'un des plus dangereux (...)»²⁹ D'où la suppression dans les premières pages de la pièce de cet passage historique et analytique.

Il arrive aussi que Camus renonce à traduire dans un langage théâtral un passage jugé sans doute trop psychologique. Ainsi Camus a pris soin dans sa réécriture théâtrale du roman, d'y supprimer les signes de désespoir surtout lorsque celui-ci exprime comme une angoisse existentielle qui jette le discrédit sur l'engagement politique du héros, comme en témoigne ce passage de la longue méditation de Kassner dans sa prison «.. et sa jeunesse, et sa douleur et sa volonté même, tout se perdait en gravitant selon une marche immobile des constellations. Vautour et cachot s'enfonçaient sous une lourde cascade de chant funèbre..»³⁰

²⁹ *Ibid.*, p. 785.

³⁰ *Ibid.*, p. 792.

Il en a été de même de cette séquence du roman qui montre Anna, bouleversée par la nouvelle que vient de lui apprendre Kassner, et profondément triste pour le prisonnier qui s'est dénoncé à la place de son mari : «Elle s'assit sur le divan, près de la fenêtre. Elle se taisait, et le regardait comme si une part de lui-même fût restée dans la mort avec celui qui s'est livré...»³¹

Mais l'épisode dont la suppression est sans doute la plus significative est celle qui concerne le retour de Kassner à Prague, à bord d'un avion pris dans une tempête. Cet épisode raconté dans le chapitre VI, sert de contrepoint métaphysique à l'aventure politique du héros. Ayant reçu l'ordre de quitter l'Allemagne et craignant que les nazis ne finissent par se rendre compte de leur erreur, Kassner décide, avec le pilote, de décoller même si les conditions météorologiques sont défavorables³². Pris dans un cyclone, Kassner et le pilote se trouvent projetés dans un combat primitif³³, contre les éléments déchaînés³⁴ de la nature, combat qui les éloigne de «la terre et des ces cachots»³⁵. Quand, par miracle, ils finissent par échapper au danger, et qu'ils se retrouvent en Tchécoslovaquie, devant les lumières de Prague, Kassner prend alors conscience que le destin de l'homme ne se limite pas à son combat politique, si héroïque, soit-il, mais qu'il se manifeste aussi dans l'effort acharné qu'il mène pour rendre la terre habitable : «Le calme de la vie montait de la terre encore livide vers l'avion épuisé que le ruissellement de la pluie poursuivait comme un écho de la grêle et de l'ouragan rejeté en arrière ; un apaisement immense semblait baigner la terre retrouvée, les champs et les vignes, les maisons, les arbres pleins peut-être d'oiseaux endormis.»³⁶ Cette nouvelle expérience du danger, suivie du retour sur la terre, permet à Kassner de relativiser l'aventure historique, et de la dépasser vers le sens métaphysique de l'aventure humaine d'une manière générale : «Sur cette terre où les lumières de plus en plus en nombreuses semblaient sourdre de la brume d'automne mêlée à la nuit, sur cette terre de cachots et de sacrifices où il y avait eu l'héroïsme, où il y avait eu la sainteté, il y aurait peut-être, simplement, la conscience.»³⁷

³¹ *Ibid.*, p. 834.

³² «[...] mauvaise visibilité à dix kilomètres du champ; tempête de grêle sur les monts de Bohême, plafond très bas, brumes au sol.» *Ibid.*, p. 818.

³³ *Ibid.*, p. 820.

³⁴ *Ibid.*, p. 821.

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 824.

³⁷ *Ibid.* p. 824.

En supprimant l'épisode de l'avion pris dans la tempête, qui donne lieu dans le roman à une méditation désenchantée sur l'action historique dont la portée se trouve relativisée, Camus a cherché à concentrer l'action sur le combat des communistes et à exalter leur sens de la solidarité. Il désambiguïse ainsi le roman de Malraux, qui a eu tendance à situer le combat des hommes dans une perspective pascalienne - n'est-ce pas celle-ci qui était à l'origine de la *Condition humaine* ? Son but étant de pratiquer «un théâtre d'agitation»³⁸, comme il l'a déclaré lui-même, le maintien de cet épisode qui dévoile la précarité de l'action historique aurait de ce point de vue affaibli la ligne idéologique que suivait Camus, et qui lui paraissait prioritaire, compte tenu du contexte politique de l'époque.

5. Une dramaturgie moderne

Camus se souvient des leçons de l'Allemand Piscator, des Russes Meyerhold et Stanislavski. Son découpage, rappelle à son ami Charles Poncet, qui participe à l'entreprise, «une BD tragique»³⁹.

Il stylise l'espace, le décor, exploite les techniques de l'éclairage, use de la voix off et met en œuvre un théâtre de la participation, opérant la fusion entre la scène et la salle, les acteurs et les spectateurs.

1. *La stylisation de l'espace dans une optique expressionniste, à la manière de Griffith.* La cellule où est enfermé Kassner est figuré par un rideau en arc de cercle. Cette trouvaille est une stylisation de la description que Malraux a donnée de cet espace carcéral : «Les condamnés incarcérés dans des cellules rondes, où rien ne fixe le regard, deviennent fous»⁴⁰, affirme le narrateur dans *Le Temps du Mépris*.

2. *Un éclairage à caractère métaphorique.* Depuis que Kassner a appris qu'un prisonnier s'est dénoncé sa place, il en est hanté. En même temps qu'il est reconnaissant

³⁸ «Comment êtes-vous venu à adapter le *Temps du Mépris* ? Que vouliez-vous faire ? Que croyez-vous avoir fait ? / – Franchement, j'ai d'abord voulu faire du théâtre d'agitation, directement. Ensuite, j'ai compris que c'était une voie fautive. En somme, j'ai commencé par où on veut nous faire finir aujourd'hui. Mais *Le Temps du Mépris* était une expérience intéressante. Et puis, j'aimais ce livre...» Interview donnée à *Paris-théâtre* 1958, in A. Camus, *Théâtre, récit, nouvelles, Œuvres complètes*, La Pléiade, 1962, p. 1717.

³⁹ «Dans le sillage de Camus, *Simoun*», Olivier Todd, *op.cit.*, p. 123.

⁴⁰ *Le Temps du Mépris, op. cit.*, p. 789.

à ce prisonnier à qui il doit la liberté et peut-être même la vie, il éprouve aussi un sentiment de culpabilité à l'idée que ce prisonnier aurait été condamné à mort. A deux reprises, dans un style indirect libre, le narrateur, dans *Le Temps du Mépris*, fait état de cette obsession : «Un homme était peut-être mort à sa place»⁴¹. Dans son adaptation théâtrale, Camus rendra compte de ce caractère obsessionnel du sacrifice du jeune militant, par le recours à un éclairage expressif : Dès que Kassner évoque à son épouse les conditions de sa libération, une lumière intense vient éclairer le prisonnier dans sa cellule. En effet, quand à la scène 3 de l'acte II, Kassner déclare à Anna : «Mais quelqu'un s'est dénoncé pour que je sois libre.» Camus précise dans une indication scénique (ft n° 6) : «(Lumière sur la cellule. Un homme est attaché. Regard fixe. Il restera jusqu'à la fin.)» Et c'est d'ailleurs sur cette scène que se clôt cette dernière scène de la pièce : «Le prisonnier reste quelques secondes éclairé» (ft n° 7). Cet éclairage⁴² qui n'a rien de naturaliste, vise à rendre présente dans l'espace scénique l'épisode héroïque et émouvant du sacrifice du militant communiste auquel Kassner doit sa liberté et doit il doit rester digne.

6. Théâtre de la participation

A son retour à Prague, Kassner va chercher son épouse, elle-même militante communiste et antifasciste, à la salle *Lucerna* où se tient un «meeting pour les antifascistes emprisonnés». A cette scène du retour du héros parmi les siens, et qui constitue un nouveau départ pour son action militante, Camus fait correspondre au niveau de la scénographie, une scène ouverte, une scène qui n'est plus rien que la salle entière : «Le meeting. La scène est dans la salle. Sur la grande scène, le bureau. Sur la petite scène Kassner au milieu des figurants. Il cherche sa femme. Il a déjà traversé toute la salle pour arriver là.» Le discours que fait l'orateur et qui rappelle à Kassner

⁴¹ *Ibid.*, p. 816 et 818.

⁴² Ce même procédé d'éclairage a été employé pour mettre en valeur l'image de la femme de Lénine, quand la Voix s'adressant Kassner, lui a déclaré : «Tu te souviens. Les meetings à Paris pour les emprisonnés d'Allemagne [...] et la mort de Lénine.» Le discours de sa femme devant son cercueil. (Kroupskaïa apparaît). (Acte I, scène 3, ft n° 3).

celui⁴³ qu'il préparait lui-même dans la solitude de sa cellule, est entièrement emprunté au roman :

Nos ennemis dépensent des millions pour leur propagande : il n'est pas inutile de faire avec notre volonté ce qu'il font avec leur argent.

– Nous avons arraché la libération de Dimitroff. Nous arracherons celle de nos camarades emprisonnés. [...] Il faut que notre divulgation constante, opiniâtre, sans relâche, fasse plus perdre à Hitler qu'il ne gagne à maintenir ce qu'il appelle la répression.

– C'est imprudent de juger Dimitroff à la face de tous, parce que cela oblige à le montrer. Et à l'acquitter. Le procureur de Cologne a tort de se réjouir : «La justice a retrouvé son glaive, et le bourreau sa hache comme au temps de jadis», les visages des militants inconnus qu'elle reflète, la hache les fait connaître à tous.

Et de Thaelmann à Torgler, de Ludwig Renn à Ossietzky, ceux-là jour après jour vont vers ce qu'il y eut de tous temps de plus grand en l'homme, avec la certitude de toute vie vers la mort... [...]

Camarades allemands, vous qui avez des frères ou des fils dans les camps de concentration, cette nuit même, en cette minute même, depuis cette salle jusqu'à l'Espagne et jusqu'au Pacifique, des foules semblables à la nôtre sont massées et le veillée s'étend d'un bout à l'autre du monde autour de leur solitude.

Camus, communiste et président du comité Thaelmann à Alger, avait donc plus d'une raison de mettre en valeur ce discours et de le faire suivre du *Chant des partisans* (voir ft 6). La scène confondu avec la salle, transforme les spectateurs en militants, réunis comme ceux de Prague, pour protester contre l'emprisonnement des communistes allemands, et c'est ce qui ressort de ce témoignage : vers 22 h 45, on lança un appel en faveur de Thaelmann, chef communiste allemand emprisonné et modèle de Kassner. Les spectateurs, enthousiastes sont acquis d'avance à la pièce. Chacun peut s'identifier à lui, et haïr les nazis. Un orateur, joué par Robert Namia, s'adresse à la foule et un frisson parcourt l'auditoire. Selon le compte rendu de la *Lutte sociale*, l'auditoire galvanisé, chante un couplet de *L'Internationale*⁴⁴.

La simplification de l'action a été donc dictée par la nécessité de pratiquer ce théâtre de participation appelé par l'urgence du moment.

L'étude de l'adaptation théâtrale du *Temps du mépris* nous a permis de souligner les points suivants :

- La réécriture du *Temps du Mépris* pour le théâtre procède d'un profond sentiment d'amour pour ce roman et d'admiration pour son auteur.

⁴³ Ecoutant l'orateur chauve, Kassner «pensait à son discours aux ombres. » *Ibid.*, p. 830.

⁴⁴ Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, Gallimard, 1996, p. 123.

- Elle est fondée sur des convergences morales, esthétiques et idéologiques des deux auteurs dans ces années 1934-1936 de lutte contre le nazisme, et où ils croient tous deux aux vertus du communisme.

- Dans son adaptation du roman de Malraux, Camus a fait preuve à la fois de fidélité au texte, mais aussi d'audace dans la mesure où il fait subir au roman de Malraux toutes sortes de transformations, non seulement pour le traduire dans le langage théâtral, mais aussi pour faire dire un message plus net dans les formes théâtrales les plus séduisantes et les plus modernes.

- La suppression de la scène de l'avion, l'exploitation d'une manière quasi systématique de la *voix off*, le recours à un éclairage anti-naturaliste et à caractère métaphorique, l'introduction du tambour en vue d'une plus grande dramatisation, l'accent mis sur le bruit des bottes, la place dévolue à la musique (Bach et chorale), et surtout la transformation de la salle en scène dans le dernier épisode la pièce qui coïncide avec le mouvement de solidarité générale, donnent à cette adaptation une modernité comparable aux pièces de Brecht et aux mises en scène de Piscator.

- Malraux n'aurait pas désapprouvé le recours à ces techniques, ni les quelques transformations que Camus a fait subir à sa pièce. «Dans une interview à *Paris Presses - L'Intransigeant*, parue dans le numéro du 4 décembre 1954, Malraux rapporte ce propos de Meyerhold : «[...]il ne faut pas faire des photos mais des illustrations, comme Delacroix a illustré le *Faust* de Goethe. Cette œuvre romanesque a inspiré une création à un grand artiste. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre une adaptation.»⁴⁵ Et c'est dans ce sens que le jeune Camus l'a comprise.

⁴⁵ Cité dans «Les Notes et variantes» de la *Condition humaine, Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1989, t. I, p. 1365.