

Sophie Bastien
Collège militaire royal du Canada



Résumé : *Caligula*, la plus célèbre des œuvres dramatiques d'Albert Camus, est le fruit d'un formidable work-in-progress. À partir de la découverte foudroyante que fit Camus du personnage historique, l'empereur romain *Gaius Caligula*, jusqu'à l'ultime retouche qu'il apporta au texte de sa pièce, pas moins de vingt-six ans se sont écoulés. Ils séparent l'écrivain naissant qu'est Camus en 1932, du récipiendaire du prix Nobel qu'il est devenu en 1958. Pour l'auteur de *Caligula*, plus précisément, ces nombreuses années jalonnent un parcours gestatif aussi riche que long. Pour l'étudier, notre article se divise en trois parties principales. Nous fournissons premièrement un état présent des travaux portant sur cette question. Suivant un axe diachronique, la deuxième partie examine les facteurs qui ont influencé le dramaturge et nourri sa démarche créatrice ; elle tâche de mesurer l'impact de ces facteurs séminaux sur le cours de la gestation. La dernière partie consiste en une analyse plus littéraire des textes successifs. James Arnold a déjà scruté les versions primitives, et Pierre-Louis Rey a relevé les différences textuelles entre celles-ci et les palimpsestes ultérieurs. Notre contribution se démarque néanmoins des leurs, notamment par son caractère exégétique : elle interprète le *Caligula* définitif en le comparant aux versions précédentes.

Mots-clés : Albert Camus - *Caligula* - genèse - gestation - palimpseste

Abstract: *Caligula*, the most famous of Albert Camus's dramatic work, is the fruit of long years of effort. The author's process to write the work, from the time of his momentous discovery of the historical figure of the Roman emperor *Gaius Caligula* to his completion of the play, spanned no less than 26 years. These years separate the emerging writer in 1932 from the Nobel laureate of 1958. In the writing of *Caligula* specifically, they represent a long and rich creating process. To study of this process, our article is divided into three main parts. First, we present the current works on this topic. Second, we examine the factors that influenced the writer and contributed to his creative process from a diachronic perspective, and study the impact these factors had on the development period. The third part is a more literary analysis of the successive versions. James Arnold already examined the early versions and PierreLouis Rey detailed the textual differences between these versions and later manuscripts. Our contribution is different from theirs, particularly due to its exegetic nature, as it interprets the final version of *Caligula* by comparing it to previous versions.

Key words: Albert Camus - *Caligula* - origin - development - manuscript

Caligula, la plus célèbre des pièces de théâtre d'Albert Camus, se prête merveilleusement bien à une étude génétique, sans doute mieux que toute autre œuvre camusienne. À partir de la découverte foudroyante que fit Camus du personnage historique, l'empereur romain Caius Caligula, jusqu'à l'ultime retouche qu'il apporta au texte de sa pièce, pas moins de vingt-six ans se sont écoulés. Ils séparent l'écrivain naissant qu'est Camus en 1932¹, du récipiendaire du prix Nobel qu'il est devenu en 1958. Pour l'auteur de *Caligula*, plus précisément, ces nombreuses années sont celles d'un parcours gestatif aussi riche que long, ponctué par les premiers germes écrits de la pièce, datés de 1936 ; par le canevas de 1937 ; et par les différents palimpsestes qui s'égrenent à partir de 1939, dont celui de 1944 qui sera le premier publié. Il n'est donc pas étonnant que des travaux substantiels d'ordre génétique aient déjà été réalisés en rapport avec la pièce. Le présent article en profite largement, tout en s'en démarquant. Nous en dresserons d'abord un état présent : cette étape préliminaire s'avère nécessaire pour mettre en perspective les deux autres parties de notre étude sur la fabrique de *Caligula*. Nous enchaînerons en effet sur une analyse diachronique des facteurs qui ont nourri le *work-in-progress*, et tâcherons du coup de mesurer l'impact poétique de chacun de ces facteurs. Suivra finalement un examen plus littéraire, qui interprétera la version définitive de *Caligula* à la lumière des précédentes. Nous montrerons en quoi elle marque un aboutissement : elle en est évidemment un en terme chronologique, mais plus remarquable est la profonde maturation qui la sous-tend. En tant qu'écrivain et qu'homme de théâtre, Camus y prouve la pleine maîtrise de son art.

I. État présent

Les études génétiques en ce qui concerne *Caligula* se sont amorcées dès l'édition du premier tome - intitulé *Théâtre, récits, nouvelles* - de la production camusienne dans la « Bibliothèque de la Pléiade » en 1962², soit peu après la disparition de l'auteur survenue en 1960. Dans sa « Présentation » du *Caligula* final de 1958 (1735-40) et dans ses « Notes et variantes » (1750-78), Roger Quilliot expose les premiers éléments qui éclairent la genèse de la pièce. Mais c'est en véritable généticien que James Arnold porte ensuite une attention aiguë aux manuscrits primitifs, comme en fait foi une recherche progressive échelonnée sur plus de dix ans. Il publie d'abord une série d'articles préparatoires : « Camus' Dionysian Hero : Caligula in 1938 », en 1973 ; « Pour une édition critique de *Caligula* : travaux préliminaires », en 1979 ; et « Pourquoi une édition critique de *Caligula* », en 1980. Sa recherche culmine en 1984 dans l'édition posthume intégrale de la « version de 1941 » (Camus, 1984 : 11-120). À ce texte inédit, il adjoint les « variantes » de 1939 (Arnold, 1984 : 179-85), ainsi qu'un commentaire étoffé : « La poétique du premier *Caligula* » (121-76), qui porte sur les deux premiers dactylogrammes complets de la pièce, respectivement datés de 1939 et 1941. Paru dans la prestigieuse collection des « Cahiers Albert Camus » chez Gallimard, le livre tripartite dont Arnold est à l'origine constitue un événement éditorial de taille pour l'exégèse camusienne. En regard de la version répandue de *Caligula*, il révèle moins un stade antérieur dans le processus créatif qu'une pièce de théâtre considérablement différente, qui possède son autonomie propre et une valeur certaine, tant pour son esthétique que pour les enjeux éthiques qui lui sont sous-jacents. Aussi, quand la « Bibliothèque de la Pléiade » rééditera Camus en 2006 - cette fois en quatre tomes, sous le titre *Œuvres complètes* -, elle ne pourra en faire fi : la « version de 1941 » établie par Arnold y figurera parmi les « Appendices » (Camus, 2006 I : 389-442).

Entre-temps, en 1993, Pierre-Louis Rey apporte à son tour une contribution. Comme elle fait partie de l'édition de *Caligula* qu'on trouve dans la collection « Folio/Théâtre » de Gallimard, elle ne se destine pas à des spécialistes. Elle vise en revanche à donner un honnête aperçu des questions traitées. La « Préface » que signe Rey comprend deux sections relatives à la genèse de la pièce : « *Caligula* et le cycle de l'Absurde » (12-19) et « *Caligula* de 1939 à 1958 » (20-25). Le « Dossier », à la fin du livre, en comprend deux autres : les « Annexes » (189-205), qui reproduisent en fait les « Premières versions de l'acte I et de l'acte II (sc. 1 et 2) » fournies par Quilliot dans la Pléiade de 1962 ; et les « Notes » (207), qui indiquent quelques suppressions et additions particulièrement significatives effectuées par Camus pour sa publication inaugurale de 1944. Cette initiative conjointe de Rey et de la maison Gallimard rend enfin accessibles en format poche et bon marché de précieuses informations qui étaient jusque là, de par leur mode de diffusion, réservées aux élites. Le lectorat initié aux problèmes génétiques et en mesure d'apprécier le *Caligula* primitif, s'en trouve grandement élargi. Cela n'empêche pas Rey de pousser un peu plus loin son examen pour la Pléiade de 2006 : on lui doit la « Notice » et les « Notes » qui constituent l'appareil critique accompagnant cette édition récente de *Caligula* (1301-26).

II. La semence et l'engrais

II. 1 L'historiographie ancienne

À l'origine de la fameuse pièce camusienne, se trouvent un personnage et une trame historiques. Par conséquent, parmi les facteurs variés qui ont inspiré le dramaturge, l'historiographie antique en constitue sûrement le premier, sur l'axe temporel ; elle est donc à considérer comme la semence même. Comme il l'a signalé plus d'une fois, Camus a utilisé comme source principale la biographie de l'empereur Caius Caligula qu'expose Suétone dans les *Vies des douze Césars* (Camus, 2006 I : 446, 451). Rétrospectivement, il discernera ce qu'il y puisait : « À travers Suétone, Caligula m'était apparu comme un tyran d'une espèce relativement rare, je veux dire un tyran *intelligent*, dont les mobiles semblaient à la fois singuliers et profonds. En particulier, il est le seul, à ma connaissance, à avoir *tourné en dérision le pouvoir lui-même* »³. Il enchaînera en faisant part de ce qui le poussait vers l'écriture dramatique : « En lisant l'histoire de ce grand et tragique comédien, je le voyais déjà sur une scène » (451). Pour avoir joui d'un pouvoir illimité en tant qu'empereur de Rome, le personnage réel est entré en contact brutal avec les limites de la condition humaine, à la mort de sa bien-aimée Drusilla. Par réaction, il mêle tyrannie cruelle, folie excentrique et théâtralité (Bastien : 358-62). En offrant cette situation privilégiée qui prête à l'interprétation métaphysique, le matériau historique renferme le fonds auquel la plume de Camus donne une forme dramatique.

Il possède de surcroît une dimension mythique. Le discours historiographique sur l'empereur Caligula et la charge culturelle dont il est investi, en ont fait un mythe solidement ancré dans la mémoire collective : il est perçu comme un parangon de la folie du pouvoir. Dans les versions primitives de sa pièce, le dramaturge se montre indépendant vis-à-vis de cette connaissance communément répandue du personnage. Comme son héros renvoie à un référent spatio-temporel, il insère une didascalie initiale intitulée « décor » et qui concerne autant l'époque que le lieu : « Il n'a pas d'importance. Tout est permis, sauf le genre « romain » » (Camus, 2006 I : 389)⁴. Sur un ton désinvolte, l'interdiction est catégorique. Dans la note qui suit, l'auteur explicite

son intention par la négative, en précisant qu'il n'offre pas une pièce « historique ». Il fait en sorte que le lecteur ne la reçoive pas comme telle, néanmoins il admet que les « fantaisies » et les « mots » de son héros sont « authentiques » (390). Plus que cela, un nombre impressionnant d'éléments dans son œuvre existaient dans les textes anciens : chez Suétone surtout, mais aussi chez d'autres historiographes qu'il a fort probablement consultés, tels le Grec Dion Cassius, les Juifs Philon d'Alexandrie et Flavius Josèphe de Palestine, ainsi que les Latins Sénèque et Pline l'Ancien. Cet héritage demeure constant malgré les variantes successives de sa pièce, où seront supprimées la didascalie initiale et la note explicative que nous avons citées. La fiction dramatique que construit Camus n'en est pas moins foncièrement originale.

II. 2 L'ascendant de Jean Grenier

Pour éclairer le chemin flexueux entre les racines historiques et le produit fictif, il faut connaître le contexte pédagogique dans lequel Camus découvrit l'empereur romain. On cerne alors une autre influence séminale : celle de l'écrivain et du philosophe Jean Grenier, qui fut son professeur de lettres. En 1932, alors qu'il n'est âgé que de dix-huit ans, Camus lit les *Vies des douze Césars* à l'initiative de Grenier. Plus tard, ce dernier se rappellera en ces termes l'enseignement qu'il dispensait : il faisait ressortir, chez Caligula, « une nostalgie de l'absolu » occultée par le mythe de l'empereur fou. C'est donc sur un personnage « déjà transposé » par le point de vue de son mentor, que le lycéen érige sa propre élaboration mentale (J. Grenier, 1987 : 59).

De plus, l'ascendant de Grenier continue d'agir par le recueil de nouvelles intitulé *Les Îles* qu'il publie en 1933. Il y rapporte notamment des actions monstrueuses de Caligula qui figurent chez Suétone (Grenier, 1959 : 104-07). Or, dans ses *Carnets*, que nous pouvons pratiquement considérer comme un journal de création, Camus transcrit l'une de ces actions en lui prêtant des motifs métaphysiques (Camus, 2006 II : 896). Il n'est pas anodin que cet ajout causal qui participe de la fiction, survienne à un moment charnière de la gestation de *Caligula*, soit peu après que la première dactylographie en a été achevée, en 1939⁵. D'autre part, quand il préfacera la réédition des *Îles*, vingt ans plus tard, Camus mentionnera que ce recueil l'avait initié « au désenchantement » en lui faisant percevoir la « fugacité » des « apparences » et « la finitude de l'homme » (Camus, 2008 : 621-22). Grenier le corroborera lorsqu'il témoignera combien le jeune Camus « fut ému par la vision pessimiste de la condition humaine », à la lecture de son recueil (J. Grenier, 1987 : 28). Mais surtout, ces sentiments troublés, le dramaturge les implante au cœur de sa pièce, dont ils formeront un ressort crucial.

II. 3 L'infiltration du personnage caliguléen dans l'imaginaire de Camus

Les années qui suivent les études au lycée révèlent que le personnage caliguléen rencontre non seulement des préoccupations intellectuelles de Camus, mais qu'il fait aussi vibrer des cordes plus intimes et affectives. Avec la fascination qu'il exerce, il fait littéralement invasion dans l'imaginaire de l'écrivain novice. Quelques anecdotes s'inscrivent ainsi dans une démarche créatrice. Par exemple, Camus baptise ses chats Cali et Gula. Il les intègre ensuite sous ces noms cocasses dans son premier roman, intitulé *La Mort heureuse*, dont la rédaction s'étend de 1936 à 1938 et se termine exactement quand commence l'écriture de *Caligula* (Camus, 2006 I : 1156-60, 1162, 1165)⁶. En outre, il parle constamment de Caligula à ses amis et s'en fait même un rôle

qu'il incarne au quotidien, avec répliques et gestes : de cette manière personnelle et quelque peu déconcertante, surgit une fiction qui emprunte un mode théâtral. Il est manifeste que Camus s'approprie peu à peu le personnage historique et lui confère une stature dramatique, lui esquisse une allure et une conduite spécifiquement théâtrales. Comme le remarque Agnès Spiquel (82), il « voit des scènes » ; l'italique qu'emploie l'auteure transcrit bien le caractère sensoriel de l'imagination. Camus *entend* le personnage, ajouterions-nous.

Enfin, en 1936, il note dans ses *Carnets* des idées qui constituent les germes écrits de sa pièce : elles relient de manière aussi pénétrante que succincte « le jeu », « l'absurdité » et « l'expérience extrême », trois motifs qui orienteront son futur protagoniste (Camus, 2006 II : 808-09). L'année suivante, toujours dans ses *Carnets*, il ébauche un plan qu'il intitule « Caligula ou le sens de la mort. 4 actes », en vue d'un spectacle ambitieux qu'il compte monter avec sa troupe en interprétant lui-même le rôle principal (812). Mais la troupe se dissout peu après et son projet de spectacle tourne court. Le processus d'écriture est toutefois bien enclenché, au point qu'en 1939, l'auteur confie à une amie : « Je ne peux détacher mon esprit de *Caligula*. Il est capital que cela soit une réussite » (R. Grenier, 1987 : 138). Bien qu'acharné, voire obsédé, il ne mesure pas à ce stade l'envergure de son œuvre, qu'il travaillera encore pendant vingt ans. Le choix de jeunesse, plutôt instinctif, survivra donc avec une ténacité opiniâtre. Le dramaturge et son personnage traverseront ensemble cette lente maturation.

II. 4 Une écriture palimpseste

Camus achève la première version de sa pièce en 1939, puis la révisé deux ans plus tard. Pour le héros qui en résulte, comme l'observe Arnold (1984 : 134-35), l'amour déchiré de la vie est une expérience charnelle et concrète ; et la mort de sa Drusilla, un trauma psychique à résonances affectives. L'antithèse entre la pureté de sa motivation originelle et la destructivité qui s'ensuit, étaye la psychologie d'un idéaliste souffrant. Mais Camus fait lire le manuscrit de 1941 à des amis lettrés, qui lui adressent des remarques mitigées. Jean Grenier, dont on connaît la force de suggestion, écrit à son ancien élève que le « Caligula romantique » noyé de « désespoir » ne lui plaît pas (Camus et J. Grenier, 1981 : 51). Le dramaturge encore hésitant reçoit d'autres commentaires qui vont dans le même sens. Il ne faut pas se surprendre qu'il ne publie jamais ce manuscrit, ni le précédent. Sensible à la poïétique, Arnold détecte chez lui un phénomène d'auto-censure qui refoule la part inconsciente (2011 : 169).

Quoi qu'il en soit, Camus se remet au travail et entreprend de remanier sa pièce : la gestation entre ainsi dans une deuxième phase. Dans le contexte bouleversant de la Seconde Guerre mondiale, il entame une réflexion d'ordre moral, politique et social. Le personnage de Caligula et son entourage s'en trouvent modifiés, de sorte qu'il devient un chef d'État despotique contre lequel il faut faire front commun. C'est cette pièce pour ainsi dire nouvelle que l'auteur choisit de publier, en 1944 ; de faire jouer, avec Gérard Philipe dans le rôle-titre en 1945 ; puis de faire jouer une autre fois, avec un acteur différent en 1950 ; de mettre lui-même en scène, en plein air au festival d'Angers en 1957 ; et de mettre encore en scène l'année suivante, cette fois au Nouveau Théâtre de Paris. Il n'arrêtera pas pour autant de lui apporter des changements après 1944, qui obéissent essentiellement à deux facteurs. L'un des deux, assez aisé à circonscrire, se résume aux contingences des représentations qui se succèdent, depuis la création

en 1945 jusqu'à la deuxième mise en scène par l'auteur en 1958. Un va-et-vient se produit du texte à la scène puis de la scène au texte, donnant lieu à une dynamique bidirectionnelle.

L'autre facteur, plus complexe, réside dans le développement de la pensée camusienne. Dans sa production telle que Camus la planifiait, la période qui donne naissance au *Caligula* primitif appartient au cycle de l'Absurde. La prise de conscience qu'effectue le héros devant l'inéluctabilité de la mort, correspond effectivement au constat de l'Absurde. Tandis que le tournant qui donne lieu au *Caligula* deuxième mouture, fonde le cycle de la Révolte. Vis-à-vis de la réaction déchaînée et meurtrière de l'empereur, se dresse alors un Cherea qui oppose la saine aspiration au bonheur. On sait toutefois que malgré cette schématisation probante et le plan méthodique établi par l'auteur, l'Absurde et la Révolte ne sont pas étanches et se chevauchent, en réalité. Un autre paramètre que ces notions complémentaires aide à comprendre l'évolution de *Caligula* : la dichotomie solitaire/solidaire. La rage caliguléenne causée par l'absurdité de la condition humaine se vit dans l'isolement et se situe par là dans le pôle solitaire, quand Cherea finit par s'adjoindre les patriciens pour manifester une révolte solidaire.

III. Le *Caligula* définitif à la lumière des versions précédentes

Après avoir retracé les jalons gestatifs de *Caligula*, nous aimerions maintenant porter un regard exégétique sur la version définitive de la pièce en la comparant aux précédentes. Rey a relevé partiellement des différences textuelles entre celles-ci et le palimpseste final. Nous poursuivrons le chantier qu'il a préparé et mettrons l'accent sur l'interprétation des différences. Mais il faut d'abord savoir que bien que la version de 1941 ait été publiée il y a près de trente ans et rééditée récemment dans la Pléiade, celle de 1958 demeure de loin la plus connue, la plus jouée et la plus analysée, en France comme à l'échelle planétaire ; c'est qu'elle est la seule disponible dans son intégralité en format poche et, aussi, la seule offerte internationalement en traduction⁷. Un travail comme celui que nous proposons ici n'en apparaît que plus pertinent.

Attachons-nous à deux passages dont la refonte a eu un impact considérable : l'ouverture de la pièce et la première scène où apparaît Caligula. La version de 1941 s'ouvre sur trois sénateurs qui déplorent en répliques brèves la disparition récente de l'empereur suite à la mort de Drusilla. Puis entrent Cherea et Hélicon, pour la deuxième scène ; les deux seules et courtes interventions de ce dernier montrent que lui, ne s'inquiète pas. La version définitive regroupe ces scènes en une seule. Hélicon a tôt fait de rejoindre les patriciens et les accable d'arrogance : une relation conflictuelle est mise en évidence. Ses propos sont plus développés que ceux des autres, ce qui marque encore davantage l'inégalité des interlocuteurs. Cherea aussi se détache des patriciens, mais discrètement : en ne partageant pas leur agitation. Le polylogue ainsi constitué installe une caractérisation nouvelle et enrichie. La causticité d'Hélicon et le calme de Cherea contribuent déjà à créer une image négative des patriciens, qui deviendront des faire-valoir. À cet effet, la didascalie initiale subit un changement significatif. Dans la version de 1941, elle demande que « tout [le] début, jusqu'à l'entrée de Caligula, [soit] joué très vite » (Camus, 2006 I : 390) : la rapidité touche indistinctement tous les locuteurs. L'indication sera remplacée par : « Des patriciens, dont un très âgé, sont groupés dans une salle du palais et donnent des signes de nervosité » (327). Ces patriciens « sont groupés » physiquement, mais aussi unifiés psychologiquement, par leur « nervosité »

commune - qui les différencie d'Hélicon et de Cherea. La suite confirmera qu'ils ne sont guère individualisés et qu'ils remplissent tous une fonction actantielle unique. Que l'un soit « très âgé » ne fait qu'appuyer la faiblesse et la fébrilité de cet allocutaire collectif dont il est membre.

L'incipit dialogique s'est vu lui aussi transformé avec brio. Celui de 1958 est scandé par la fréquence du mot « rien ». Le constat « Toujours rien » forme la réplique initiale, dont nous dirions qu'elle ouvre un creux éternel (Camus, 2006 I : 327). Seulement dans les quatre répliques qui suivent, le mot « rien » revient cinq fois ; puis six autres fois dans la même scène (327-29), et encore deux autres dans la scène suivante (329-30). Dans le reste de l'acte, on en compte douze occurrences ; et dans les trois autres actes, trente-trois ; pour un grand total de cinquante-neuf « rien » dans l'ensemble de la pièce. Notre compilation mathématique permet d'objectiver le martèlement que ressent le lecteur ou le spectateur : il est bien réel ! À l'étape de l'incipit, le « rien » s'investit d'une valeur annonciatrice ; et dans la globalité de l'œuvre, il devient symbolique de l'inanité existentielle. La version de 1941, quant à elle, intègre la formule « Toujours rien » (391), mais pas avant la deuxième scène, et ne répète que deux fois le mot « rien » peu après (391-92) - ce qui ne permet pas l'effet lapidaire que réussit la version ultérieure.

La première apparition sur scène de Caligula, maintenant, consiste, dans la version de 1941, en un long monologue entrecoupé d'indications didascaliques et contenant plusieurs répétitions de mots et d'idées, qui le rendent verbeux et qui alourdissent le rythme (Camus, 2006 I : 393). L'auteur supprimera complètement le texte monologique, au profit des autres codes : le costume et l'accessoire du miroir n'en deviennent que plus signifiants, et le jeu muet se fait plus percutant (330).

La suite illustre que la mort de Drusilla n'importe plus au héros. Les confidences comme celle-ci : « Elle avait une voix douce et elle parlait sans heurts. Mais aujourd'hui son corps pour moi n'est pas plus réel que l'image de ce miroir », disparaissent (Camus, 2006 I : 399). C'est désormais la mort comme fait universel qui provoque un choc, dans une perspective agnostique. On entre aussitôt dans un drame métaphysique, où il apparaît davantage que le jeune empereur organise sa propre mort telle un suicide. Son potentiel lyrique s'oriente en conséquence, comme le dégage son monologue final. Dans la version de 1941, il se montre amèrement conscient d'un manque au niveau personnel, comme le dévoilent des phrases qui seront supprimées : « Je ne suis rien. [...]. Je suis vide et creux ». La question pathétique qu'il pose : « Quel cœur aurait pour moi la profondeur d'un lac? », en marque le paroxysme (Camus, 2006 I : 441). Par un ajout quantitativement mineur mais sémantiquement important, elle devient : « Quel cœur, quel dieu auraient pour moi la profondeur d'un lac? » (387-88). La soif insatiable qu'elle laisse transparaître est dorénavant celle que provoque le désert de la dérégulation. D'autres ajouts introspectifs au discours monologique accentuent la sensation désertique de l'impasse : « Mais tuer n'est pas la solution » (387) ; « Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne » (388). En même temps que le protagoniste suit cette direction différente, les personnages de Cherea et de Scipion mûrissent, leurs motifs se précisent et leur trajectoire se fait plus mouvementée. Le rôle d'Hélicon prend aussi du relief ; avec son insolence accrue par rapport aux premières versions, il participe à la subversion de l'empereur, dont il représente le côté social, face à des patriciens ravalés au rang de marionnettes. Les répliques sont plus denses et Camus se sert mieux des langages scéniques. Bref, la pièce entière gagne en puissance.

Selon un consensus qui existe dans la critique, elle estompe la dimension émotionnelle des textes primitifs. Comme la cruauté démoniaque de l'empereur et son conflit avec Cherea s'aggravent d'un palimpseste à l'autre, Jeanyves Guérin (168) parle de « la version historicisée de 1944-45 » ; Arnold (1992 : 40-41), d'une tragédie « explicitement politique », par opposition à la tragédie « profondément humaine » de 1941 ; et Raymond Gay-Crosier (25), de la solitude « sociale » du Caligula de l'après-guerre, par opposition à la solitude « cosmique » du Caligula antérieur. Nous sommes plutôt d'avis que le héros ne réussit pas moins à faire éprouver le sentiment de l'absurde, à en faire sentir le poids écrasant, et qu'il conserve toute sa sensibilité, en lui donnant cependant une expression plus sobre. Elle lui est d'ailleurs nécessaire : sur le plan esthétique, pour rester sympathique aux yeux du public ; et sur le plan idéal, pour que le scandale philosophique atteigne un maximum d'intensité.

L'ensemble de la production camusienne est si volumineux qu'il totalise quatre tomes dans la Pléiade. Parmi tous les textes qu'il contient, s'il en est un que l'auteur aimait tout spécialement et qu'il n'a cessé de porter en lui, c'est bien *Caligula* ; aucun autre ne s'est mérité un soin comparable. Camus en a longtemps mûri la conception et l'a ensuite peaufiné encore plus longtemps. La gestation de la pièce dessine un trajet constant en parallèle avec sa carrière, qui en était forcément toujours habitée. Elle témoigne de son cheminement global en tant que dramaturge, qu'écrivain et que penseur. Il est même permis de croire que s'il n'était pas mort prématurément, il aurait de nouveau revisité son œuvre, et ses retouches auraient continué de refléter l'affinement de son axiologie et de son art dramaturgique.

Notes

¹ Quoique sa première publication remonte à 1936 avec *Révolte dans les Asturies*, il composait dès 1932 des essais qui paraîtront à titre posthume : les *Écrits de jeunesse* qu'éditera Paul Viallaneix en 1973.

² Le deuxième tome - *Essais* - paraît en 1965.

³ Le caractère italique est de Camus.

⁴ « Les indications de décor sont demeurées identiques jusqu'en 1944 inclusivement », précise Rey (1993 : 189).

⁵ Le manuscrit est dactylographié en septembre, tandis que la notation dans les *Carnets* date de novembre.

⁶ Il met de côté ce roman de jeunesse pour privilégier *L'Étranger* et ne le publie pas ; la parution posthume date de 1971.

⁷ La version de 1941 est traduite en italien seulement.

Bibliographie

Arnold, A. J., 1973. « Camus' Dionysian Hero : Caligula in 1938 ». *South Atlantic Bulletin*, vol. 38, n° 4, pp. 45-53.

Arnold, A. J., 1979. « Pour une édition critique de *Caligula* : travaux préliminaires ». *La Revue des lettres modernes*, série « Albert Camus », n° 9, pp. 133-50.

Arnold, A. J., 1980. « Pourquoi une édition critique de *Caligula* ». In : Gay-Crosier, R. (dir.), *Albert Camus 1980, 2nd International Conference*. Gainesville : University Presses of Florida, pp. 179-86.

Arnold, A. J., 1984. « La poétique du premier *Caligula* ». In : Camus, A., *Caligula - version de 1941*. Paris : Gallimard, coll. « Cahiers Albert Camus », n° 4, pp. 121-89.

- Arnold, A. J., 1992. « Camus et la critique théâtrale : l'exemple de *Caligula* ». In : Lévi-Valensi, J. (dir.), *Albert Camus et le théâtre. Actes du colloque tenu à Amiens en 1988*. Paris : Imec, pp. 35-43.
- Arnold, A. J., 2011. « Autour de la première mondiale du *Caligula* de 1941 (Rome, 1983) ». In : Bastien, S., Montgomery, G. et Orme, M. (dir.), *La Passion du théâtre. Camus à la scène*. Amsterdam/NewYork : Rodopi, 2011, pp. 167-77.
- Bastien, S., 2005. « Le *Caligula* de l'Histoire : un empereur déjà camusien ». *French Studies*, vol. 59, n° 3, pp. 351-63.
- Camus, A., 1984. *Caligula - version de 1941*, Arnold, J. A. (éd.). Paris : Gallimard, coll. « Cahiers Albert Camus », n° 4.
- Camus, A., 2006. Œuvres complètes I : 1931-1944, Lévi-Valensi, J. (éd.). Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » :
- *Caligula*. Version de 1941, pp. 389-442 ;
 - « Préface à l'édition américaine de *Caligula and three other Plays* », pp. 446-50 ;
 - « Le programme pour le nouveau théâtre (1958) », p. 451 ;
 - *La Mort heureuse*, pp. 1103-96.
- Camus, A., 2006. Œuvres complètes II : 1944-1948, Lévi-Valensi, J. (éd.). Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Dans Carnets 1935-1948 : « Cahier I (mai 1935-septembre 1937) », pp. 795-834 ; et « Cahier III (avril 1939-février 1942) », pp. 878-937.
- Camus, A., 2008. Œuvres complètes IV : 1957-1959, Gay-Crosier, R. (éd.). Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » : « Préface aux Îles de Jean Grenier », pp. 621-24.
- Camus, A. et Grenier, J., 1981. *Correspondance 1932-1960*. Paris : Gallimard.
- Gay-Crosier, R., 1992. « *Caligula* ou le paradoxe du comédien absurde ». In : Lévi-Valensi, J. (dir.), *Albert Camus et le théâtre. Actes du colloque tenu à Amiens en 1988*. Paris : Imec, pp. 19-28.
- Grenier, J., 1959 [1933]. *Les Îles*. Paris : Gallimard.
- Grenier, J., 1987 [1968]. *Albert Camus (souvenirs)*. Paris : Gallimard.
- Grenier, R., 1987. *Albert Camus, soleil et ombre*. Paris : Gallimard.
- Guérin, J., 1992. « Le tragique, la tragédie et l'histoire chez Camus ». In : Lévi-Valensi, J. (dir.), *Albert Camus et le théâtre. Actes du colloque tenu à Amiens en 1988*. Paris : Imec, pp. 159-70.
- Quilliot, R., 1962. « *Caligula*. Présentation », pp. 1735-40 ; et « *Caligula*. Notes et variantes », pp. 1750-78. In : Camus, A., *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Spiquel, A. 2011. « Le théâtre au cœur ». In : Bastien, S., Montgomery, G. et Orme, M. (dir.), *La Passion du théâtre. Camus à la scène*. Amsterdam/NewYork : Rodopi, 2011, pp. 77-88.
- Rey, P-L., 1993. « Préface », pp. 7-30 ; et « Dossier », pp. 173-209. In : Camus, A., *Caligula*. Paris : Gallimard.

Rey, P-L., 2006. « Notice » de *Caligula*, pp. 1301-22 ; « Note sur le texte », pp. 1322-23 ; et « Notes et variantes », pp. 1323-27. In : Camus, A., *Œuvres complètes I : 1931-1944*, Lévi-Valensi, J. (éd.). Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Viallaneix, P., 1973. *Le premier Camus - suivi de Écrits de jeunesse d'Albert Camus*, Paris : Gallimard, coll. « Cahiers Albert Camus », n° 2.