



CLASSIQUES  
GARNIER

GAY-CROSIER (Raymond), « Introduction : théâtre de l'impossible ou impossible théâtre ? », in GAY-CROSIER (Raymond) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Le théâtre*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16819-5.p.0011](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16819-5.p.0011)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 1975. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

INTRODUCTION :

THÉÂTRE DE L'IMPOSSIBLE  
OU IMPOSSIBLE THÉÂTRE ?

par Raymond GAY-CROSIER

**Q**UE les pièces camusiennes soient à la fois un théâtre d'idées et un théâtre littéraire, et ce contrairement aux ambitions énoncées sous diverses formes par leur auteur, nul ne le contestera sérieusement de nos jours. De *Caligula*, en fait de *Révolte dans les Asturies* aux *Justes*, nous trouverons moins une évolution de l'art dramatique proprement dit qu'une permanence des préoccupations philosophico-morales et de l'effort de créer une tragédie moderne à la hauteur des conflits qui l'engendrent. La plupart des études sur le théâtre ou sur une pièce de Camus ne font que confirmer, par l'optique adoptée, l'écart souvent considérable entre l'intention et l'exécution du dramaturge. L'un des représentants majeurs du théâtre dit « existentialiste » — terme qui ne désigne bien sûr ni plus ni moins que tout autre qualificatif passe-partout tel par exemple « le Nouveau Roman » — Camus a eu le bonheur douteux de se voir consacré comme l'un des chefs de file d'un nouveau théâtre qui ne l'était guère et ce dès son premier coup d'essai. Le succès de *Caligula*, attribuable en partie à l'impeccable création du

rôle par Gérard Philipe, ne fut cependant pas une erreur de jugement ni le résultat exclusif d'une heureuse concordance politique et historique puisque, de toutes les pièces, *Caligula* demeure incontestablement celle qui est la plus réussie sur le plan purement théâtral. Or ce qui ne laisse pas de surprendre, trente ans plus tard, le lecteur et le spectateur contemporains c'est que les pièces d'essai (*Caligula*, *Le Malentendu*), qualifiées par l'auteur lui-même de « théâtre de l'impossible », révèlent une volonté d'innovation plus soutenue que celle qui marque l'éclectisme déroutant de *L'État de siège* et, surtout, le traditionalisme affiché des *Justes*.

Par la force des circonstances, Camus se trouva accaparé malgré lui par les problèmes politico-moraux de l'après-guerre dont son théâtre fut, en quelque sorte, la victime. Mais son « engagement » souvent involontaire n'explique que partiellement les difficultés auxquelles se heurtaient visiblement, entre 1950 et 1960, son expression théâtrale sinon son expression tout court.

Sur les tréteaux du monde où elles firent le bonheur d'un public désorienté et affamé de « valeurs », les pièces de Camus se virent sinon éclipsées du moins dépassées par les audacieuses entreprises du théâtre dit « absurde » qui sut trouver une configuration dramatique reflétant plus authentiquement la désagrégation des idoles aux pieds d'argile. Or ce théâtre de la désarticulation et de la négation entraîna dans sa chute organisée celle du langage, fût-il littéraire ou parlé. Que Camus se soit aventuré sur les sentiers de l'expérience linguistique, le morceau de Cagayou, « Le Renégat » et *La Chute* en font amplement preuve. Il semble cependant qu'il n'ait jamais abandonné sa quête d'une tragédie en veston dont Faulkner lui fournit un exemple privilégié qu'il ne manquera pas d'adapter à la scène française. C'est dire qu'il n'avait pas l'intention de réduire le style de son langage théâtral au bégayement de sous-hommes, qu'il ne cessait de croire à la mission première du verbe en dépit de ses insuffisances. Le ricanement de Clamence ne postule pas l'abolition du

verbe, mais la consécration de son ambiguïté. Le « Don Juan-Faust », projeté, à peine esquissé mais jamais amorcé, n'eût certes pas ressemblé à un déchet humain.

Enfin, il y a théâtralité et théâtralité. Celle de Camus se situe moins sur le plan de l'action dramatique que sur celui de la rhétorique tout court. Dans ce sens, et dans ce sens seulement, toute l'œuvre camusienne est théâtrale : une pose soigneusement étudiée qui ne se veut pas prise trop au sérieux et qui exige un lecteur capable d'ironie et d'humour. Comédie verbale où la somptuosité du vocabulaire ne fait qu'accuser la distance ironique de l'auteur, la rhétorique camusienne invite le lecteur à lever le rideau ou le voile, à percer la dissimulation par trop protectrice du langage habilement organisé. Vues sous cet angle, les pièces camusiennes satisferont le lecteur davantage que le spectateur. Révélatrices de la pensée de leur auteur, elles le sont aussi de l'impossibilité de leurs ambitions.

Ainsi trouvera-t-on au centre de ce numéro trois études qui s'interrogent, pour ainsi dire, sur une triple impossibilité : celle d'aimer, celle de la quête artistique et celle de la révolte. Alors que l'étude de Alan J. Clayton présente une vue d'ensemble, celles de George Bauer, de Jeannette Laillou-Savona (qui examine un aspect théâtral négligé par la critique) et de nous-même portent sur les deux pièces les plus jouées du théâtre camusien. Si la plupart des travaux qui y sont consacrés tentent de découvrir ce que les pièces révèlent de la pensée ou des sentiments de leurs auteurs, cette livraison s'efforce plutôt de dégager ce qu'elles cachent. Le chemin qu'elles nous font faire du « théâtre de l'impossible » à « l'impossible théâtre » nous conduit à la conclusion que Camus fut moins la victime de la brillante conjonction Beckett—Genet—Ionesco que le prisonnier de son propre talent.