

# “QUE LA PESTE SOIT AVEC VOUS !”

## ADAPTATION THÉÂTRALE DE LA PESTE

### D’ALBERT CAMUS PAR FRANCIS HUSTER

Isabelle Bernard  
Docteur en littérature et civilisation françaises  
Professeure associée  
Département de Français, Faculté des Langues Étrangères,  
Université de Jordanie, Amman

#### Résumé

*Cet article tente de mettre en relief les liens dans le parcours et la personnalité de l'écrivain Albert Camus et de l'un de ses fervents admirateurs, l'acteur français Francis Huster. Adaptateur du roman *La Peste* pour la scène en 1989, Huster, par ailleurs écrivain et essayiste, n'a eu de cesse de faire découvrir l'œuvre camusienne. Nous scruterons ici sa technique d'adaptation et la dramaturgie de sa pièce en tenant compte de leurs évolutions au fil des années.*  
**Mots-clés** : réception interdisciplinaire, roman, théâtre, Camus, Huster.

#### Abstract

*This article attempts to highlight the links in the background and personality of the writer Albert Camus and one of his admirers, the French actor Francis Huster. Adapter of the novel *The Plague* to the scene in 1989, Huster, also a writer and essayist, has never ceased to discover camusian work. We will see its technical adaptation and dramaturgy of the play over the years.*  
**Keywords** : interdisciplinary reception, novel, drama, Camus, Huster.

C'est en 1989 que Francis Huster présente pour la première fois sur une scène parisienne, le Théâtre de la Porte Saint-Martin précisément, son adaptation du roman phare d'Albert Camus *La Peste*<sup>1</sup>. Publié chez Gallimard au sortir de la seconde guerre mondiale, le récit<sup>2</sup> à la renommée internationale est fort de la réflexion allégorique qui le parcourt : si elle se prête à plusieurs interprétations, la maladie de la peste a plus probablement été dans l'esprit de Camus une image de l'Occupation allemande. Générée par un trop plein de haines et de rancœurs, alimentée par des désirs politiques malsains, elle incarne le Mal absolu qui n'en est pas moins tapi en chaque être humain et qui ne se combat qu'à l'usure, au prix de bien de larmes, de souffrances et de sacrifices : « une interminable défaite » (Camus, 1983, 121).

Né en 1947, l'année-même de la parution de *La Peste*, Francis Huster — acteur, metteur en scène, réalisateur et scénariste français — a toujours été camusien<sup>3</sup>, partageant avec l'auteur de *L'Étranger*, la volonté de s'engager par (et pour) le Verbe<sup>4</sup>.

C'est le parcours croisé de ces deux artistes<sup>5</sup> que nous proposons d'éclairer aujourd'hui dans une présentation tripartite qui retracera d'abord les grandes étapes du parcours camusien de Francis Huster ; qui explorera ensuite le travail d'adaptation théâtrale du roman et qui présentera enfin la dramaturgie singulière d'un spectacle qui compte près de 800 représentations en France, dans les pays limitrophes et aux États-Unis notamment.

## I. Portrait croisé de deux artistes engagés

Né en 1913 et décédé en 1960, Albert Camus a profondément marqué le premier demi-siècle de son empreinte stylistique et philosophique. Son œuvre, reçue partout dans le monde et traduite dans plus de

1 Prix des Critiques, juin 1947.

2 *La Peste* dès sa parution rencontra un vif succès auprès des lecteurs et le nombre de tirages en fait foi : « Un tirage de 22000 exemplaires s'épuise en quelques jours. Le deuxième et le troisième tirages témoignent d'un succès littéraire qui ne doit rien au prix de la Critique venu récompenser un ouvrage que les lecteurs ont déjà consacré. » (Tanase, 214)

3 Pour le centenaire de Camus, l'acteur va jusqu'à se glisser dans la peau de l'auteur et dans un roman vibrant, intitulé *Albert Camus, un combat pour la gloire*, propose de raconter sa vie.

4 « J'aime mieux les hommes engagés que les littératures engagées. Du courage dans la vie et du talent dans ses œuvres, ce n'est déjà pas si mal », (CAMUS, 2013, 164).

5 Les documents de travail ont été déposés par Francis Huster à la Bibliothèque Méjanès d'Aix-en-Provence.

quarante langues, ne cesse d'ailleurs d'être redécouverte ; elle demeure même d'une étonnante actualité. C'est le cas de *La Peste* qui a une portée humaniste d'envergure : né dans le contexte de l'Occupation allemande lors de la seconde guerre mondiale, son message est demeuré une leçon pour tous les hommes épris de justice et respectueux des droits humains. « Je veux exprimer au moyen de la peste l'étouffement dont nous avons tous souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu [...] La peste donnera l'image de ceux qui dans cette guerre ont eu la part de la réflexion, du silence et de la souffrance » (Camus, 2013, 172).

De fait, à la fin des années 1980, c'est la chronique du Docteur Rieux que l'acteur choisit pour dire sa révolte contre notre monde qui, d'une part, se montre trop laxiste face à la montée du fascisme en Europe et qui, d'autre part, violemment isole et stigmatise les malades du SIDA. Camus n'avait-il pas noté en 1948 cette sentence que Francis Huster adopte dès lors : « Le monde où je vis me répugne, mais je me sens solidaire des hommes qui y souffrent » (Camus, 1997, 201). Huster renchérit ainsi :

[...] nous avons cru notre devoir de recommencer chaque soir à servir Camus pour qu'une nouvelle génération de jeunes surtout entendent ce cri qui devrait résonner jusqu'au ventre pourri de cette Europe en sang, humiliée, impuissante, de cette Afrique gangrenée, maudite et abandonnée, et dans chaque partie du monde en cette fin de XX<sup>e</sup> siècle où nous n'avons plus le droit de nous taire, plus le droit de ne rien faire, de ne rien dire et d'attendre<sup>6</sup>.

Avant la chute du mur de Berlin et avant que ne s'enflamme la Yougoslavie, l'apparition de la pandémie vers 1985 avait déjà bien bouleversé les mentalités : le choc des nombreux décès enregistrés très rapidement en France et dans le monde à partir de 1980 est alors corroboré par le manque d'information sur la maladie et son évolution. Le désarroi des gouvernements face à cette nouvelle peste, sexuellement transmissible, et le défaut de réactivité des États est à la mesure des étonnements de la médecine devant les mutations du virus. Finalement, il faudra du temps pour que les moyens financiers de lutter soient mis en œuvre et plus encore afin que l'homme, mis en cause dans son humanité, ne retrouve toute sa dignité.

« La peste peut-elle venir ainsi et repartir

Sans que le cœur des hommes en soit changé ? » (Huster, 1989, 19/2).

38

Les traumatismes psychologiques et relationnels, sont par conséquent très importants pour chacun mais, s'ils les expliquent pour une part, n'excusent nullement les attitudes révoltantes que le fléau suscite : exclusion et humiliation des malades à la limite de la phobie sociale. Il était fort tentant de superposer la peste camusienne à cette pandémie inédite du XX<sup>ème</sup> siècle. Sur scène, c'est toutefois la maladie de la peste qui reste citée : le message en direction du public contemporain de l'apparition du SIDA demeure indirect. Car, des pestes, il en existe de nombreuses ! Et Tarrou n'affirme-t-il pas : « Je sais de science certaine [...] que chacun la porte en soi, la peste » (Camus, 1983, 228).

Albert Camus nous fait comprendre avec *La Peste* cet incroyable constat : elle est en nous, en chacun de nous, la peste, et c'est en nous d'abord que nous devons commencer à la combattre. Il nous faut aimer l'autre, sauver l'autre. Sa différence n'existe qu'en notre esprit. Nous sommes en lui comme il est en nous. Quand donc le comprendrons-nous et l'accepterons-nous ? Voilà ce que nous crie *La Peste*<sup>7</sup>.

Créé au cours de l'année 1989, le spectacle intitulé « *La Peste* d'Albert Camus » figure en quelque sorte l'âge d'homme de Francis Huster, qui fête tout juste alors ses 42 ans. Il recevra le Prix du Brigadier en 1990 pour l'adaptation, la mise en scène et l'interprétation de cette création qui, le succès aidant, le mènera périodiquement en tournée. À l'été 2011, Huster toujours épris de fraternité et de justice remonte sur scène avec une toute nouvelle approche thématiquement ancrée dans une lutte contre l'oubli de la folie des hommes. Il a 64 ans et sa pièce, toujours pour une voix, s'ancre dans un contexte radicalement différent. Les années 2000 sont loin et ont imposé la culture-monde sous la forme d'un oubli du passé. L'ère des mémoires absentes ou confusionnelles impose aux hommes de bonne volonté des devoirs de mémoire. Huster remplit le sien convaincu que le théâtre appartient aux lieux de mémoire et de remémoration (appréhendés dans le milieu des années 1980 par l'historien Pierre Nora) et à l'un des plus emblématiques. Il situe son intrigue dans une station de métro imaginaire nommée *Albert Camus* et inlassablement peint la fresque camusienne des conduites possibles face au Mal et à l'oppression. Son Rieux est plus que jamais investi de cette morale de la responsabilité. Ce difficile combat contre la déshumanisation que symbolise la peste est ici décrit par Tarrou : « Et à la fin de tout, on s'aperçoit que personne n'est capable réellement de penser à personne, fût-ce dans le pire des malheurs » (Camus, 1983, 218). Huster creuse avec une constante vigueur l'approche de la prison

6 Francis HUSTER, extrait de l'« Hommage à Fernand Lumbroso », in *L'Avant-Scène théâtre*, n° 953, juillet 1994, p. 1.

7 Extrait de l'« Hommage à Fernand Lumbroso », *op. cit.*, p.1.

humaine pascalienne : le temps, le mal et la mort sont parmi les hommes ; tous condamnés et tous conscients de cette condamnation fatale. L'œuvre d'une vie serait donc d'apprendre à appréhender cette finitude avec douleur mais espérance. « Effrayés mais non désespérés, le moment n'était pas encore arrivé où la peste leur apparaîtrait comme la forme même de leur vie et où ils oublieraient l'existence que, jusqu'à elle, ils avaient pu mener. » (Camus, 1983, 90) Dans les deux œuvres, l'on retrouve par conséquent cette maladie perpétuelle née de la conscience de la finitude, de l'absurde, contre laquelle il n'est que des victoires provisoires :

Je sais ce que cette foule en joie ignore et qu'on peut lire dans les livres que le bacille de la peste ne meurt, ni ne disparaît jamais et qu'il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses et que peut-être le jour viendra où pour le malheur et l'enseignement des hommes la peste réveillera ses rats et les enverra mourir dans une cité heureuse. (Huster, 1989, 19/3 et 19/4)

L'acteur Huster avec sa « brûlure intérieure »<sup>8</sup> intacte après quarante ans de carrière aurait sans nul doute beaucoup plu à Camus ; pour les deux hommes, en effet, « le théâtre est un art singulier », et les organisateurs du colloque intitulé *Camus à la scène* le rappelaient en ces termes à propos de l'écrivain :

Une production scripturale généreuse, chez Camus, relève du théâtre comme art littéraire. Mais en ce qui a trait au théâtre comme art strictement scénique, il n'en a pas moins longtemps et ardemment expérimenté tous les métiers, sans exception : comédien, metteur en scène, concepteur et régisseur, ainsi que directeur de troupe. Finalement, pour compléter le tableau de ses très nombreux accomplissements reliés au théâtre, il faut aussi souligner la veine théorique qu'il développe dans certains textes de réflexion. Bref, s'il est une sphère d'activité qui fut permanente sur son parcours, c'est bien le théâtre et dans toute sa polymorphie (Bastien, Montgomery, Orme, 12-13).

Faut-il remarquer que le genre dramatique est celui dans lequel Camus fut le plus prolifique puisqu'il a élaboré une quinzaine d'œuvres dramatiques (en plus de cinq romans parmi lesquels le dernier inachevé et d'un recueil de six nouvelles). Pour reprendre les mots d'Agnès Spiquel, l'auteur de *L'Étranger* avait bel et bien « le théâtre au cœur » : l'art dramatique fut le moteur de sa vie et de son œuvre. Huster ajoute que « Camus possédait ce goût de l'acteur sans quoi le théâtre ne sera jamais qu'une immense solitude. » (Huster, 1994, 56) En plus de cette solidarité inhérente aux troupes et aux équipes, ce que Francis Huster a aimé chez Camus, c'est « le risque du joueur, le regard de l'enfant ». Dans l'essai philosophique intitulé *Le Mythe de Sisyphe*, Albert Camus dit son attachement singulier aux métiers du théâtre.

39

[...] le théâtre m'offre la communauté dont j'ai besoin, les servitudes matérielles et les limitations dont tout homme et tout esprit ont besoin. Dans la solitude, l'artiste règne, mais sur le vide. Au théâtre, il ne peut régner. Ce qu'il veut faire dépend des autres. Le metteur en scène a besoin de l'acteur qui a besoin de lui. Cette dépendance mutuelle, quand elle est reconnue avec l'humilité et la bonne humeur qui conviennent, fonde la solidarité du métier et donne un corps à la camaraderie de tous les jours. Ici, nous sommes tous liés les uns aux autres sans que chacun cesse d'être libre, ou à peu près : n'est-ce pas une bonne formule pour la future société ? (Camus cité par Huster, 1994, 60).

Finalement, il faut noter que les deux artistes ont dépensé beaucoup d'énergie pour parvenir à diriger un lieu théâtral où attirer, grâce à une programmation à la fois classique et moderne, des spectateurs différents de l'élite des habitués : le public populaire par trop intimidé par la scène et les textes renommés, mais aussi un public jeune, ignorant encore des miracles possibles des feux de la rampe ! Autrement dit, les deux professionnels des planches ont un moment suivi un même dessein, celui d'offrir au plus grand nombre un théâtre apte à le séduire et le captiver.

Nombre de points communs, et il en est de futiles, rapprochent encore Camus et Huster : les deux artistes engagés, ténébreux à leurs heures, ont ainsi une pareille aptitude à ravir les foules grâce à leur voix, à leur charisme, à leur talent de comédiens et de directeur d'acteurs. Gâtés tous deux par Dame Nature qui les a dotés d'un physique de séducteur, ils ont développé l'art de passionner leur auditoire. Dans leur vulnérabilité et leur mélancolie, ils ont puisé leur énergie et leur puissance créatrices. Hommes de troupe et footballeurs amateurs, solidaires et solitaires, Camus et Huster ne sont décidément pas des étrangers !

Nous esquisserons maintenant les lignes de forces du processus de dramatisation, c'est-à-dire de transformation du texte narratif en texte dramatique.

## II. La Peste, du roman à la scène

<sup>8</sup> L'expression est de Camus lui-même (Tanase, 355).

L'adaptation est une pratique transgénérique fréquente que Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* définit ainsi :

Transposition ou transformation d'une œuvre, d'un genre dans un autre (d'un roman en pièce de théâtre par exemple) [...] Au cours de cette opération sémiotique de transfert, le roman est transposé en dialogues (souvent différents de ceux d'origine) et surtout en actions scéniques utilisant tous les matériaux de la représentation théâtrale (gestes, images, musique, etc.) (Pavis, 12).

Devenue « transmodalisation ou transformation intermodale » sous la plume de Gérard Genette, elle est aux origines de notre théâtre, « dans la tragédie grecque qui emprunte presque systématiquement ses sujets à la tradition mythico-épique » (Genette, 396). C'est au cours du XIX<sup>e</sup> siècle cependant qu'en France l'adaptation de romans à la scène (ceux d'Émile Zola, par exemple) devient une pratique fréquente et problématique, témoignant d'une volonté de mise en cause des composantes traditionnelles de l'art dramatique. Aujourd'hui, l'autonomie des adaptations ne fait plus guère polémique : il est entendu que « tout adaptateur est un lecteur particulier du texte et que toute adaptation est une création et donne naissance à une œuvre nouvelle, unique et différente de l'œuvre dont elle est inspirée » (Pérignon-Schmitt, 87). Sans doute parce que la forme précaire de ce type de création en fait un matériau oublié après les dernières représentations. Il est rare qu'une adaptation fasse l'objet d'une publication et, en l'occurrence, le texte composé par Huster était en 1989 vendu comme programme, il a ensuite été publié dans la revue *L'Avant-Scène* théâtre et, en dépit de ses nombreuses reprises, n'a jamais été édité.

Certes, la théâtralité inhérente au texte source camusien mise en lumière par Morvan Lebesque qui décèle dans *La Peste* une sorte de pièce de théâtre enfermée dans un livre a pour beaucoup favorisé son adaptation, la composition du roman en cinq parties rappelant aussi celle de la tragédie classique. Du reste, suite au relatif échec de *L'État de siège*<sup>9</sup> au Théâtre Marigny à l'automne 1948 (Tanase, 232-233), Camus<sup>10</sup> lui-même avait envisagé ce passage à la scène qui devait être pour une voix seule, la sienne.

L'oralité occupe une place de choix dans le roman et « c'est souvent à travers les dialogues que les idées-forces, les principes de morale ou d'action sont énoncés » (Lévi-Valensi, 65). Les critiques relèvent de nombreux passages théâtralisés dans le roman, soulignant que « la plupart des personnages de *La Peste* apparaissent dès le début de la chronique, selon un mode de présentation qui relève plus de l'entrée en scène que des habitudes romanesques » (Lévi-Valensi, 88). Dans le roman camusien, la peste s'incarne de surcroît sur une scène avec l'acteur de l'opéra *Orphée et Eurydice*, qui agonisant jette à la face des spectateurs une horreur redoublée de la réalité de la maladie :

Il y a là une remarquable mise en abyme sur différents plans, de représentations multipliées de la peste : le sujet de l'opéra est la séparation ; depuis le printemps, la troupe, bloquée à Oran, reprend, semaine après semaine, le même spectacle, illustrant ainsi la répétition, la monotonie, le rituel, qui sont les marques de « l'état de peste » ; la maladie surgit brutalement sur scène, rompant l'illusion théâtrale, rompant surtout l'illusion de vie normale que la soirée au théâtre pouvait susciter pour les « prisonniers de la peste » (Lévi-Valensi, 63).

Dans le travail de Francis Huster, l'hypotexte, originellement narratif, a subi des transformations importantes et diverses afin d'appartenir à un système sémiotique pluricodique, à la fois verbal, visuel et sonore, propre à la représentation scénique. Entre son désir de fidélité à l'œuvre-source admirée et sa propre originalité créatrice et interprétative, l'acteur a su trouver un juste équilibre pour sa transposition. De la chronique oranais du Docteur Rieux, il a ainsi préservé le titre originel, une partie de l'incipit et de la clause, nombres d'épisodes et surtout les principaux personnages incarnant l'âme humaine dans sa complexité : Rieux, Rambert le journaliste, Cottard, Grand, l'écrivain raté, mais aussi les discrètes figures féminines que sont

---

<sup>9</sup> *L'État de siège* est une autre version inspirée de l'œuvre de Defoe, *Journal de l'année de la peste*. Si *La Peste* contient ce dessein d'incarner la révolte contre le mal, *L'État de siège* met plus directement en cause le fascisme espagnol avec cette question sous-jacente : « Qu'est-ce qui est moral et qu'est-ce qui ne l'est pas dans une situation où pour survivre il faudrait devenir complice des assassins ». À l'évidence, son souhait était de proposer une autre facette de son cycle consacré à la philosophie de la révolte face à l'absurde : « L'arrêt de mort prononcé à notre naissance fait de nous tous des condamnés en puissance et l'état de siège est une figuration de notre vie soumise aux décisions arbitraires du sort, tous coupables par principe du simple fait d'être encore en vie. La seule solution pour se sauver dans une société totalitaire mais aussi tout simplement dans l'existence, c'est de se révolter contre l'absurde, de lui opposer la dignité de la raison, la générosité de l'âme, d'aimer tout en sachant que nos sentiments sont éphémères, de vivre comme si nous étions immortels » (Tanase, 219).

<sup>10</sup> Notons ici que l'auteur a au cours de sa carrière effectué un travail d'adaptateur en proposant une version dramatique du roman de Dostoïevski *Les Possédés* qui faisait ressortir l'actualité de l'œuvre pour le public des années 1960. Il a aussi adapté *Le Temps du Mépris* de Malraux, *Le retour de l'enfant prodigue* de Gide, *Prométhée* d'Eschyle, *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski et, associé à Jean-Louis Barrault, *Journal de l'année de la peste de Defoe*, devenu *L'État de siège*.

l'épouse et la mère du chroniqueur. Les indicateurs spatio-temporels sont présents et ponctuent l'action du « 16 avril 194. » à une matinée de février de l'année suivante.

Huster a logiquement procédé à des modifications au sein du texte source, à commencer par la disposition typographique. La prose narrative camusienne, massive, dense et édifiante, s'est fluidifiée. À titre d'illustration, nous reproduirons en partie les deux clauses :

Le docteur Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici, pour ne pas être de ceux qui se taisent, pour témoigner en faveur de ces pestiférés, pour laisser au moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites, et pour dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser. (Camus, 1983, 279)

Huster met fin à son adaptation sur ces mots :

J'ai décidé de rédiger le récit qui s'achève ici pour ne pas être de ceux qui se taisent pour témoigner en faveur de ces pestiférés pour laisser du moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur a été faite et pour dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser et puis aussi... (Huster, 1989, 19/3)

La ponctuation a été vigoureusement simplifiée pour permettre une respiration dramatique et l'ensemble du tissu narratif a été transcrit sur cette rythmique orale indispensable à l'appropriation du texte par le comédien. La recherche de l'émotion du ton et du texte d'origine, cette « une tragédie de la mort, parcourue par un mouvement de nature proprement dramatique »<sup>11</sup> a toutefois primé sans que la fidélité sémantique ne soit oubliée puisque les idées phares sont présentes dans le texte d'Huster : « Mais qu'est-ce que ça veut dire, la peste ? C'est la vie, et voilà tout. » (Camus, 1983, 278 et Huster, 1989, 19/3) L'adaptateur a conservé les leçons du roman qui souligne l'importance du témoignage dans tout acte de résistance à l'oppression quelle qu'elle soit : « Sa tâche est seulement de dire : Ceci est arrivé » (Camus, 1983, 14), le refus de se résigner face au mal, la solidarité humaine comme unique gage de survie possible et la morale de la responsabilité liée à la résistance. « Mais vos victoires seront toujours provisoires [...] toujours, je le sais. Ce n'est pas une raison pour cesser de lutter (Camus, 1983, 121).

41

La morale du possible est une morale de l'action, qui refuse tous les absolus, qui sait que ses victoires ne sont pas définitives, et qui se construit, jour après jour. Mais si la peste consiste à recommencer, il y a aussi une valeur positive dans le recommencement têtu des hommes qui n'abandonnent pas : la défaite non plus n'est pas définitive. (Lévi-Valensi, 88)

Les transformations les plus prégnantes touchent la temporalité puisque le passé du récit devient sur les planches le présent de l'énonciation, le mode de régulation de l'information narrative parce que l'adaptateur a dû procéder à une nette condensation dramatique et enfin le choix de l'instance narrative : Huster a d'emblée posé un *Je* alors que Camus n'avait révélé l'identité du narrateur qu'à la toute fin du roman. Malgré ce procédé de resserrement nécessaire, l'adaptateur préserve le nombre de personnages de la fiction de Camus : plus de quarante sont interprétés sur scène et les principaux ont pu préserver leurs traits psychologiques propres. Les spectateurs les distinguent clairement les uns des autres. Il faut préciser que Francis Huster a repris les entrevues importantes entre Rieux et le Père Paneloux, Rieux et Tarrou, par exemple, Rieux et sa mère, Rieux et son épouse... en faisant en sorte que chaque protagoniste prenne la parole à l'aide d'un *Je*, qui en deux phrases se présente au public, à l'exemple ici de Rambert :

Je m'appelle Raymond Rambert. J'enquête pour un grand journal de Paris incognito sur les conditions de vie des arabes et je cherche des renseignements sur leur état sanitaire docteur. Cet état n'est pas bon

Avant d'aller plus loin je dois savoir si vous pouvez dire la vérité, Monsieur Rambert (Huster, 1989, 4).

Huster respecte en cela le vœu de Camus qui était de montrer les réactions des hommes face à la peste : la pièce peut donc à son tour être qualifiée de « chronique » (Camus, 1983, 279) de rencontres entre des hommes et des femmes dans l'épreuve d'une existence.

Le travail sur l'actualisation de la narration transformée en action visible et vue dans l'immédiateté de la prise de parole est donc la principale opération de transcodage effectuée par Huster. Habitué des planches, auteur de plusieurs scénarios, de biographies et d'essais, l'acteur dans sa patiente mise en dialogue du roman a fait ressortir la potentialité visuelle et auditive du texte camusien. Il faut dire l'adaptation telle que la veut

<sup>11</sup> Philippe TESSON, *L'Express*, 30 septembre 1989 repris dans la revue de presse « Huster adapte *La Peste* », *L'Avant-Scène théâtre*, n°953, juillet 1994, p. 51.

et la vit Huster : en *Homme révolté*, il exige une « approche de l'intérieur n'opérant que dans la subjectivité impliquant un engagement et une fusion totale, organique du texte, rendant en même temps toute délégation de mise en scène et d'interprétation impossible. » (Sadowska-Guillon, 94)

Nous ferons maintenant un gros plan sur deux spectacles proposés par Francis Huster et dirons, pour commencer, que la dramatisation et la théâtralisation sont intrinsèquement liées et concourent à un seul dessein : la concrétisation scénique.

### III. Gros plan sur la dramaturgie

D'emblée, nous remarquerons la difficulté d'établir une comparaison serrée de l'hypotexte romanesque et de l'hypertexte dramatique. Nous pourrions souligner avec le théoricien Genette la « considérable déperdition de moyens textuels » de tout passage d'un récit à sa représentation dramatique avant de préciser qu'elle est néanmoins « compensée par un immense gain extratextuel : celui que procure ce que Barthes<sup>12</sup> nommait la théâtralité (« le théâtre moins le texte »), proprement dite : spectacle et jeu » (Genette, 399). Autrement dit, la dramaturgie doit être en mesure de transcrire non pas le texte romanesque, mais plutôt sa structure textuelle, c'est-à-dire sa substance sensible, sa charge émotionnelle et passionnelle. Les caractéristiques de la « théâtralisation ou adaptation théâtrale » portent de fait sur « les éléments visuels de la scène et la mise en situation des discours » (Pavis, 357). Entre 1989 et 2011, le spectacle proposé par Huster a logiquement évolué. En 1989, l'interprétation scénique de *La Peste* est voulue théâtrale et solennelle : l'acteur évolue sobrement, vêtu d'un imperméable et d'un costume de coupe classique. Sur le plateau, le décor est réduit à son minimum : un fauteuil, une chaise, une lampe et surtout une corde rouge comme le sang de la vie, rouge comme la passion et comme la mort aussi.

Ce dépouillement du plateau est à l'image d'Oran, « ville ordinaire, laide » (Huster, 1989, 1) qui au cours de l'épidémie perdra son statut et ses attributs de ville réelle afin de devenir un espace urbain clos, anonyme, solitaire, à bien des endroits carcéral, et peu à peu complice de la peste. Oran est dépeinte comme une sorte de non-lieu dans lesquels les habitants savent que la vie est ailleurs et en souffrent... Oran, « une ville en quarantaine qui rend si bien compte de la condition de l'homme attendant sa mort dans un monde incompréhensible » (Tanase, 359).

Cette mise en scène doit énormément aux jeux de lumières et aux bruitages. La bande-sonore est essentiellement composée de bruits de lourdes portes fermées et de chaînes ; elle recrée l'atmosphère pesante d'une ville mortifiée, repliée sur elle-même, sur ses peurs et ses morts. Jamais statique, l'acteur se déplace et sa gestualité se modifie au fil des personnages qu'il incarne. Au final, l'importance de ce non-décor (lumières et bande sonore) concrétise un désir d'abstraction explicité plus avant, ce désir de conférer au Mal le plus de significations possibles. Cette esthétique dénudée marque aussi l'affiche qui est d'une grande sobriété en camaïeu de gris. Le titre apparaît en rouge annonçant le jeu avec la corde qui symbolise la vie tout autant que la couleur rouge du sang contaminé par la maladie.

Une sorte de lien filial la transcende, cette affiche : une photographie de Camus est postée en haut à droite de Francis Huster, mimant quant à lui quasiment la pose de l'écrivain, comme une sorte de double à l'imperméable et à la cigarette aux lèvres dans l'esprit des années Humphrey Bogart, les années phares du cinéma hollywoodien. Cette identification se retrouve dans la notation des patronymes : à côté du portrait d'Huster le nom de Camus et à côté du portrait de Camus le nom d'Huster.

L'affiche de 2011<sup>13</sup>, si elle contient toujours le visage de l'acteur ne le laisse apparaître qu'à demi, dans une pose moins mimétique, beaucoup plus expressive et torturée grâce au choix d'un grain photographique particulier. Les traits de Camus se sont effacés cette fois, mais il demeure comme le rappel d'une tâche de sang : le rouge du titre au centre à droite. Le nom de l'écrivain figure désormais en haut de l'affiche et celui de l'acteur en bas.

En outre, « l'infrastructure décorative » (Pavis, 79) n'est plus la même dans la version créée à la fin de l'été 2011. Huster a remonté *La Peste* au Théâtre des Mathurins<sup>14</sup> dans une adaptation plus bouleversée et plus humaine, plus personnelle également. Le décor figure une station de métro au rideau de fer tiré. Des éléments iconographiques sont nettement repérables – une affiche publicitaire en couleurs pour le Transatlantique, des

12 « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. » (BARTHES, 41-42)

13 Plusieurs reprises dans différents théâtres de France ont donné lieu à d'autres affiches.

14 Le Théâtre des Mathurins est l'un des lieux camusiens de Paris puisque *Le Malentendu* y fut joué en 1944.

tags « OAS Algérie française »... – qui situent l'action au début des années 1960. Là encore, les procédés d'actualisation du décor dans l'intrigue racontée qui passent par la figuration d'éléments réalistes, sont une stylisation et un choix de signes pertinents : ce décor qui ne rappelle en rien la ville d'Oran peinte dans le roman devient un outil dramatique essentiel qui resitue l'action de l'hypotexte, la décale afin d'y apporter un sens nouveau.

Certes, l'on retrouve le même contraste et la même sobriété dans le costume noir et la chemise blanche portés par l'acteur plus dynamique que jamais qui interprète toujours seul sur scène les quarante et un personnages du roman-source. L'adaptation<sup>15</sup> dramatique de *La Peste* conçue en 1989 et rôdée dans toutes les villes de France (de même qu'à l'étranger) pendant plus de deux décennies a finalement engendré une variation originale sur le roman d'Albert Camus.

Riche et diverse, la réception des œuvres camusiennes n'en finit pas d'étonner le comparatiste, lui fournissant une matière à réflexion chaque jour renouvelée. L'adaptation de textes romanesques est indéniablement un enrichissement pour le domaine théâtral qu'elle diversifie de façon transversale. Et à ce titre, nous signalerons pour conclure une autre version passionnante de *La Peste*, celle de l'adaptateur et acteur Loïc Pichon, créée en janvier 2012 au Théâtre de la Huchette à Paris. D'une esthétique fort différente de celle de Francis Huster, cette approche redit d'emblée la pérennité de la présence d'Albert Camus aujourd'hui.

## Bibliographie

- BASTIEN, Sophie ; MONTGOMERY, Géraldine F. ; ORME, Mark (Dir). 2011. *La passion du théâtre. Camus à la scène*. Amsterdam/New York, Rodopi, 236 p.
- BARTHES, Roland. 1981. *Essais critiques*, Paris, Seuil, 286 p.
- CAMUS, Albert. 2013. *Carnets II (janvier 1942-mars 1951)*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 384p. (1964 pour la première édition).
- CAMUS, Albert. 2006. *Œuvres complètes* (tome 1). Paris, Gallimard, 1584 p.
- CAMUS, Albert. 2006. *Œuvres complètes* (tome 2). Paris, Gallimard, 1424 p.
- CAMUS, Albert. 1997. *Actuelles : Essais politiques* (tome 1). Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 224 p.
- CAMUS, Albert. 1983. *La Peste*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 284 p. (1947 pour la première édition).
- GENETTE, Gérard. 1992. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 576 p.
- HUSTER, Francis. 1989. *La Peste d'Albert Camus*, texte publié dans le programme du théâtre par Willy Fischer, Paris, Imprimerie Schiffer, [non paginé].
- HUSTER, Francis. 1994. « *La Peste* : adaptation du roman d'Albert Camus ». *L'Avant-Scène théâtre*, n°953 [numéro spécial], juillet, 64 p.
- HUSTER, Francis. 2013. *Albert Camus, un combat pour la gloire*. Paris, Le Passeur, 126 p.
- LÉVI-VALENSI, Jacqueline. 1991. « *La Peste* » d'Albert Camus. Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 220 p.
- PAVIS, Patrice. 2009. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 448 p.
- PÉRIGNON-SCHMITT, Hélène. 1990. *Interrogations sur l'adaptation d'un texte non dramatique au théâtre : un exemple La Peste d'Albert Camus adaptée par Francis Huster* (mémoire de Maîtrise en Études théâtrales). Paris, Université de la Sorbonne-Nouvelle, 126 f.
- SADOWSKA-GUILLON, Irène. 1989. « *Forme bâtarde ou légitime ? L'adaptation, cet obscur objet de théâtre* ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 53, p. 91-94.
- TANASE, Virgil. 2010. *Camus*, Paris, Gallimard, coll. « Folio biographies », 402 p.

15 À l'article adaptation, on peut lire cette définition: « Transposition ou transformation d'une œuvre, d'un genre dans un autre (d'un roman en pièce par exemple) » (PAVIS, 2009 : 12).