

SOPHIE BASTIEN

Collège militaire royal du Canada, Kingston

## Kean et Caligula : d'Alexandre Dumas à Sartre et à Camus

Kean and Caligula : from Alexandre Dumas to Sartre and Camus

ABSTRACT: My article deals with Alexandre Dumas as a playwright, and examines two of his numerous plays. Both plays have certain major characteristics of Romanticism, and they also have other important features in common: each one exploits several metatheatrical effects, and each one develops a topic that famous writers of the 20<sup>th</sup> century will take up again in drama, maintaining metatheatricality but orienting it to express their own modern concerns. The two main parts of my comparative article explore these preoccupations. The first part analyses Dumas' *Caligula: tragédie en cinq actes et en vers, précédée d'un prologue* (1838) and Albert Camus' *Caligula* (1944). The second part focuses on Dumas' *Kean, ou Désordre et génie* (1836) and on Jean-Paul Sartre's adaptation of this work.

KEYWORDS: Caligula, Kean, Alexandre Dumas, Albert Camus, Jean-Paul Sartre

Alexandre Dumas est l'un de ces écrivains puissants du XIX<sup>e</sup> siècle qui est réputé tel grâce à ses romans surtout. Mais il n'en est pas moins un dramaturge très fécond: il a écrit près de soixante-dix pièces, ainsi que quelques essais sur le théâtre. L'édition récente de l'ensemble de ces textes remplit dix volumes et totalise plus de cinq mille pages<sup>1</sup>; c'est-à-dire leur importance quantitative. Quant

---

<sup>1</sup> A. Dumas, *Théâtre complet*, éd. F. Bassan, Paris: Lettres modernes, 1974-1999.

à leur qualité, Anne Ubersfeld reconnaît que Dumas est « habile à nourrir une intrigue, à composer une scène, à terminer un acte par une réplique éclatante »<sup>2</sup>. En outre, ce dernier était fasciné par la théâtralité même, au sens large. Parmi ses nombreuses pièces, nous en retenons deux qui en témoignent particulièrement bien : *Kean, ou Désordre et génie* (1836) et *Caligula : tragédie en cinq actes et en vers, précédée d'un prologue* (1838). Dans ces œuvres, la spécularité se manifeste avec récurrence et de différentes manières, que ce soit par des spectacles internes ou par des éléments plus textuels ou thématiques que structurels.

Le phénomène métathéâtral deviendra central dans la dramaturgie du XX<sup>e</sup> siècle ; Tadeusz Kowzan le désignera à juste titre comme un « signe des temps »<sup>3</sup>. À cet égard, *Kean* et *Caligula* apparaissent avant-gardistes. D'autant plus qu'ils trouveront un écho direct, qui atteste leur pertinence, chez des auteurs majeurs du XX<sup>e</sup> siècle : *Caligula* en trouvera dans la pièce la plus célèbre d'Albert Camus, parue en 1944 ; et *Kean*, dans l'adaptation qu'en fera Jean-Paul Sartre, neuf ans plus tard. Mais malgré les intérêts variés qu'elles présentent, ces pièces dumassiennes restent peu considérées par la critique. Et à l'instar de leur prédécesseur, Sartre et Camus demeurent des écrivains moins appréciés pour leur œuvre dramatique que pour leur prose. Le présent article tâchera de remédier à ces lacunes en examinant le *Caligula* de Dumas pour le mettre en regard de la pièce camusienne, puis en effectuant le même exercice avec le *Kean* dumassien et sa récupération sartrienne. Pour ce faire, la perspective métathéâtrale nous sera plus importante que les autres qui la compléteront.

### *Caligula* : de Dumas à Camus

Le *Caligula* de Dumas recèle encore un autre intérêt, méconnu lui aussi. Il s'inscrit dans une longue lignée dramatique<sup>4</sup>, dont sa propre époque fournit une large part. Même si l'Antiquité latine constituait leur première source d'inspiration, les dramaturges des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles évitaient la figure caliguléenne, trop extravagante pour les règles classiques de bienséance qui prévalaient alors. Mais l'avènement du romantisme permet un déblocage, voire une popularité

<sup>2</sup> A. Ubersfeld, « Le moi et l'histoire », [in:] J. de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris : Le Livre de poche, 1993, p. 150.

<sup>3</sup> T. Kowzan, « Théâtre dans le théâtre : signe des temps ? », *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises* 1994, n° 46, pp. 155–168.

<sup>4</sup> Pour une recension exhaustive, voir S. Bastien, *Caligula et Camus. Interférences transhistoriques*, Amsterdam/New York : Rodopi, 2006, pp. 65–85.

patente: au XIX<sup>e</sup> siècle, pas moins de sept Caligula sont créés en France<sup>5</sup>; parmi eux, cinq le sont comme protagoniste et se concentrent dans la décennie 1830, la plus productive du courant romantique en général. Celui de Dumas surpasse les autres par le succès relatif qu'il remporte, grâce à la notoriété et à la verve alerte de l'auteur. Sa première représentation a lieu à la Comédie-Française en 1837; la pièce est éditée trois fois en 1838 et dans deux pays différents<sup>6</sup>; puis rééditée plusieurs fois quelques décennies plus tard, à même le *Théâtre complet* du dramaturge; et sa reprise scénique en 1888 à l'Odéon se mérite une musique composée par Gabriel Fauré<sup>7</sup>. Elle déteindra de plus sur les trois pièces ultérieures de ce siècle qui ont Caligula pour personnage: une pochade qui se veut une parodie argotique de la pièce dumassienne et qui en consacre le succès, dès 1838<sup>8</sup>; et deux drames historiques qui présentent Caligula comme personnage secondaire, en 1881 et en 1894<sup>9</sup>.

Le genre du drame historique et l'esthétique de la couleur locale sont nettement prisés par le romantisme, au point que Dumas, l'un des fondateurs du théâtre romantique français, donne à la salle de spectacle qu'il fait construire en 1846, le nom éloquent de Théâtre-Historique. Son *Caligula* s'inscrit déjà dans cet esprit, par l'intégration de nombreux faits réels, ainsi que par les prescriptions didascaliques qui visent à reconstituer la Rome julio-claudienne et sa cour impériale. Jacqueline Razgonnikoff y voit même « le premier péplum » et par là, un « renouvellement de la mise en scène tragique »<sup>10</sup>. Cependant, au siècle suivant, dans l'entre-deux-guerres plus précisément, Jacques Copeau, puis le Cartel, révolutionneront la scénographie et ces goûts se verront déclassés,

<sup>5</sup> En ordre chronologique: N. Brazier et M. Du Mersan, *L'Amphigouri: salmis dramatique en quatre actions (un prologue, une tragédie, un intermède et un mélodrame)*, Paris: Barba, 1831; C. D'Outrepoint, *Caïus Caligula, drame en cinq actes*, Paris: Firmin Didot, 1833; L. A. Martin, *Caligula, tragédie en cinq actes*, Paris: Troyes, 1836; A. Dumas, *Caligula: tragédie en cinq actes et en vers, précédée d'un prologue*, Paris: Marchant, 1838; J. Lantin, *Caligula, pot-pourri par Romain Duclacoïr, citoyen gaulois de Pontoise*, Paris: Impr. de Stahl, 1838; F. Dugué, *Tibère, drame en cinq actes (huit tableaux)*, Paris: E. Dentu, 1881; S. Rzewuski, *Tibère à Caprée, drame historique en cinq actes*, joué à Paris en 1894 et dont Howard Lee Nostrand fournit un résumé dans *Le Théâtre antique et à l'antique en France de 1840 à 1900*, Paris: Droz, 1934, pp.293-294.

<sup>6</sup> A. Dumas, *Caligula: tragédie en cinq actes et en vers, précédée d'un prologue*, Bruxelles: J. A. Lelong, 1838; Paris: Marchant, 1838; Paris: Méline, 1838.

<sup>7</sup> G. Fauré, *Caligula*, op. cit.

<sup>8</sup> De Jules Lantin (op. cit.).

<sup>9</sup> Celui de Ferdinand Dugué (op. cit.) et celui de Stanislas Rzewuski (op. cit.).

<sup>10</sup> J. Razgonnikoff, « Le premier péplum: le renouvellement de la mise en scène tragique par Alexandre Dumas (Caligula, Comédie-Française, 26 décembre 1837) », [in:] M. Fazio et P. Frantz (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris: Desjonquères, 2010, pp. 175-186.

taxés d'archéologisme. Chez Camus, qui a justement Copeau pour « maître »<sup>11</sup>, la Rome antique ne sera qu'accessoire et le drame traversera les frontières spatio-temporelles. Mais en somme, pour leur *Caligula* respectif, Dumas comme Camus se fondent sur des données historiques qu'ils traitent à la fois avec respect et liberté, en n'utilisant que ce qui leur convient, et à leur façon. Ainsi, ils y entretiennent des préoccupations qui sont brûlantes d'actualité à leur époque. La situation politique qu'ils mettent de l'avant est certes d'inspiration antique, elle transpose néanmoins un problème qui leur est contemporain : chez Dumas, c'est le bouleversement socio-politique que traverse la France vers 1830 ; chez Camus, c'est le totalitarisme qui sévit avec la Seconde Guerre mondiale.

En outre, Dumas met en scène une crise religieuse qui n'est pas sans rapport avec celle qui a réellement cours à son époque. Il forge une scène de prosélytisme, incarné par une Stella fraîchement baptisée, et enchaîne avec une tirade que la mère de celle-ci prononce contre le paganisme (acte I, sc. 10). Plus tard, séquestrée chez Caligula, Stella prie pour obtenir la vie éternelle en récompense de la vie terrestre – ce qui rappelle, en le discréditant, le discours stoïcien sur la mort par lequel se réconfortait un condamné dans le prologue. La religion chrétienne surpasse et le paganisme romain et la philosophie stoïcienne, faut-il comprendre de ces passages. C'est d'ailleurs ce que constate Aquila en se convertissant. De surcroît, le ressort religieux dans la pièce s'élève aussi contre la persécution des chrétiens. Car l'empereur infâme et corrompu ridiculise les deux jeunes convertis et bafoue le christianisme. Dumas applique ici ses « théories providentielles », selon une préface qu'il a lui-même écrite : « Dieu voulut saper cette forteresse d'iniquités (Rome) à la fois par la tête et par la base : il envoya la folie aux empereurs et la foi aux esclaves »<sup>12</sup>. Observons l'évolution notable qu'accomplira le XX<sup>e</sup> siècle : amèrement conscient de l'absurde existentiel, le *Caligula* camusien ne rejettera plus simplement le christianisme, mais la croyance fondamentale en un principe transcendant.

La persécution des chrétiens dont Dumas rend Caligula coupable, s'avère un anachronisme puisqu'elle ne commença en réalité que sous Néron. L'auteur retouche encore l'Histoire en faisant de Messaline la compagne de Caligula et en évinçant Cherea du tyrannicide, comme le lui reproche Pierre-Louis Rey<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> A. Camus, « Copeau, seul maître », [in:] *Œuvres complètes IV : 1957-1959*, éd. R. Gay-Crosier, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, pp. 615-616.

<sup>12</sup> A. Dumas, *Caligula : tragédie en cinq actes et en vers, précédée d'un prologue*, Paris : Marchant, 1838, p. 93.

<sup>13</sup> P.-L. Rey, « Préface », [in:] A. Camus, *Caligula*, éd. P.-L. Rey, Paris : Gallimard, 1993, p. 11 (note 1).

Ces écarts contredisent la fidélité de détail ; Camus préférera quant à lui une fidélité d'ensemble. De plus, noyée dans la couleur locale, la pièce de Dumas ne soutient pas les éléments historiques d'un thème qui les transcende. Elle présente un politicien fantaisiste sans mettre en valeur le germe de subversion qu'il recèle. Tout compte fait, elle se résume à deux intrigues parallèles qui naissent du couple impérial. D'un côté, Caligula séquestre Stella dont il est tombé amoureux et se défait d'Aquila, fiancé de cette jeune femme ; il exécute sa victime parce qu'elle est rebelle et chrétienne ; Aquila, réapparu, se vengera. De l'autre côté, Messaline entretient une relation amoureuse avec Cherea pour qu'il assassine Caligula. Ce Cherea est animé de sentiments patriotiques, dont Camus ne voudra pas. Dernière étincelle du feu républicain dans le peuple romain « aveugle et flétri » (acte III, sc. 2), il veut rétablir la liberté : se dessine l'idéal politique propre au romantisme. À la fin, une fois Caligula tué, non par lui, mais par Aquila, Messaline le fera éliminer pour jouir du trône auprès de Claude, futur César.

Quoique le *Caligula* de Dumas et celui de Camus diffèrent largement, et que Camus ne soit pas censé avoir lu son aîné, une scène du dernier acte de la pièce dumassienne annonce des inflexions camusiennes. Examinons l'opinion qu'y émet Caligula sur les poètes (acte V, sc. 2) :

Ces plats écrivains [...]  
Ils pensent leur gloire être égale à la mienne.  
Ils parlent, moi j'agis ! Leur pouvoir avorté  
N'eut que la fiction, j'ai la réalité !

Cette comparaison qu'il effectue réapparaîtra énergiquement chez Camus : « Je suis le seul artiste que Rome ait connu, le seul [...] qui mette en accord sa pensée et ses actes. [...] Les autres créent par défaut de pouvoir. Moi, je n'ai pas besoin d'une œuvre : je vis » (acte IV, sc. 12). Le *Caligula* de Dumas termine sa réplique par une définition originale de sa propre poésie :

À mon festin, muette et le front menaçant,  
Je fais asseoir la mort.

Or, la mort constituera le thème général de la « fête sans mesure » (acte I, sc. 11) et, plus spécialement, du concours de poésie qu'organisera l'empereur camusien. Le chant du coryphée par lequel enchaîne Dumas apparaît comme un précédent au poème que récitera Scipion à ce concours (acte IV, sc. 12) et au

message que dégagera la danse en ombre chinoise (acte IV, sc. 4), chez Camus. L'idée qu'il contient revivra même comme un *topos* dans l'ensemble de l'œuvre camusienne :

Hier la jeunesse  
 Ce soir la vieillesse  
 Et demain la mort  
 Étrange mystère !  
 Chaque homme à son tour  
 Passe solitaire  
 Un jour sur la terre.

Ce message reste toutefois terne et effacé dans la pièce dumassienne ; il n'a guère été perçu par les spectateurs du temps, qui ont plutôt retenu que la pièce ressuscite « la grande cité romaine sous la puissance terrible de la tyrannie »<sup>14</sup>. Il frappera de plein fouet chez Camus, avec le lyrisme de Scipion et le mordant de Caligula.

Au sujet de la mort, on ne peut passer sous silence celle de Drusilla. Camus saisira Caligula au moment de cette mort, et grâce à elle, son personnage accèdera à une vérité ontologique. Chez Dumas, elle apparaît comme élément perturbateur, bien que sans l'impact d'un révélateur métaphysique et d'un déclencheur causal. Elle est évoquée plutôt comme repère temporel : depuis cet événement, l'empereur manifeste une insomnie, une colère redoutable ainsi que la folie de se placer au rang de Jupiter et de se prendre pour « le maître du destin » sous prétexte que le monde lui appartient (acte II, sc. 1). Il crée pour cette raison un spectacle (interne) dans lequel Messaline incarne la Victoire qui enchaîne le hasard et qui accorde l'immortalité à César conquérant. Il joue en public la toute-puissance démiurgique, tandis qu'il vit en secret la vulnérabilité humaine. Le Caligula camusien oscillera lui aussi entre ces deux positions opposées, mais en restant toujours à distance de lui-même puisqu'il mesurera l'illusion du pouvoir absolu et ses limites sur la condition humaine, comme le remarque Jeanyves Guérin<sup>15</sup>. Chez lui, paradoxalement, la théomanie désacralisera le statut impérial, par le mode sarcastique qu'elle empruntera.

<sup>14</sup> « Caligula », [in:] P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. 4, Nîmes : Lacour, 1990 [1867], p. 154.

<sup>15</sup> J. Guérin, « Caligula vu par Suétone, Dumas et Camus : d'une figure historique à un personnage théâtral », [in:] M.-C. Hubert (dir.), *Les Formes de la réécriture au théâtre*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2006, pp. 216-218.

Outre le théâtre dans le théâtre au sens strict, Dumas insère des répliques métathéâtrales. Désillusionnée, Messaline définit l'empereur comme « un acteur chargé d'un mauvais rôle » (acte II, sc. 7). Et Cherea est vu comme un « infatigable acteur » à qui sied bien le rôle de révolté (acte III, sc. 3) : il joue à être mou devant l'empereur pour arriver à ses fins parricides. Les conjurés, quant à eux, relèvent un autre type de théâtralité, une espèce d'hypocrisie machiavélique qui s'exprime par la fourberie de Caligula autant que par la flagornerie des courtisans. En fin de compte, toute la gent politique en vient à baigner dans une forme de théâtralité. Camus exploitera pour sa part le potentiel dramatique du matériau historique en se concentrant sur le personnage impérial, dont il rendra l'histrionisme beaucoup plus subtil et polyvalent : tantôt s'affirmera un tyran mégalomane et terrifiant, tantôt un poète nostalgique déversera une sensibilité désarmante, tantôt un sophiste succédera à un enfant espiègle. Ces modulations surprenantes feront même la cohérence du personnage camusien, qui deviendra une bête de théâtre – interne.

#### *Kean* : de Dumas à Sartre, en passant par Camus

La théâtralité multiforme du *Caligula* dumassien peut apparaître comme une sorte de palimpseste, après *Kean*, ou *Désordre et génie*. Datée de 1936, donc immédiatement antérieure à son *Caligula*, cette pièce de Dumas contient des morceaux de théâtre dans le théâtre. De plus, elle a pour protagoniste un acteur virtuose et celui-ci côtoie le milieu de la cour : ces deux autres composantes sont en elles-mêmes propices à la métathéâtralité.

Edmund Kean (1787-1833) est d'abord un réel acteur britannique de l'époque romantique<sup>16</sup>. Dès l'enfance, à partir de rien, il commence sa carrière en tant que comédien ambulant, avant de monter sur la scène londonienne avec un triomphe immédiat<sup>17</sup>. Ses rôles de prédilection étant shakespeariens, il œuvre avec brio dans une dramaturgie au second degré ; en particulier, il a joué plusieurs centaines de fois Richard III, qui est des plus complexes, sur ce plan. Avec une voix et un regard étranges, des gestes inattendus et saisissants, il sait exprimer ce que l'homme renferme de ténébreux. Son jeu iconoclaste bouleverse les conventions théâtrales et doit tout au talent brut. Son succès légendaire lui

<sup>16</sup> Claude Schopp en fournit un bon compte rendu biographique : « De [Edmund] Kean à [Alexandre] Dumas », *Historia* 1987, n° 485, pp. 28-35.

<sup>17</sup> Les citations de journalistes et de critiques que rapporte W. Van Maanen sont à ce propos très convaincantes : « Kean : from Dumas to Sartre », *Neophilologus* 1972, vol. 56, n° 1, p. 222.

vaut de devenir l'intime du Prince de Galles, mais il conserve l'instinct nomade et se mêle aussi bien à la classe roturière. Il mène sa vie tant privée que professionnelle avec démesure, troublé par la débauche et l'ivrognerie, les dettes et des frasques scandaleuses. Son manque de respect pour les règles implicites du jeu mondain, son « ressentiment contre la société », renferment une « force révolutionnaire », observe Sartre<sup>18</sup>.

L'histoire de cet illustre comédien inspire à Dumas une pièce en cinq actes et six tableaux. Fidèle à l'esthétique romantique<sup>19</sup>, le dramaturge crée une impression d'authenticité : il brode sur des épisodes biographiques, installe l'univers britannique et peint les rouages du théâtre qu'il connaît bien. À cet effet, il met en scène l'architecture de la salle, les coulisses et les loges, les costumes et les masques – soit un dispositif métathéâtral, tout désigné pour problématiser le conflit entre illusion et réalité. Son héros fougueux est tour à tour un amoureux passionné, un dépravé qui secourt des saltimbanques, un jaloux qui interrompt sa prestation pour insulter son rival princier, et un artiste sublime. Se profile le thème romantique de l'homme supérieurement doué, en lutte contre l'ordre social – d'où le complément de titre *Désordre et génie*. D'autant plus que le plaidoyer du protagoniste pour la liberté artistique, ses plaintes sur la difficulté du métier et la perfidie des critiques, camouflent les récriminations de l'auteur lui-même et des gens de théâtre. Également, la rivalité entre Kean et le Prince de Galles pour l'amour d'une comtesse, est sous-tendue par un jeu de pouvoir d'une autre nature : elle cache une revendication pour un statut civil, pour la justice et le respect. Le contenu idéologique ressort aussi par la mise en espace, qui dénote une noblesse moribonde : le lieu aristocratique (à l'acte I) est stable, fermé, figé, alors que le monde de Kean (dans les actes suivants) est caractérisé par une expansion spatiale, des portes mobiles, des bruits dynamiques.

Cette pièce de Dumas est aussitôt traduite et jouée à travers l'Europe, et dans les décennies suivantes, elle fait l'objet de fréquentes reprises et de parodies. Aussi constitue-t-elle une œuvre de référence dans le répertoire romantique français, et par elle, son héros éponyme s'élève « au rang des mythes : c'est le patron des acteurs », comme l'affirme Sartre<sup>20</sup>. Dans cette foulée, ce dernier en fait une adaptation au titre raccourci : *Kean*, montée en 1953, publiée en 1954. Sur le plan formel, il effectue un travail d'élagage et de condensation. Son aîné

<sup>18</sup> J.-P. Sartre, « Entretien avec René Saurel », [in:] *Théâtre complet*, éd. Michel Contat, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 692.

<sup>19</sup> À ce sujet, voir F. Bassan, « La meilleure comédie de Dumas père : *Kean ou désordre et génie* », *Revue d'histoire du théâtre* 1977, vol. 29, n° 1, pp. 72-73.

<sup>20</sup> J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 691.

romantique donna vie à vingt-six personnages dont bon nombre de valets, pour servir une fonction démocratique, la vision égalitaire qu'on lui connaît ; Sartre limite quant à lui sa distribution à sept personnages, tous substantiels. Par contre, il insère trois fois plus de didascalies. Beaucoup mettent en relief des motifs présents chez Dumas, comme la rivalité masculine qui recouvre un problème de statut social : des indications scéniques et vocales suggèrent l'aliénation de Kean et la domination du Prince. D'autres indications soulignent avec détails la vitalité des lieux qu'occupe Kean, par opposition à l'immobilisme de la caste princière – ce qui renverse encore mieux le rapport de force.

Mais la réécriture de Sartre apporte aussi un contenu nouveau. En se fondant sur le motif de la pratique théâtrale et sur l'illégitimité sociale de Kean, il ajoute à la trame dumassienne une portée philosophique considérable. Par exemple, dans le deuxième acte, il augmente l'action et les confrontations, et les fait se dérouler non pas au domicile de Kean comme chez Dumas, mais dans la loge de l'acteur, un espace autrement plus efficace pour illustrer ses préoccupations métaphysiques<sup>21</sup> : il y est question de la dichotomie entre l'être et le non-être, entre l'authenticité et le paraître, l'identité et le rôle – dont il exploite l'équivoque intrinsèque en glissant constamment de l'un à l'autre. Comme en conclut Jeannette Colombel, dans une société où le mensonge et la fausseté des relations humaines sont pour ainsi dire institutionnalisés, c'est dans l'imaginaire dramatique que se retrouve la vérité<sup>22</sup>.

Chez Sartre également, le spectacle enchâssé de l'acte IV est un extrait d'*Othello*, et non plus d'*Hamlet*, ce qui a pour effet judicieux de dédoubler la jalousie de Kean. Beaucoup plus long, il est souvent interrompu par des paroles qui relèvent du spectacle enchâssant. Inversement, un dialogue de l'acte suivant intègre bien des citations shakespeariennes. Sartre installe ainsi une binarité entre ce qui est parlé et ce qui est joué, entre le premier et le second degré. Il rend donc plus variées que chez Dumas les formes de théâtre dans le théâtre. En outre, « for although the Dumas text falls within the metalinguistic function, it appears to lack both the intentionality and the self-consciousness of the Sartre script », note Louise Fiber Luce<sup>23</sup>. Les répliques de Kean sur le sort ontologique de l'acteur marquent en effet un sommet de lucidité : « Il n'y a personne sur scène. Personne. Ou peut-être un acteur en train de jouer Kean dans le

<sup>21</sup> Idem, *L'Être et le Néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard, 1943, p. 99 et suiv.

<sup>22</sup> J. Colombel, « Le jeu et le je de l'acteur », *Les Temps modernes* 1990, vol. 46, n° 531, p. 796.

<sup>23</sup> L. Fiber Luce, « Alexandre Dumas's *Kean*: An Adaptation by Jean-Paul Sartre », *Modern Drama* 1985, vol. 28, n° 3, p. 360.

rôle d'Othello. [...] Je n'existe pas vraiment, je fais semblant» (acte IV, V<sup>e</sup> tableau, sc. 2). L'acteur n'est que reflet. En ce sens, il possède une valeur métonymique : c'est tous les hommes qu'il incarne, au fond. Il tient lieu d'hyperbole qui exacerbe la condition humaine. Car le jeu définit l'existence ; il est au sein de l'homme comme un signe d'insuffisance d'être<sup>24</sup>.

La critique estime que Sartre a perfectionné le *Kean* dumassien. À notre sens, il ne s'est pas inspiré que de cette pièce. Nous décelons aussi l'influence des deux *Caligula* étudiés plus haut, par l'importance qu'il attribue au théâtre dans le théâtre : comme chez Dumas et chez Camus, celui-ci est présent au sens strict, puisqu'il y a spectacle enchâssé, mais aussi de façon plus diffuse, notamment par le statut foncièrement théâtral du personnage principal et par l'hypocrisie inhérente au milieu princier. Le *Caligula* camusien se différencie cependant du *Kean* sartrien par la fonction qu'il s'attribue : il n'est pas comédien par métier, mais par cynisme, pour dénoncer la théâtralité absurde à laquelle l'humain ne peut échapper. Dans un article antérieur, nous avons démontré combien le théâtre de Sartre s'imprègne du *Caligula* camusien<sup>25</sup> ; plus récemment, dans un article comparatif, c'est la dette plus générale de Sartre vis-à-vis de Camus que nous avons mise au jour<sup>26</sup>. De son côté, Guy Basset se demande avec pertinence si ce n'est pas la réflexion camusienne sur l'acteur qui a conduit Sartre vers son adaptation de *Kean*<sup>27</sup>. Il est vrai que le chapitre intitulé « La comédie » dans *Le Mythe de Sisyphe* atteint une profondeur inédite sur ce sujet, dans le registre philosophique. Sartre s'y est certainement alimenté, en plus d'avoir tiré profit de l'arrière-plan dramatique caliguléen. C'est ce que laissent croire la densité et le degré d'achèvement auxquels il aboutit avec son *Kean*.

<sup>24</sup> Voir S. Bastien, « La métaphore théâtrale pour penser la vie », [in:] S. David, J. Przycho-dzen et F.-É. Boucher, *Que peut la métaphore ? Histoire, savoir et poétique*, Paris : L'Harmattan, 2009, pp. 97-113.

<sup>25</sup> Idem, « Le théâtre camusien en regard de la modernité », [in:] R. Gay-Crosier (dir.), *La Revue des lettres modernes*, Série Albert Camus, n° 21, 2007, pp. 86-89.

<sup>26</sup> Idem, « La comparaison Camus/Sartre : état présent et état de compte », [in:] A. Toumi (dir.), *Albert Camus aujourd'hui : de L'Étranger au Premier homme*, New York : Peter Lang, 2012, pp. 149-159.

<sup>27</sup> G. Basset, « Pratiques et conceptions du théâtre chez Sartre et Camus », [in:] P. David (dir.), *L'Enseignement par excellence. Hommage à François Vézin*, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 271.