

Renata Jakubczuk

Université Maria Curie-Skłodowska, Lublin
renata.jakubczuk@umcs.pl

 <https://orcid.org/0000-0003-4692-0729>

CALIGULA : MALADE MENTAL OU FOU DE LUCIDITÉ ? (ROSTWOROWSKI ET CAMUS)

Caligula: Mental illness or lucid madman? (Rostworowski and Camus)

ABSTRACT

This article – focused on two plays about the Roman Emperor Caligula – has a double objective: firstly, it puts aside two dramatic versions of history of Caligula, and, secondly, it asks a question whether it is more legitimate to consider Caligula as a madman or as a mental patient. After introducing the playwrights Karol Hubert Rostworowski and Albert Camus, as well as the basic terminological concepts concerning the notion of madness and mental illness, the article analyses the symptoms of the illness and the madness included in the studied texts.

KEYWORDS: Caligula, Albert Camus, Karol Hubert Rostworowski, madness, mental illness, lucidity.

EN GUISE DE PROLÉGOMÈNE

Devenu mythique au cours des siècles, le personnage de l'empereur romain Caligula a toujours suscité des controverses. Les sources dont nous disposons aujourd'hui ne sont pas fiables ; parfois, elles diffèrent considérablement¹ car ses auteurs accentuent certains faits en laissant de côté d'autres événements, moins propices à leurs besoins. À l'instar des écrits historiques, les auteurs modernes puisent dans les sources à leur guise en proposant une libre interprétation des faits connus dans l'histoire.

¹ La source la plus connue et, en même temps, la plus citée est l'œuvre de Suétone *Vies de douze Césars* mais il en existe aussi d'autres : *Histoire romaine* de Dion Cassius, *Annales* de Tacite, *Antiquités ju-daiques* de Josèphe Flavius ou *De Constantia sapientis* de Sénèque. L'œuvre de Suétone date du premier siècle de notre ère. Sa création advient donc après la mort de Caligula. Durant plusieurs siècles, personne ne se préoccupait de la véracité du contenu de son œuvre mais dans les temps modernes, les historiens tentent d'expliquer la tyrannie de l'empereur romain.

Aussi bien le dramaturge polonais – Karol Hubert Rostworowski² – que l'écrivain français – Albert Camus³ – avouent s'être inspirés directement de Suétone. Rostworowski affirme qu'il a étudié l'époque de Caligula pendant deux ans, qu'il connaissait pratiquement toutes les sources disponibles et, qu'à partir de ce travail, il avait le droit de reconstruire les faits historiques sur le fameux César sans recourir à l'intuition ou la fantaisie (Popiel 1992 : LX) propres à la fiction littéraire. Quant à Camus, il déclare simplement qu'il a écrit son *Caligula* après la lecture de Suétone⁴. Nous ne prétendons pas prouver que Camus s'est inspiré de Rostworowski même si, pour certains critiques, il avait la possibilité de voir la pièce du dramaturge polonais pendant son voyage en Tchécoslovaquie en 1936. Le séjour à Prague est évoqué dans *L'Envers et L'Endroit* (Camus 1997 : 31–36). Il a duré quelques jours seulement et la source polonaise n'indique pas exactement la date à laquelle la pièce de Rostworowski aurait été jouée⁵.

Cette thèse est d'autant plus tentante que l'on note une autre pièce qui fait partie du « répertoire » des deux auteurs, à savoir *La Surprise* (*Niespodzianka*) de Rostworowski et *Le Malentendu* de Camus. Si on y ajoute le fait que Camus n'a écrit que quatre pièces de théâtre qui sont entièrement de lui, on peut se demander si c'est là un hasard...⁶ En dépit de quelques publications parues dans la presse polonaise sur le plagiat de Rostworowski par Camus⁷, nous nous rangeons plutôt à l'opinion d'un ami du dramaturge polonais, Ludwik Hieronim Morstin, qui l'explique ainsi :

² Karol Hubert Rostworowski est né en 1877 près de Cracovie dans une famille aristocratique. Après une éducation médiocre dans le domaine agricole, en 1901, il part à Leipzig en Allemagne pour les études en musique et en philosophie. Il y mène une vie mondaine en côtoyant des milieux et des individus peu intéressants. Il s'éloigne de l'église et vit une profonde crise de foi. En 1907, il s'installe à Berlin pour y poursuivre ses études en philosophie ; il s'intéresse aussi à la poésie et au théâtre. Il commence par écrire de la poésie pour se consacrer ensuite à la création dramatique. Il est considéré, à côté de Stanisław Wyspiański, comme l'un des plus grands dramaturges de la période d'entre deux guerres en Pologne. Ses pièces les plus connues sont : *Judas de Kerioth* (1912), *Caligula* (1917), *La Surprise* (1928). Rostworowski est mort en 1938.

³ Albert Camus est né en 1913 à Mondovi en Algérie française d'un père français (mort en 1914) et d'une mère espagnole. Il grandit dans des conditions précaires. Grâce à l'aide de son professeur de philosophie, il a pu poursuivre ses études. Journaliste, essayiste, écrivain, dramaturge mais aussi philosophe (athée), lauréat du Prix Nobel en littérature en 1957, il est connu dans le monde entier. Camus est mort dans un accident de voiture le 4 janvier 1960. Auteur de *L'Étranger* (1942), *La Peste* (1947), *La Chute* (1956), *Le Mythe de Sisyphe* (1942), *L'Homme révolté* (1951), *Caligula* (1938), *Le Malentendu* (1944).

⁴ *Préface à l'édition américaine du théâtre* où on lit également : « *Caligula* est l'histoire d'un suicide supérieur. C'est l'histoire de la plus humaine et de la plus tragique des erreurs. (...) *Caligula* consent à mourir pour avoir compris qu'aucun être ne peut se sauver tout seul et qu'on ne peut être libre contre les autres hommes » (Camus 1991 : 1729–1730).

⁵ En Pologne, quelques travaux soulignent des similitudes entre le théâtre d'Albert Camus et celui de Karol Hubert Rostworowski, cf. Renata Jakubczuk, *Entre la protestation tragique et la révolte dramatique : Camus et Rostworowski* ; S. Stabryła, *Kaligula w dramacie i w historii. Szkic porównawczy, Meander* 1966, n°s 11–12 ; L.H. Morstin, 1967, *Z niejednej szuflady*, Warszawa : PIW ; S. Jakóbczyk, 1983, *Les malentendus de Caligula*. Albert Camus et Karol Hubert Rostworowski, *Studia Romanica Posnaniensia UAM* 9.

⁶ Les deux auteurs déclarent s'être inspirés d'un fait divers trouvé dans la presse. Rostworowski prouve même qu'il a confirmé cette information auprès d'un tribunal ; Camus annonce sa pièce dans *L'Étranger*. Dans les deux drames, un fils qui rentre *incognito* après plusieurs années d'absence est tué par sa mère aidée par le père dans le texte polonais et par la sœur dans celui de Camus.

⁷ Cf. A. Rogalski, *Nieco o plagiatach, Tygodnik Powszechny* 260, 12 III 1950 ; J. Iwaszkiewicz, *Nieco o plagiatach, Tygodnik Powszechny* 263, 02 IV 1950 ; S. Pigoń, *Parentele Niespodzianki Rostworowskiego, Tygodnik Powszechny* 268, 07 V 1950.

La convergence des sujets dans ces œuvres dramatiques est expliquée par des critiques qui parlent d'une ambiance culturelle supra-individuelle. (...) certains concepts et idées volent en quelque sorte dans l'air et appartiennent aux composants chimiques d'un moment historique donné. Un jour ils germent comme des graines dans l'esprit de l'écrivain et deviennent sujets de ses œuvres (Morstin 1967 : 86, notre traduction).

De plus, les moments historiques choisis par les deux écrivains coïncident avec des événements majeurs de l'histoire du XX^e siècle, c'est-à-dire les deux guerres mondiales et la crise du pouvoir (tyrans) et du fonctionnement de l'État. Si Caligula camusien cherche à « désacraliser la fonction impériale » et « tourner en dérision le pouvoir lui-même » (Guérin 2006 : 217, 219), celui de Rostworowski démasque la fonction de l'État, son statut, sa hiérarchie, ses valeurs. Ce qui importe pour notre sujet, c'est le fait que les deux auteurs ont puisé à la même source pour créer des personnages ambigus, hétérogènes et très complexes. Voici pour le choix des auteurs et des textes.

Pour ce qui est des notions de maladie mentale et de folie, nous allons nous appuyer sur le livre d'Isabelle Smadja *La folie au théâtre*. Il convient de souligner d'ores et déjà la distinction entre ces deux termes : le premier appartient au registre médical et le second fait partie plutôt du registre artistique ou populaire. Smadja constate qu'« en cette fin du XX^e siècle, la folie disparaît du monde occidental pour laisser la place à la maladie mentale » (2004 : 7). L'autour cite *Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault :

Dans les hôpitaux, la pharmacologie a déjà transformé les salles d'agités en grands aquariums tièdes. (...) La folie, halo lyrique, ne cesse de s'éteindre. Et loin du pathologique, une expérience est en train de naître où il y vade notre pensée ; son expérience, déjà visible mais vide absolument, ne peut encore être nommée (1974 : 582).

La folie – effrayante et attirante en même temps, théâtrale par excellence – a toujours suscité l'intérêt des dramaturges, de *La Folie d'Héraklès* d'Euripide au *Roi Lear* de Shakespeare. Dans le théâtre classique, le fou « était celui qui pouvait dire la vérité sans être puni, échappant à la censure royale », comme les bouffons à la cour du roi dans le théâtre de Shakespeare, seuls à oser dire une vérité parfois effroyable et inaudible autrement (Smadja 2004 : 9). Mais dans les pièces modernes, Caligula « est à la fois le souverain et son bouffon » (Guérin 2020 : 266), « son intransigeance est celle d'un néophyte qui veut communiquer une vérité, sinon une foi du moins un savoir supérieur » (Guérin 2013 : 139).

Phénomène inhérent à l'homme, à sa nature, à sa vie, à son comportement dans la société, la folie devient aussi une échappatoire pour tous ceux qui souhaitent s'exprimer librement, critiquer le pouvoir ou contourner les ennuis potentiels liés à leurs actes. Le terme de fou qualifie donc

un être complexe, insaisissable, au comportement incertain dont on ne comprend ni les ressorts ni les réactions au point que même la frontière entre le simulateur et le vrai fou n'est jamais très sûre, pas plus d'ailleurs que n'est sûre la frontière entre le normal et l'anormal, le raisonnable et le déraisonnable (Smadja 2004 : 10).

Les personnages fous peuvent servir de camouflage aux écrivains qui veulent critiquer l'ordre établi, contester le pouvoir, l'organisation de la société, les principes économiques ou moraux, etc. C'est un biais commode auquel les dramaturges recourent facilement et délibérément.

Néanmoins, au XX^e siècle, le passage de la notion de « folie » à celle de « maladie mentale » modifie profondément le concept en déplaçant « les racines même du mal » (12). Si le fou peut être le représentant, le porte-parole de tout un milieu voire de toute une société, le malade mental demeure seul, souvent séquestré, coupé du monde extérieur, aliéné non seulement de ses proches mais également de tout son groupe d'appartenance. De la sorte, la maladie mentale devient un problème qui ne concerne que l'individu atteint. Définie par la science « comme une « régression », concept qui fonctionne comme un véritable paradigme autour duquel se construisent les différentes explications des psychiatres » (17), la maladie mentale – comme toute autre maladie – est d'origine physiologique, due au mauvais fonctionnement de l'organisme, à un dysfonctionnement de la machine sophistiquée qu'est le corps de l'homme. Par cette dernière constatation on arrive à la dichotomie fondamentale qui caractérise l'être humain, à savoir le corps et l'esprit. Peut-on donc dire, toutes proportions gardées, que la folie touche davantage l'esprit et la maladie touche son enveloppe/sa carapace qu'est le corps ? Les chrétiens, ou plus généralement les croyants, pourraient répondre par l'affirmative mais qu'en est-il avec les autres, qui ne croient pas en Dieu, quel que soit son nom ? De plus, cette maladie concerne la tête/le cerveau – la partie/l'organe le plus énigmatique, le moins découvert et le moins connu de tous. Dans ce contexte, la confrontation des deux façons de moderniser l'histoire de l'empereur romain Caligula par des auteurs que tout semble éloigner : le pays d'origine (Pologne vs Algérie/France), la langue (polonais vs français), la famille (riche aristocrate vs pauvre ouvrier), l'âge (40 ans pour Rostworowski et 25 ans pour Camus), la formation (agricole/musicale vs philosophique), la foi (catholique vs incroyant), l'opinion politique (conservateur/nationaliste vs social-démocrate) paraît être une entreprise périlleuse.

Parfaitement conscient que les études camusiennes sont « une multinationale florissante », que les œuvres de Camus sont traduites en de nombreuses langues et font partie des lectures obligatoires pour les étudiants du monde entier, notre étude portera davantage sur la pièce polonaise, aussi intéressante – nous semble-t-il – que celle de Camus mais peu connue et jamais traduite en français.

ÉVÈNEMENT EXTRÊME OU MALADIE MENTALE

Le personnage de Caligula dans la pièce de Camus reflète l'opinion de l'auteur français, à l'instar d'autres incroyants : si après la vie terrestre il n'y a plus rien – rien du tout – il faut faire en sorte que *hic et nunc* soit plus agréable car « les choses, telles qu'elles sont, ne (...) semblent pas satisfaisantes » (Acte I, sc. 4 : 15). Une constatation banale, « opinion répandue » (15) mais aussi une vérité bouleversante, profondément triste et insupportable pour tous ceux qui veulent comprendre, qui veulent donner un sens à leur existence, qui aspirent à la liberté ou, tout simplement, qui veulent manifester leur mécontentement.

Le dilemme du protagoniste de Rostworowski n'est pas d'ordre métaphysique. Il appartient plutôt au registre social ou politique car l'auteur voulait montrer aux sociétés contemporaines jusqu'où peut mener le pouvoir dépourvu des bases morales, l'hypocrisie des élites aboutissant toujours au conflit et à la catastrophe (Klepacz 1938 : 30) voire l'anéantissement de toute une civilisation. Le dramaturge polonais « se pose la question de savoir quel était le rôle des citoyens romains en tant que représentants des valeurs politiques et morales d'une société qui commençait à voir sa chute ; et, ensuite, jusqu'à quel point, Caligula était l'enfant du milieu où il a dû grandir et pourquoi l'ordre établi n'était pas acceptable pour le jeune empereur » (Jakubczuk 2009 : 120). Il place son héros en opposition à toute la société romaine, il construit un individu/personnage « bizarre » situé aux antipodes des autres. Il paraît légitime de considérer les deux protagonistes comme des personnages-oxymores, dans le sens qu'Anne Ubersfeld attribue à ce terme dans *Lire le théâtre I* (1996 : 99)⁸, déchirés entre moi et nous, entre ici et ailleurs, entre le bien et le mal, entre le courage et la peur, entre l'amour et la haine...

À en croire Suétone⁹, le jeune Caligula est admiré de son peuple qui lui témoigne de l'affection et de l'admiration en l'appelant « son astre, son enfant, son nourrisson, son élève » (Suétone 1990 : 179). César prend soin de l'empire et de ses citoyens ; ses décisions sont *pro publico bono* ; il est à l'écoute du peuple et il satisfait ses attentes. Tout cela jusqu'au moment où Suétone précise : « J'ai parlé jusqu'ici d'un prince ; je vais maintenant parler d'un monstre »¹⁰ (184), mais il n'explique pas les causes directes de ce changement radical¹¹. On évoque bien évidemment la mort de sa grand-mère Antonia en mai 37¹², puis une grave maladie de Caligula en octobre de la même année¹³ ou une peur constante d'un attentat contre le jeune empereur¹⁴.

Cette lacune laissée par Suétone ouvre la place aux interprétations des historiens ou à l'imagination des artistes.

⁸ Voici l'explication d'Anne Ubersfeld : « Le personnage peut être une sorte d'oxymore vivant, le lieu de la tension dramatique par excellence, du fait même qu'il est l'union par métaphore de deux ordres de réalités opposés » (Ubersfeld 1996 : 99).

⁹ Pour une étude détaillée des sources historiques et littéraires sur Caligula, on peut consulter un article de Jeanyves Guérin « Du Caligula de Suétone à un personnage théâtral », *Voies et voix de la révolte chez Albert Camus* (202) : 253–273, où on trouve un état des travaux sur le personnage éponyme (Renucci, Auguet, Nony, Cizek, Barrett).

¹⁰ Dans le chapitre XI, Suétone remarque pourtant que seul Tibère, le prédécesseur de Caligula, a approfondi le caractère du futur empereur : « Je laisse vivre Caius pour son malheur et pour celui de tous » ou « J'élève un serpent pour le peuple romain, et un autre Phaéon pour l'univers » (178).

¹¹ Il convient d'ajouter aussi que Suétone évoque la mort de Drusilla et la disparition de Caligula : « Dans une maladie qu'il fit, il l'institua héritière de ses biens et de l'empire. Lorsqu'elle mourut, il fit interrompre toutes les affaires ; et ce fut pendant cette période un crime capital que d'avoir ri, de s'être baigné, d'avoir soupé avec ses parents, ou avec sa femme et ses enfants. Comme égaré par la douleur, il s'échappa, une nuit, de Rome, traversa en courant la Campanie, et gagna Syracuse, d'où il revint tout aussi brusquement, la barbe et les cheveux démesurément longs » (XXIX : 186).

¹² Les historiens soulignent l'importance d'Antonia dans la vie de Caligula. Elle l'influçait fortement et, probablement, sa présence l'empêchait de commettre des actes atroces qu'il faisait plus tard.

¹³ En évoquant le chercheur anglais J.P. Balsdon, Stanisław Stabryła rappelle que la maladie qui a frappé Caligula en octobre 37 aurait pu le perturber profondément et provoquer des troubles mentaux sévères.

¹⁴ Compte tenu du sort tragique de nombreux césars romains qui précédaient Caligula, cette crainte n'a pas été dépourvue de justification.

Pour ce qui est du protagoniste camusien, les indications scéniques et les répliques des personnages dans lesquelles nous pouvons identifier les signes des troubles de Caligula se multiplient. Relevons celles que nous pouvons classer dans la catégorie de la maladie, définie préalablement. Au début de la pièce, Camus introduit une scène où figurent ces didascalies :

La scène reste vide quelques secondes. Caligula entre furtivement par la gauche. Il a l'air égaré, il est sale, il a les cheveux pleins d'eau et les jambes souillées. Il porte plusieurs fois la main à sa bouche. Il avance vers le miroir et s'arrête dès qu'il aperçoit sa propre image. Il grommelle des paroles indistinctes, puis va s'asseoir, à droite, les bras pendants entre les genoux écartés (Acte I, sc. III : 13).

Dans cette indication scénique, on retrouve plusieurs éléments considérés comme symptômes d'une maladie mentale... surtout les yeux égarés du protagoniste, ses mouvements incohérents, les balbutiements et la présence du miroir, accessoire nécessaire d'un personnage absurde. La scène est totalement muette.

Caligula avoue ensuite à Caesonia qu'il souffre physiquement :

Caesonia, je savais qu'on pouvait être désespéré, mais j'ignorais ce que ce mot voulait dire. Je croyais comme tout le monde que c'était une maladie de l'âme. Mais non, c'est le corps qui souffre. Ma peau me fait mal, ma poitrine, mes membres. J'ai la tête creuse et le cœur soulevé (Acte I, sc. XI : 26).

Toutes les apparitions de Caligula sont accompagnées des commentaires du dramaturge qui soulignent l'étrangeté de l'empereur : les attaques de rire se combinent avec des pleurs, ses gestes sont incohérents, la voix incertaine, etc. Caligula semble ne pas maîtriser son corps, il paraît « dépassé par l'expression corporelle, physique, de sa propre démesure : il n'y a plus de logique ni de système dans ces gestes violents, ou ces attitudes bestiales »¹⁵. À plusieurs reprises, on note la fatigue, la lassitude, la peur, les insomnies du protagoniste. Marie-Gabrielle Nancey de Gromard note à ce sujet : « Le corps représenté apparaît le plus souvent souffrant, torturé, que ce soit le corps des victimes de Caligula ou celui de l'empereur lui-même, en proie à la nausée, au dégoût, à l'insomnie. (...) Caligula décrit l'expérience de l'absurde, à la mort de Drusilla, comme une maladie du corps, une passion autant physique que métaphysique » (2015 : 259).

Il en est de même avec le protagoniste de Rostworowski. Il n'apparaît sur scène qu'au deuxième acte mais dès le lever de rideau, il est le sujet principal des conversations entre les patriciens. On évoque son enfance parmi les soldats (Acte I, sc. VI : 40), sa générosité au début de son règne (34), ses efforts de satisfaire et de plaire aux citoyens (33), mais aussi sa tyrannie, sa cruauté et le besoin de l'éliminer : « Car il humilie les gens de bonne volonté. / Car il insulte la dignité et le bonheur humain. / Car il crucifie ceux qui croient au demain » (Acte I, sc. VIII : 48, notre traduction). Ce qui est plus intéressant pour notre sujet, c'est la constatation de Protogenes que Caligula « (...) est

¹⁵ <https://www.site-magister.com/caligula2.htm#axzz6sYVKRiqK> (consulté le 15 avril 2021).

malade. – Il a besoin des soins. – Et les soins acceptés, signifient, “le pouvoir partagé” » (Acte I, sc. V : 34, notre traduction). De même que dans la pièce camusienne, Rostworowski recourt aux didascalies pour décrire minutieusement la souffrance physique de Caligula. Voici quelques exemples que nous traduisons :

Caligula est terriblement pâle. Les yeux et les joues creux. Les yeux brillent par l'éclat fiévreux des gens qui n'ont pas dormi depuis longtemps. La bouche si serrée que l'on ne voit pratiquement pas les lèvres. (...) Les narines grandes ouvertes. Le visage devrait donner l'impression d'un masque non dépourvu des traits nobles (58).

Caligula est comme une statue : si fixe avec l'expression du visage qui ne change guère, comme s'il ne respirait point. Seulement, de temps en temps, il se lèche les lèvres, brûlées probablement par la fièvre. Ce mouvement et les narines un peu ouvertes donnent l'impression d'une cruauté effrayante. Pourtant, cette cruauté ne devrait pas s'imposer immédiatement, au contraire, elle devrait apparaître petit à petit et très doucement (59).

Caligula s'est couché sur le ventre, sur le lit du milieu. Il a posé le menton sur ses poings et submerge toute la scène par le regard spectral de quelqu'un qui dort les yeux ouverts (62).

Caligula a fermé les yeux. Son visage acquiert doucement une apparence innocente (...) se dressant brusquement, avec l'horreur (65).

Caligula demeure quelques instants totalement perplexe (...) qui s'est levé en cachant les oreilles comme un enfant qui se plaint (...) qui traîne sur la scène, complètement épuisé (...) soudain, avec une artificielle excitation des malades, en illustrant avec des gestes (115).

La maladie mentale ou « l'anomalie psychique » (Dynowska 1917 : 80) de Caligula s'impose à tout moment de la pièce par les changements violents de son comportement, par la souffrance physique, par des actes opposés et contradictoires allant d'une cruauté extrême à une innocence enfantine. Pour Stanisław Stabryła, il n'y a pas de doute que « Caligula de Rostworowski, c'est avant tout un malade mental, neurasthénique, une personne dégénérée à qui le sort a destiné une fonction qui l'a dépassé mais qu'il ne souhaitait pas, non plus » (1966 : 516, notre traduction). La médecine actuelle, aussi avancée qu'elle soit, n'est pas en mesure d'expliquer cette divergence fondamentale entre la première et la seconde partie du règne de l'empereur romain Caligula.

RECHERCHE DE SENS DE LA VIE OU FOLIE DE LUCIDITÉ

Albert Camus touche aux problèmes universels qui concernent la condition humaine dans son acception très large. Il pose des questions essentielles, inhérentes à la nature de l'être humain, son existence, sa vie et le sens de cette vie, surtout par rapport à la mort. À propos de son Caligula, Jeanyves Guérin remarque à juste titre :

Son impossible travail du deuil a déstabilisé le jeune empereur, provoquant une crise schizo-phrène. Le maître du monde n'est plus maître de soi. En tant que personnage scénique, Caligula présente les signes comportementaux de la folie, instabilité, histrionisme, insomnie, théomanie, etc. Mais cette psychopathie qui tourne à la paranoïa se nourrit d'une pureté bafouée, d'une sincérité trahie, d'une lucidité désespérée (2013 : 139).

Rostworowski, « nationaliste et conservateur » (Dziewisz 1960 : 176), traditionaliste converti, « partisan d'une société hiérarchisée, basée sur la justice et dirigée par une élite » (Bielecki 1938 : 10, notre traduction), descendant d'une famille aristocratique, l'un des dramaturges principaux de la Deuxième République de Pologne, honoré par plusieurs prix littéraires importants, est tombé aux oubliettes de nos jours. Ses pièces dans lesquelles, de l'aveu même de l'auteur, l'éthique chrétienne devient *dramatis personae* ne trouvent plus d'intérêt auprès des lecteurs ou des metteurs en scène. Les textes qui nous rappellent notre condition misérable que seul Dieu peut soulager ne s'inscrivent pas dans la rhétorique libérale des sociétés postmodernes. Bref, même si « l'auteur place sous nos yeux un homme. L'homme éternel – et une confrontation désespérante de l'esprit avec la vie, avec la nébulosité du mal, avec l'impénétrable vague de la colère humaine qui submerge tout par une inondation détruisant tout sur son passage » (Gajl 1938 : 34, notre traduction), les sources de la « folie » de son Caligula sont différées vers/liées à la société, son hypocrisie et sa décadence. La pièce de Rostworowski est une peinture de la fin d'une époque, « le temps dans lequel les anciens dieux ont perdu leur foi et la nouvelle religion ne s'est pas encore enracinée dans les cœurs des gens, la période dépourvue des idéaux moraux, sociaux, politiques. (...) le monde du vide axiologique, le monde dans lequel les gens ne voient aucun ordre ni but, ne trouvent aucune réponse aux questions fondamentales concernant le sens de la vie » (Popiel 1990 : 64, notre traduction).

Les deux auteurs soulignent le mépris de l'empereur à l'égard de ceux qui s'accommodent de la vie facilement – « pour vivre et pour durer » (Sawecka 2017 : 170) sans se poser trop de questions... Caligula profite de son pouvoir absolu, total, quasi divin pour nier toute vérité, tout ordre social, toute certitude des citoyens « normaux », mais les « fous », ou du moins ceux que l'on croit tels, disposent d'un pouvoir qui dépasse les limites de l'ordinaire.

La souffrance intime qu'éprouve Caligula camusien après la mort de Drusilla, sa sœur et son amante, le pousse – d'abord – à comprendre et – ensuite – à faire savoir à son entourage que « les hommes meurent et ils ne sont pas heureux » (Acte I, sc. IV : 16). Mais la disparition de Drusilla a été uniquement le révélateur des sentiments enfouis et latents cachés au profond du jeune empereur. Ces sentiments semblent être liés au passage de l'adolescence à l'âge adulte du jeune homme, période particulièrement difficile voire atroce pour certains. Il l'avoue lui-même d'ailleurs : « Qu'il est dur, qu'il est amer de devenir un homme » (Acte I, sc. XI : 26). Le lecteur/spectateur assiste à la transformation de Caius en Caligula, César romain doté d'un pouvoir absolu, pouvoir surhumain qui lui permettra de tenir son raisonnement jusqu'à « la négation de la condition humaine » (Sjursen 1992 : 86). Car, après quelques jours d'absence, « c'est un fou qui revient, un fou qui va désormais tyranniser son entourage, organiser l'absurde, faire arbitrairement mourir les uns et les autres pour succomber sous les coups de ceux qu'il est enfin parvenu à révolter » (Quilliot 1956 : 66). Mais « si folie il y a, celle de Caligula

est choisie, non subie » (Guérin 2013 : 139). Et, en 2020, ce grand connaisseur de l'œuvre camusienne précise : « Caligula est-il fou ou fait-il le fou ? La crise existentielle révélée au premier acte a-t-elle durablement affecté sa raison ? La pièce ne tranche pas. Le dramaturge laisse le sujet aux psychiatres. Que la folie et la raison soient inextricablement liés n'est pas neuf au théâtre » (260).

Conformément à la définition de la folie mentionnée au début de cette étude (phénomène complexe, insaisissable, comportement incertain d'un être qui dépasse les normes établies, etc.), il est possible de lister tout un éventail d'exemples manifestes dans la pièce de Camus, aussi bien dans la version de 1941 que celle de 1945 sur laquelle s'appuie cette étude. Sans oublier, bien évidemment, que le personnage a été noirci, que sa folie a perdu la positivité dont le protagoniste était doté dans un premier temps pour devenir une incarnation du nihilisme. Nous y renonçons volontairement car plusieurs analyses de ce type ont été déjà effectuées et sont accessibles en ligne¹⁶ et passons directement au protagoniste de Rostworowski qui est moins connu, surtout d'un public francophone. Le dramaturge polonais dote son héros d'une intelligence qui dépasse largement son entourage. Pour le faire comprendre aux patriciens, il nomme consul un cheval¹⁷ : « Et bientôt il deviendra consul, pour montrer, / qu'aujourd'hui Rome manque de gens, / pour montrer que la foule humaine / est lasse d'être homme, / et moi, après quatre ans de pouvoir, je suis las / de considérer le bétail pour non bétail » (67). Il est bien conscient de ce qui se passe autour de lui :

Caligula (après un moment d'étouffement, en s'approchant, comme s'il se faufilait vers l'escalier, enfin se met debout, avec un calme effrayant)

Car ce n'est pas depuis maintenant (...) / mais depuis longtemps (...) / je sais tout. – / Tout. –
Je le savais déjà, / quand vous m'avez proclamé libérateur de Rome, / porté sur vos mains...
(69)

Une des techniques utilisées par les dramaturges pour montrer la folie au théâtre est la mise en abyme. L'hypocrisie dont fait preuve le protagoniste camusien « s'inscrit dans la logique de [son] histrionisme (...). Il est l'auteur, le metteur en scène et l'acteur principal de plusieurs pièces, comédies et tragédies. Il est aussi une œuvre d'art (...). Pourtant ce n'est pas seulement un bouffon, un histrion fantasque et provocateur (...). On dirait aujourd'hui qu'il est névrogène » (Guérin 2013 : 141–142).

La pièce de Rostworowski contient une scène dans laquelle ses sujets doivent rendre un hommage divin à Caligula : « déguisé en Jupiter, / je me suis placé sur un haut trône / et j'ai exigé qu'on me salue comme un dieu » (75). Mais l'empereur arrange aussi des situations quotidiennes en scènes de théâtre, par exemple quand Lollia et Caesonia se disputent les faveurs de l'empereur, ce dernier devient spectateur : « (*comme spectateur qui*

¹⁶ À titre d'exemple, citons : S. Bastien, 2011, *La folie à la scène : quelques tendances contemporaines* ; K. Zawada, 2013, *Détruire, créer, jouer : lire la folie de Caligula chez Camus* ; Ş. Kocaman, 2014, *De la Perfection à la Cruauté (Analyse de Caligula de Camus)* ; *La représentation de la folie [de Caligula]*, <https://www.site-magister.com/caligula2.htm#axzz6tdVgsmPC> (consulté le 15 avril 2021) ; J. Guérin, 2013, *Caligula empereur, comédien et martyr*.

¹⁷ Fait qu'il doit à Suétone, on le sait, mais qui est absent chez l'auteur français.

montre les deux femmes avec le doigt, en même temps) Hé... hé ! (il se lèche les lèvres et ferme les yeux. Sa tête tombe – à partir de maintenant, il paraît sommeiller) » (79). Dans sa Préface, Camus explique qu'il a finalement choisi de représenter Caligula (plutôt que Néron, qui était aussi un empereur fou et se croyait artiste) car il était le seul à avoir osé théâtraliser sa divinité, allant ainsi jusqu'à désacraliser le pouvoir.

Chez Rostworowski, la tyrannie du pouvoir est directement associée à la folie :

La tyrannie, je vais vous l'apprendre seulement ! / Je vous arracherai de vos gueules les masques de vertu et de mérite ! – et vous resterez en face de vos descendants / nus ! – / Et avec vous un long cortège / de ceux qui ont menti avant vous, / ceux qui un désir avide de pouvoir / appelaient la république et la patrie (...) (74).

Caligula sème des cadavres partout où il apparaît car il prend les gens pour des morts : « Les macchabées. / Les coquilles vidées des escargots. / C'est pourquoi chacun se trompe, / qui pense que je tue. Non. – J'«enterre» seulement » (75). Maria Czanerle remarque à juste titre que la philosophie de Rostworowski est basée sur le mépris des gens et la pitié de l'individu dont il veut justifier les péchés par la faiblesse humaine face à un monde mal ordonné (1967/1968 : 105, notre traduction). Jacek Popiel, quant à lui, constate que « le portrait psychologique de Caligula n'a que deux, mais très visibles, lignes : le mépris de tout le monde qui l'entoure et une anxiété morbide devant la mort. Le mépris des gens est associé au désir de les humilier, ridiculiser, abattre, anéantir » (1990 : 62, notre traduction).

CONSIDÉRATIONS FINALES

Tous les textes soulignent les « coups de folie » de Caligula : les pratiques sexuelles incestueuses, l'imprévisibilité de ses actions et de ses réactions, l'organisation des spectacles, le jeu macabre avec la vie et la mort, les fous rires ou les attaques de panique, etc. Certaines de ces caractéristiques peuvent être inhérentes à son caractère, mais il est évident aussi que le pouvoir dont disposait l'empereur romain se prêtait à merveille à toutes sortes d'abus, d'exagérations ou de déviations. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que l'homme, qui entend s'égalier aux dieux, se pose des questions existentielles sur le sens de la vie, sur la place de l'individu dans la société, sur les relations humaines, sur le fonctionnement de cette machinerie défailante qu'est l'État. Mais cet homme a les moyens de vérifier toutes ses hypothèses, le moindre de ses caprices peut être réalisé par ses sujets. Il aurait suffi peut-être d'agir avec bonne volonté en ne perdant pas de vue les autres. Dans sa version de 1941, Camus constate l'échec de l'empereur en lui faisant dire : « ma liberté n'est pas la bonne » car on ne peut « se sauver tout seul ».

Les protagonistes des deux pièces reflètent la philosophie des auteurs, leurs convictions et leurs idées. Tous deux subissent un échec. Celui de Camus a poussé sa logique à l'extrême et l'a suivie jusqu'au bout, mais « mauvaise voie, fausse liberté, expérience manquée : on ne surmonte pas l'angoisse d'avoir découvert le non-sens

du monde en rejetant effrénée dans l'histoire une liberté sans conscience et sans règles, en prenant parti pour le désordre et l'injustice, en préférant aux efforts de la raison le vertige de la folie » (Simon 1962 : 86–87). On ne trouve pas de sens de la vie au détriment de l'homme, d'un autre être humain, d'un proche. Caligula, était-il fou ou malade ? Compte-tenu de la terminologie adoptée pour les besoins de cette analyse, nous nous penchons du côté de la folie car les actions entreprises par les deux Caligula concernent l'humanité entière, la condition humaine dans son intégrité. Les deux Caligula, face à la folie et au chaos du monde, se servent de leur pouvoir absolu pour hypertrophier cette folie et mieux la révéler. Ils utilisent aussi le théâtre car tous deux sont des histrions qui confondent souvent l'art et la vie.

BIBLIOGRAPHIE¹⁸

- BASTIEN Sophie, 2011, La folie à la scène : quelques tendances contemporaines, *Jeu. Revue de théâtre* 140 (3) : 70–75.
- BIELECKI Tadeusz, 1938, *Karol Hubert Rostworowski*, Warszawa : Drukarnia Al. Zwierzyńskiego ; Odbitka z *Polityki Narodowej*, 1938, 3 : 5–20.
- CAMUS Albert, 1991 [1962 1^{er} éd.], *Théâtre, récits, nouvelles*, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. de Roger Quilliot, Paris : Gallimard.
- CAMUS Albert, 1997 [1965 1^{er} éd.], *Essais*, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. de Roger Quilliot et Louis Faucon, Paris : Éditions Gallimard.
- CZANERLE Maria, 1967/1968, O Karolu Hubercie Rostworowskim, *Dialog* 12 : 94–105.
- DYNOWSKA Maria, 1917, *Kajus Cezar Kaligula* K. H. Rostworowskiego, *Rok Polski* 5/6 : 72–81.
- DZIEWISZ Mateusz, 1960, *Kajus Cezar Kaligula – Karola Huberta Rostworowskiego*. Próba interpretacji, *Prace Polonistyczne Uniwersytetu Łódzkiego*, Seria XVI : 169–179.
- FOUCAULT Michel, 1974, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard NRF.
- GAJL Aleksandra, 1938, *Twórczość Karola Huberta Rostworowskiego*, Radom.
- GJØRVEN Camille, 1997, *Nature et fonction du lyrisme de Caligula dans la redéfinition de la tragédie moderne*, (in :) *Camus et le lyrisme*, Jacqueline Levi-Valensi, Agnès Siquel (red.), Paris : Sedes, 133–159.
- GUÉRIN Jeanyves, 2006, *Caligula vu par Suétone, Dumas et Camus. D'une figure historique à un personnage théâtral*, (in :) *Les Formes de la réécriture au théâtre*, Marie-Claude Hubert (red.), Aix-Marseille : Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles littérature ».
- GUÉRIN Jeanyves, 2013, *Albert Camus. Littérature et politique*, Paris : Honoré Champion.
- GUÉRIN Jeanyves, 2020, *Voies et voix de la révolte chez Albert Camus*, Paris : Honoré Champion.
- JAKUBCZUK Renata, 2009, *Entre la protestation tragique et la révolte dramatique : Camus et Rostworowski*, Lublin : Wydawnictwo UMCS.
- KLEPACZ Michał, 1938, *Karol Hubert Rostworowski. Szkic psychologiczno-ideologiczny*, Wilno.
- KOCAMAN Şengül, 2014, De la Perfection à la Cruauté (Analyse de Caligula de Camus), *Çukurova University Faculty of Education Journal* 43 (1) : 99–110.
- MORSTIN Ludwik Hieronim, 1967, *Z niejednej szuflady*, Warszawa : PIW.
- NANCEY-QUENTIN DE GROMARD Marie-Gabrielle, 2015, *Un Théâtre Dionysiaque. Nietzsche dans le théâtre français du XXe siècle d'Antonin Artaud à Jean Vauthier*, thèse de doctorat sous la direction de Jeanyves Guérin, soutenue le 12 décembre 2015 à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

¹⁸ Pour une bibliographie camusienne générale, on peut consulter le livre récent de Jeanyves Guérin (2020), pp. 361–379. Quant à Rostworowski, celle de Jacek Popiel (1990) nous paraît la plus complète.

- POPIEL Jacek, 1990, *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*, Wrocław : Wydawnictwo Centralnego Programu Badań Podstawowych 08.05.
- POPIEL Jacek, 1992, [Introduction à] *Wybór dramatów* Karola Huberta Rostworowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, V–CXLIV.
- QUILLIOT Roger, 1956, *La mer et les prisons*, Paris : Gallimard.
- ROSTWOROWSKI Karol Hubert, 1917, *Kajus Cezar Kaligula*, Kraków : Nakład S.A. Krzyżanowskiego.
- ROSTWOROWSKI Karol Hubert, 1992, *Wybór dramatów*, Wrocław–Warszawa–Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- SAWECKA Halina, 2017, *Structures pirandelliennes dans le théâtre français 1920–1950*, Lublin : Wydawnictwo UMCS.
- SIMON Pierre-Henri, 1962, *Présence de Camus*, Paris : Nizet.
- SJURSEN Nina, 1992, *La puissance et l'impuissance. Dialogue entre « Caligula et En attendant Godot », (in :) Albert Camus et le théâtre*, Jacqueline Levi-Valensi (red.), Paris : IMEC, 83–92.
- SMADJA Isabelle, 2004, *La Folie au théâtre*, Paris : PUF.
- STABRYŁA Stanisław, 1966, Kaligula w dramacie i w historii. Szkic porównawczy, *Meander* 11/12 : 514–525.
- SUÉTONE, 1990, *Vies des douze Césars*, Paris : GF–Flammarion.
- UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre I*, Paris : Belin.
- ZAWADA Kinga Anna, 2013, Détruire, créer, jouer : lire la folie de Caligula chez Camus, *Revista Criação & Crítica* 10 : 38–46.
- ZAWADA Kinga, 2013, *Caligula* de Camus et la théâtralisation du mythe de Dionysos, *Les Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts* [En ligne], 02 : <http://figures-historiques.revue.univ-lille3.fr/n-2-2013/> (consulté le 2 mai 2021).