

## DÉTRUIRE, CRÉER, JOUER

### LIRE LA FOLIE DE CALIGULA CHEZ CAMUS

Kinga Anna Zawada<sup>1</sup>

**RÉSUMÉ :** Dans la préface américaine de *Caligula and Three Other Plays*, Camus désigne *Vies des douze Césars* comme la source première de sa pièce. Toutefois, comme cet article va le démontrer, même si Camus emprunte en effet de Suétone des épisodes et des détails concernant la vie de l'empereur, il dote tous ces éléments d'une nouvelle signification. À la différence de Suétone, qui attribue la folie de Caligula à une maladie, Camus cherche à donner à ce comportement violent et étrange un sens qui échappe au domaine médical. Ayant beaucoup travaillé sur Nietzsche, notamment sur *La naissance de la tragédie* Camus marque son personnage de traits dionysiaques, en attirant surtout l'attention sur l'aspect simultané de la création et de la destruction. Dans les pages qui suivent nous allons examiner l'importance du mythe du dieu de la folie dans le processus de perception et de réception de la folie de Caligula par le destinataire du texte Camusien.

**MOTS CLÉS :** Caligula, Camus, Folie, Sagesse, Dionysos

**ABSTRACT:** Camus pointed out *The Life of Twelve Caesars* as the primary source of his play in the American preface of *Caligula and Three Other Plays*. This is only a half truth, as this article will illustrate, since despite having borrowed heavily from Suetonius regarding tidbits and details of the Emperor's life, Camus has given them new meaning. Unlike Suetonius, who attributed Caligula's madness to illness, Camus portrays this violent and perverse behaviour as a manifestation of a Dionysian hero, stressing simultaneous powers of creation and destruction. In the following pages we will examine the process of perception and reception of Caligula's madness by the recipient of Camus' play.

**KEYWORDS:** Caligula, Camus, Madness, Wisdom, Dionysus

“La sagesse qu'un sage cherche à  
communiquer a toujours un air de folie.”

Herman Hesse

La vie de Caligula, rapportée par Suétone et Dion Cassius, commentée par Tacite et Sénèque, est relativement bien connue. Quoique son état pathologique continue à faire l'objet de débats<sup>2</sup>, ce sont ses actes étranges et sanguinaires, qui lui valent sa réputation de souverain dément et vicieux. On lui reconnaît un goût particulier pour la vengeance, les châtements et la cruauté – pensons à son célèbre mot d'ordre qui instruit le bourreau de frapper les victimes de telle sorte qu'elles se sentent mourir – ainsi qu'un penchant pour d'autres déviances. Caligula pratique l'inceste, viole les femmes de ses amis, se flatte de coucher avec la lune, fait subir la famine à son peuple, projette de proclamer son cheval consul, se pare fréquemment de vêtements féminins, installe des femmes nobles dans une maison de prostitution, ordonne à son armée de ramasser des coquillages, maintient qu'il converse avec Jupiter, se déguise en divinités – notamment en Dionysos<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Professeure adjointe, Ryerson University, Canada. [kzawada@ryerson.ca](mailto:kzawada@ryerson.ca)

<sup>2</sup> Parmi les maladies qui lui sont attribuées figurent : l'encéphalite, la syphilis, l'hyperthyroïdie, l'épilepsie, la thyrotoxicose etc. On peut consulter à ce sujet les études de Katz (1972), Morgan (1973), Benediktson (1989), Pigeaud (1984).

<sup>3</sup> “Il fallut attendre l'accession au pouvoir de Caligula – écrit Mahé (1992, p. 137) – en 37, et ses quatre années de règne pour qu'un Néos Dionysos sureisse à nouveau : l'empereur revêt le costume du dieu et rend ainsi la justice au cours des séances royales.”

Dans la préface américaine de *Caligula and three other plays*, Camus désigne *Vies des douze Césars* de Suétone, comme la source première de sa pièce, malgré le fait que ce dernier est considéré comme un historien douteux et partial. Camus emprunte en effet de Suétone<sup>4</sup> des épisodes et des détails concernant la vie de l'empereur. Toutefois, Camus dote tous ces éléments d'une nouvelle signification. Alors que les deux auteurs peignent Caligula comme un empereur fou et cruel qui ne cesse de commettre des atrocités, à la différence de Suétone, qui attribue cette conduite à une maladie, Camus cherche à donner à ce comportement violent et étrange un sens qui échappe au domaine médical.

Comment en effet se passe le processus de perception et de réception de la folie de Caligula chez le destinataire du texte Camusien ? La réponse à cette question, comme cet article tentera de le montrer, dépendra de la façon de "lire" un personnage dramatique et surtout un personnage dramatique atteint de folie. Tout d'abord le lecteur d'une pièce de théâtre attribue un contenu sémantique particulier aux signes qui composent les personnages. En fonction des connaissances issues de son monde de référence, il construit des ensembles signifiants, qui participent simultanément à l'univers dramatique et à ses concrétisations possibles. En s'appuyant sur les données concernant les personnages qui figurent dans le texte dramatique, le lecteur les appréhende alors simultanément comme *personnes* et comme *pions*. De la sorte, il fait preuve d'un investissement affectif et intellectuel, basé sur les composantes de son code culturel, idéologique, social, gestuel, vestimentaire ou autre. Comme le souligne Jouve (1992), le lecteur adopte simultanément différentes attitudes de croyance : c'est la tripartition du *lectant*, du *lisant* et du *lu*. Le *lisant* – se laisse volontairement abandonner à l'illusion et appréhende le personnage comme s'il s'agissait d'une véritable personne, dont on apprend "l'histoire" à travers une série de péripéties. Selon Jouve (1992, p. 108) : "C'est le mouvement naturel du lecteur que de se laisser prendre au piège de l'illusion référentielle" et de s'investir affectivement dans cet effet-personne, en le considérant comme s'il était un être réel. Le *lectant* garde à l'esprit le fait que le texte dramatique est avant tout une construction de l'auteur, il joue avec le texte qui lui est proposé, essaie de faire des prévisions (*lectant jouant*) et d'interpréter le message qu'il véhicule (*lectant interprétant*). "Le *lectant*, qu'il tente d'anticiper sur la suite du récit ou de saisir la pertinence du texte, participe d'une attitude réflexive." (Jouve, 1992, p. 84)

Avant même d'aborder le texte de la pièce de Camus, les attentes et les prévisions du lecteur concernant le personnage principal sont activées par le titre : *Caligula*. Le nom du protagoniste a son référent historique dans l'univers extratextuel du sujet lisant et fait appel au fameux empereur romain renommé pour sa folie. Il est évident que le titre oriente inmanquablement le sujet lisant, avant même son immersion dans le texte de la pièce. Le nom, ou plutôt le sobriquet<sup>5</sup> "Caligula", riche en connotations référentielles, est déjà un signe de folie, du moins potentielle, du personnage qui est ainsi désigné. Tant au niveau émotif qu'intellectuel, le lecteur adopte une certaine attitude envers ce personnage, qui – à moins que le texte dramatique ne le démente par la suite – est d'emblée marqué du stéréotype de l'opresseur délirant et cruel. Les valeurs négatives ou positives, qui accompagnent cette figure du souverain dément, peuvent être projetées sur le personnage préalablement à la lecture, au cours de laquelle elles seront confirmées ou niées. La pertinence

<sup>4</sup> On peut consulter à ce sujet la comparaison des passages établie par Janine Gillis (1974).

<sup>5</sup> Le surnom "Caligula" remonte à l'enfance de l'empereur. Alors qu'il séjournait auprès de son père Germanicus parmi les militaires, sa mère Agrippine l'habillait en légionnaire et le chaussait souvent de bottines de soldat – appelées *caligae* – d'où le diminutif : Caligula, c'est-à-dire "Petites Bottes". Ce sobriquet, en vogue parmi les écrivains et les historiens après la mort de l'empereur, n'était pas employé formellement et ne figure sur aucune monnaie ou document officiel qui a survécu. Voir par exemple Balsdon (1964).

des connotations impliquées par l'appellation du protagoniste sera en effet confirmée dans le texte de la pièce de Camus dont on peut brièvement retracer l'intrigue. Suite au trépas de sa sœur et amante, Drusilla, le jeune empereur se métamorphose soudainement en despote, dont le comportement hors norme inquiète et terrorise. Il se fait adorer déguisé en divinité, instaure des concours meurtriers de poésie, impose la famine, inflige des tortures, ordonne des exécutions etc. Caligula réalise que le monde est absurde et l'existence futile et cherche à renverser l'ordre des choses par la violence et la perversion des valeurs politiques, économiques, morales et sociales.

Au premier coup d'œil, cette série d'épisodes de la vie de l'empereur fou, qui possède son correspondant historique dans l'univers extratextuel, semble confirmer les prévisions du lecteur et renforcer l'image d'un personnage déséquilibré et malsain. D'ailleurs, plusieurs éléments de l'univers dramatique et scénique indiquent que les troubles de Caligula peuvent possiblement être le résultat d'une affection physique. Maintes fois les didascalies suggèrent qu'il est *exténué*, tandis que les dialogues informent qu'il éprouve des douleurs d'estomac, vomit du sang, souffre d'insomnie et se plaint de maux du corps :

CALIGULA

[...] c'est le corps qui souffre. Ma peau me fait mal, ma poitrine, mes membres. J'ai la tête creuse et le cœur soulevé. Et le plus affreux, c'est ce goût dans la bouche. Ni sang, ni mort, ni fièvre, mais tout cela à la fois. (CAMUS, 1962, p. 26)

Cependant, si la maladie peut entretenir un lien relationnel avec le comportement étrange de l'empereur, ce lien n'est pas pour autant désigné comme causal. "Malade ? – dit Cæsonia – Non, il ne l'est pas. À moins que tu n'inventes un nom et des médicaments pour les ulcères dont son âme est couverte." (CAMUS, 1962, p. 95) La conduite choquante de Caligula n'est certes pas assignée à une défaillance physiologique, ni à la détérioration de sa santé. "Sa maladie – commente ironiquement un des patriciens – n'est mortelle que pour les autres." (CAMUS, 1962, p. 91) Cette remarque met en évidence le fait que Caligula accomplit tous ses gestes avec lucidité et préméditation. Loin d'être le résultat d'une affliction, la folie lui est attribuée à cause de son comportement, qui est jugé anormal. Ses crimes, ses caprices et ses envies hors la norme dépassent les bornes de l'ordinaire et la limite de ce que l'on considère sain. Lui-même reconnaît cela lorsqu'il s'adresse à Cherea : "Tu es un homme sain, toi. Tu ne désires rien d'extraordinaire !" (CAMUS, 1962, p. 80) Désirer l'extraordinaire et chercher l'impossible, c'est franchir la frontière de ce qui est sain.

La quête de l'impossible nécessite bien entendu de rendre possible tout ce qui ne l'est pas, c'est-à-dire de transgresser la norme en brisant, en modifiant, ou en abolissant les règles et en faisant éclater l'ordre établi. Caligula accomplit cela par un bouleversement des conventions sociales, morales, et religieuses. De la sorte, il incite ses sujets à la révolte et orchestre de la sorte son propre assassinat.

Il est significatif qu'entre la multitude d'exemples illustrant les gestes excentriques et perturbateurs de Caligula fournis par Suétone, Camus opte pour ceux qui apparentent son protagoniste à Dionysos – figure fort liée à la folie dans le discours littéraire occidental. N'oublions pas qu'avant la rédaction de *Caligula* en 1938 et le remaniement en 1941, Camus a beaucoup travaillé sur Nietzsche, notamment sur *La naissance de la tragédie*. Il y fait référence dans "Essai sur la musique" en 1931 ainsi que dans "Métaphysique chrétienne et néoplatonisme" en 1936 qu'il rédige en travaillant à son Diplôme d'Études Supérieures. Dans son texte dramatique, Camus omet effectivement tout ce qui priverait son personnage de grandeur et de dignité – par

exemple les preuves de sa poltronnerie ou de sa jalousie démesurée<sup>6</sup> – et le marque de traits dionysiaques, en attirant surtout l'attention sur l'aspect simultané de la création et de la destruction. Dans les pages qui suivent, nous allons rappeler les éléments clés du mythe du dieu de la folie pour ensuite démontrer l'importance de cette figure dans la réception de son avatar Camusien. Cette mise en parallèle permettra de dévoiler la logique sous-tendant les actions de Caligula et la sagesse cachée sous le masque de la folie.

## DIONYSOS : FORCE DESTRUCTRICE, FORCE CRÉATRICE

Le mythe de Dionysos, appelé aussi Bacchus<sup>7</sup>, n'est pas uniquement illustré dans les poèmes homériques, mais aussi dans les œuvres d'Euripide, de Sophocle, d'Ovide, de Diodore, d'Apollodore, de Hyginus, de Pausanias, de Plutarque, ainsi que dans la peinture, la sculpture et la céramique anciennes. Figure de la vie culturelle et artistique de l'époque, ce "maître du vin tour à tour civilisateur et perturbateur, emblème du théâtre, de la folie et des mystères" (PAILLER, 1995, p. 14) est le sujet de multiples représentations et de nombreux récits. Tantôt vieux et barbu, tantôt jeune et viril, participant à la fois de l'humain et du divin, bon vivant tout en étant cruel, ce dieu des ivresses spirituelles autant que corporelles, nous présente un visage complexe, changeant, perpétuellement pris dans un entre-deux ; entre l'harmonie et le désordre, entre l'humain et le divin, entre la sagesse et le délire.

Soulignons que selon les critiques, le texte qui a eu la plus forte influence sur l'évolution de l'image de Dionysos est bien entendu la tragédie d'Euripide intitulée *Les Bacchantes*, dont l'épisode central est la confrontation du dieu de la transe avec le roi de Thèbes, Penthée. Comme le mentionne Jeanmaire (1951, p. 153) "le dionysisme ne serait pas ce qu'il est pour les modernes s'il ne se colorait de l'éclat et, pour ainsi dire, du scintillement que lui confère la tragédie d'Euripide."

De la vie et des gestes de Dionysos émerge une image complexe et ambiguë du dieu de la folie, car elle est en mesure de susciter simultanément une attitude négative et positive : "Dionysos incarne une puissance à la fois dévastatrice et constructive." (MAHÉ, 1992, p. 26) D'une part, ce maître de la *mania* et du vin s'avère terrible et cruel envers tous ceux qui refusent sa divinité. Il est représenté comme la figure menaçante, dure et brutale du dieu fou, qui distribue la démence et la mort sans la moindre pitié ou remords. Cette image contribue à la cristallisation du stéréotype du souverain furieux, qui n'hésite pas à tyranniser ses sujets et à imposer de pénibles châtiments. Elle est évidemment maintenue et continuée dans la tradition littéraire par la représentation de toute une série de rois et empereurs historiques jugés délirants : Hérode, Néron ou Caligula par exemple. D'autre part, la folie à laquelle Dionysos invite, n'inspire pas nécessairement la crainte et la terreur. Libératrice et cathartique pour qui s'y soumet volontairement, la démence dionysiaque peut être objet de désir. Euripide désigne bien Dionysos comme le dieu *le plus terrible, et en même temps le plus doux aux hommes*. Élevé en retrait de la civilisation et devenu maître de la nature sauvage ainsi que de la

<sup>6</sup> Lorsqu'on consulte Suétone (1967), on trouve dans le livre IV (p. 60-108) intitulé *Caligula*, des épisodes qui décrivent l'empereur épouventé par les grondements du volcan Etna, se cachant sous son lit lorsqu'il entend le bruit du tonnerre, fuyant lâchement devant les barbares etc. (p. 101-102). Quant à sa jalousie malade, Suétone atteste que Caligula ordonne de raser les têtes de ceux qui ont une chevelure abondante, humilie publiquement et met à mort les individus dotés d'une belle apparence ou les personnes attirant plus d'attention que lui, etc. (p. 89-90).

<sup>7</sup> Les Grecs l'appelaient aussi Bakkos, d'où ses suivantes : les Baccai, Bacchae, (Bacchantes). Il se transforme en Bacchos et Bacchus – nom que préfèrent les Romains. Son nom fut aussi confondu avec celui de Zagreus, Bromios, ou Iacchos. Voir à ce titre les études de Mahé (1992) et de Pailler (1995).

fertilité, il fait aux hommes le don de la vigne, du vin et de l'ivresse (et qu'est l'ivresse sinon une folie passagère ?). Il les appelle à la célébration des instincts et de la nature, à travers "l'abandon total à sa toute-puissance et à l'anéantissement de la raison devant cette puissance" (JEANMAIRE, 1951, p. 423). La transe dionysiaque permet l'union intime avec le dieu par le biais de la fête, de la danse, de la musique, des jeux, de l'ivresse et des plaisirs du corps :

plénitude de l'extase, de l'enthousiasme, de la possession, certes, mais aussi du bonheur du vin, de la fête, du théâtre, plaisirs d'amour, exaltation de la vie dans ce qu'elle comporte de jaillissant et d'imprévu, gaieté des masques et du travesti, félicité du quotidien, Dionysos peut apporter tout cela si hommes et cités acceptent de le reconnaître. (PAILLER, p. 186)

Tout comme les victimes de Dionysos, les bacchants qui se livrent à la célébration de ses rites sont aussi envahis par la *mania*. "In a state of delusion, they submit to their own most primitive impulses [...] they are dissociated from the rational self that functions in a social context." (FEDER, 1980, p. 55) Remarquons le paradoxe : l'abdication de sa propre raison est en fait une manifestation de sagesse. Elle représente l'acceptation de la limite du pouvoir des hommes, ainsi que la reconnaissance de la toute-puissance des dieux, contre laquelle seul un fou pourrait vouloir plaider. Ajoutons aussi que la *mania* envoyée par Dionysos à ses fidèles est loin d'être une possession divine destructrice ou anéantissante. Bien au contraire, elle rend possible la libération des contraintes de la raison, qui gouverne la vie quotidienne, tel "un cri de protestation de l'instinct humain contre la tyrannie de l'esprit." (MAHÉ, 1992, p. 44) Même si l'orgie dionysiaque viole les lois et enfreint la norme par son caractère chaotique et sauvage, c'est par cela même – par cette rupture avec l'ordre établi – qu'elle permet de rétablir l'harmonie universelle :

Le dionysisme est à la fois destruction et équilibre : s'il peut aboutir à l'anarchie, il n'est pas lui-même anarchique [...]. Mais équilibre ne signifie pas ici stabilité ni sérénité, au contraire : le dionysisme est un équilibre en tant qu'il est le contrepois nécessaire à la modération du monde "normal". (LÉVI-BARTHERAT, 1988, p. 467)

Afin de contrer cette normalité, la célébration dionysiaque abolit les distinctions entre les sexes, les âges et la hiérarchie des classes. Elle déclare "illusoires les valeurs sociales, religieuses ou psychologiques, en prônant comme seules réalités la fête, le théâtre et son ivresse sacrée." (MAHÉ, 1992, p. 65)

## CALIGULA LE FOU, CALIGULA LE SAGE

Tout comme Dionysos, Caligula se présente simultanément comme destructeur et comme créateur. Il dérange et renverse l'ordre connu et accepté, afin d'y substituer un nouvel ordre débarrassé des anciennes lois et valeurs. L'honneur, l'amour, la religion, la littérature sont ridiculisés, rendus obsolètes et dépourvus de tout pouvoir. "If a man will not protect his wife, if Venus will not strike down Caligula for sacrilege, if poets are not prepared to deny tyrannic authority for their art, then the values of 'civilized' society are no longer important." (WAELTIWALTERS, 1988, p. 788) S'il paraît y avoir de la méthode dans sa façon de procéder – il attaque tour à tour chaque système établi –, cela ne le fait pas pour autant adhérer à l'ordre apollinien.

Il reconnaît lui-même son dionysisme dément, barbare et destructeur : “Je vis, je tue, j’exerce le pouvoir délirant du destructeur, auprès de quoi celui du créateur paraît une singerie” (CAMUS, 1962, p. 106). Cependant, la démarche de Caligula n’est destructrice qu’en apparence. Sa révolte, ainsi que la révolte à laquelle il incite ses sujets, représentent la conquête de la conscience et de la liberté, faisant écho à “la révolte de l’être dionysiaque tendu vers la libération.” (MAHÉ, 1992, p. 314) En ébranlant les bases de leur monde, ainsi qu’en introduisant le chaos et la peur, Caligula construit un nouvel univers où les hommes sont forcés à penser. “L’insécurité, – dit Cherea – voilà ce qui fait penser.” (CAMUS, 1962, p. 87) Cet empereur qui se veut pédagogue et professeur apprend à ses sujets la leçon de la liberté en les faisant vivre “dans la vérité” (CAMUS, 1962, p. 16), c’est-à-dire en les exposant à l’inefficacité des anciennes lois, à l’insignifiance des valeurs admises et à l’aspect inévitable et aléatoire de la mort. Ainsi, il met en évidence une idée que Camus rend plus explicite dans *Le mythe de Sisyphe* : “[L]e décalage constant entre ce que nous imaginons savoir et ce que nous savons réellement, le consentement pratique et l’ignorance simulée qui fait que nous vivons avec des idées qui, si nous les éprouvions vraiment, devraient bouleverser toute notre vie.” (CAMUS, 1942, p. 33) Selon l’empereur, seul est libre celui qui comprend l’absurdité d’une existence sans lendemain dans un monde qui ne vaut rien. À l’instar de Dionysos, Caligula apporte la libération ainsi qu’une sagesse supérieure : “Ce monde est sans importance et qui le reconnaît conquiert sa liberté” – dit l’empereur (CAMUS, 1962, p. 25). Comme la divinité, il ne promet nullement une meilleure vie dans l’au-delà, mais incite à la libération des contraintes de *l’ici et maintenant* en insistant de la sorte sur le vouloir-vivre et la volonté d’exister.

Sous l’apparente folie de l’empereur se cache donc une sagesse, qui ne doit refléter ni ses propos ni son comportement. La leçon que Caligula (effet personne) veut inculquer à ses sujets est une chose ; la leçon tirée par le lecteur de *Caligula* (qui considère le protagoniste comme pion) en est une autre. Si, selon Caligula, la sagesse consiste à savoir que dans ce monde futile l’homme est sa propre fin, que la vie est courte/fragile et qu’il faut par conséquent vivre librement, ce n’est pas pour autant que le lecteur en déduit que la liberté de Caligula est la bonne. Bien au contraire, suite aux suggestions textuelles indiquant que l’empereur lui-même reconnaît qu’il n’a “pas pris la voie qu’il fallait” et que sa “liberté n’est pas la bonne” (CAMUS, 1962, p. 108), le lecteur peut inférer que même si la cruauté, la démence et la mort sont inévitables, la voie qu’il faut prendre est celle de l’amour, de la compassion et du respect des autres : “[T]he ‘good kind of freedom’, will necessarily stress life instead of death, human solidarity instead of dispersal and indifference, love instead of cruelty.” (STOLTZFUS, 1983, p. 83) Le remède contre l’impuissance face à l’absurdité de l’existence n’est peut-être pas de chercher à dépasser la condition humaine ni de bercer des aspirations surhumaines, mais au contraire d’accepter les limites de cette condition en nous évertuant à être plus humains, en ne perdant jamais de vue ce que l’âge et l’expérience dictent à Cæsonia : “[L]a vie n’est pas bonne. Mais si le mal est sur la terre, pourquoi vouloir y ajouter ?” (CAMUS, 1962, p. 26) C’est l’échec de Caligula – qui malgré tous ses efforts ne peut obtenir la lune, faire que le soleil se couche à l’est, que les hommes ne meurent pas – qui sert de leçon. Ajoutons que la quête d’impossible de Caligula est condamnée à l’échec dès le départ, car comme le souligne Grahame C. Jones, tout acte réalisé devient possible. À priori impensables et inexécutables, les actes de Caligula “far from bringing him into the domain of the impossible, lead him to do no more than extend the bounds of the possible, to include some of the most extraordinary and aberrant human behavior ever recorded.” (JONES, 1968, p. 93)

Simultanément dieu de la folie et du théâtre, Dionysos invite à la rupture avec la norme et avec l’ordre établi, Caligula propose la même libération momentanée des contraintes de la raison et des règles du quotidien.

Mais tout comme après les débordements de la bacchanale, qui ne peuvent durer infiniment et qui permettent de rétablir l'équilibre, suite aux excentricités de Caligula tout rentre dans l'ordre.

Cette mise en parallèle du protagoniste avec Dionysos permet une riche lecture de la folie de l'empereur et suscite diverses attitudes du destinataire à l'égard du personnage Camusien. Le lecteur peut – comme Scipion – tenter de comprendre la folie de Caligula, en la considérant comme leçon et sagesse. Il peut aussi – comme Cæsonia – s'apitoyer sur la souffrance et l'impuissance cachée par le jeu de ce fou. Mais évidemment les prépondérantes allusions dionysiaques tout le long du texte de la pièce guident le lecteur à adopter l'attitude de Cherea, qui tout en comprenant la leçon et le jeu de l'empereur, le considère néanmoins comme un souverain cruel, délirant, destructeur et dangereux. Si selon Cherea – et par extension selon le lecteur – Caligula est une menace qu'il faut éliminer, ce n'est pas à cause des offenses immédiates et des crimes isolés qu'il commet – comme le croient les patriciens –, mais parce que sa leçon sur l'absurde logique du monde ne peut mener qu'au désespoir en faisant “disparaître notre raison d'exister” (CAMUS, 1962, p. 34) et parce que la mise en vigueur de son nihilisme rageur enlève toutes chances à la vie et au bonheur. “[J]'ai envie de vivre et d'être heureux. [...] Je suis comme tout le monde” dit Cherea. (CAMUS, 1962, p. 78)

## JOUER LA FOLIE

Cet astucieux entrelacement du délire avec la lucidité et de la déraison avec la sagesse exige que l'on s'attarde un instant sur la folie de l'empereur, folie que le lecteur hésite à lui attribuer, sans pour autant le considérer tout à fait normal. Si le lecteur le juge fou, c'est surtout parce qu'il condamne les voies prises par sa révolte. C'est la conduite étrange de Caligula – effet personne – qui le situe hors la norme. En transgressant tous les codes, règles, lois et conventions de chaque système de valeurs établi : moral, social, politique, économique, religieux, ainsi qu'en enfreignant la liberté des autres, ce fou délirant et asocial s'avère un danger, qui doit être écarté et/ou éliminé.

D'autre part, le lecteur éprouve de la difficulté à déclarer Caligula fou, parce que son non-conformisme semble faire partie de sa fonction d'empereur. “Je viens de comprendre enfin l'utilité du pouvoir. – déclare-t-il à Scipion – Il donne ses chances à l'impossible. Aujourd'hui, et pour tout le temps qui va venir, ma liberté n'a plus de frontières.” (CAMUS, 1962, p. 24) Dans ce cas, on ne peut lui reprocher de dépasser les bornes car il ne fait qu'exercer son pouvoir : il est César, il est tout-puissant, tout lui est permis! Outre cela, il n'existe dans la pièce aucune instance supérieure à l'empereur pour le proclamer fou, alors que lui-même nie cette possibilité : “[J]e ne suis pas fou et même je n'ai jamais été aussi raisonnable” (CAMUS, 1962, p. 15). Cette absence d'une autorité qui confirmerait la folie de Caligula rend problématique la validité du groupe de référence – les sénateurs et les patriciens qui jugent Caligula fou ne sont pas au pouvoir. Le refus d'adhérer à leur opinion et d'admettre la folie de Caligula résulte aussi de la dévalorisation de ce groupe dans le texte dramatique. À l'exception de Scipion et de Cherea, les patriciens constituent un triste et médiocre ensemble de petits hommes mesquins, effarouchés, blessés dans leur vanité, prêtant à l'empereur de “petits motifs”. Le texte guide le lecteur à se distancier de ce groupe et à tenter de “comprendre” – comme Cherea et Scipion – la logique meurtrière de Caligula. Scipion y réussit mieux que Cherea. Enfin, – et ceci constitue peut-être la raison principale des doutes du lecteur quant à l'état mental de Caligula – sa folie participe du jeu. La mise en scène de sa démence est méticuleusement organisée.

Caligula s'avère un habile joueur<sup>8</sup>, qui est "capable de jouer toute une gamme de rôles, notamment celui d'empereur et du fou de l'empereur" (GAY-CROISIER, 1992, p. 21). À l'instar du fou de cour, il fabrique lui-même le spectacle de sa folie. En plus, il effectue fréquemment les gestes du bouffon qui cherche à divertir par son abrutissement et ses farces malséantes. Citons à titre d'exemple la scène du repas, lors de laquelle Caligula se gratte frénétiquement la tête, jette des noyaux d'olives dans les plats de ses comparses et se cure les dents avec les ongles. (CAMUS, 1962, p. 40) Il s'apparente également au fou dévoilant les vérités de la cour royale, par la mise en scène de la bouffonnerie impériale, qui n'est qu'exploitation, hypocrisie et fraude: "Gouverner c'est voler, tout le monde sait ça" (CAMUS, 1962, p. 22) dit Caligula en démentant l'honnêteté et les intentions des chefs dirigeants. En incarnant à la fois le fou et le roi, ce talentueux acteur met l'accent sur la fine frontière qui sépare ces deux figures, ainsi que sur la complémentarité et la réversibilité des rôles dans ce couple indissociable. Ce jeu de la folie et du pouvoir – ou de la folie au pouvoir – contribue bien sûr à déstabiliser le lecteur. D'un côté, ce dernier est invité à penser que le roi s'amuse en simulant la folie par le biais du jeu. De l'autre, le chavirement du souverain dans la démence, loin d'être exclu, est renforcé dans la dramaturgie de la pièce par l'évocation d'un autre fameux basculement dans le délire. L'empereur courant la nuit à travers l'orage (CAMUS, 1962, p. 11), ne fait-il pas écho à Lear au moment de sombrer dans la folie ? Tantôt fou, tantôt roi, Caligula est si convaincant dans son jeu, qu'il n'est plus possible de distinguer si c'est un roi qui joue un fou, ou un fou qui joue un roi.

## BIBLIOGRAPHIE

- BALDSON, J.P.V.D. *The Emperor Gaius (Caligula)*. Oxford : Clarendon Press, 1964.
- BENEDIKTSON, Thomas. "Caligula's Madness: Madness or Interictal Temporal Lobe Epilepsy?", *Classical World*, vol. 82, n° 5, 1989, p. 370-375.
- Camus, Albert. *Caligula and Three Other Plays*. New York : Knopf, 1958.
- ~ *Caligula*, dans *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.
- ~ *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris : Gallimard, 1942.
- EURIPIDE. *Les Bacchantes*. Trad. Par Maurice Lacroix. Paris : E. Belin; Les Belles Lettres, 1976.
- FEDER, Lilian. *Madness in Literature*. Princeton-NJ : Princeton University Press, 1980.
- FREEMAN, E. "Camus, Suetonius, and the Caligula myth", *Symposium*, vol. 24, n° 3, 1970, p. 230-242.
- GAY-CROISIER, Raymond. "Caligula ou le paradoxe du comédien absurde", dans Jacqueline Lévi-Valensi (dir.) *Camus et le théâtre. (Actes du colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988)*. Paris : Imec, 1992, p. 19-28.
- GILLIS, Janine. "Caligula : de Suétone à Camus". *Études Classiques*, vol. 42, n° 4, 1974, p. 393-403.
- JEANMAIRE, Henri. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris : Payot, 1951.
- JONES, Grahame C. "Camus' Caligula: The Method in His Madness". *Essays in French Literature*, n° 5, 1968, p. 88-99.
- JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992.
- KATZ, Robert. "The Illness of Caligula". *Classical World*, vol. 65, n° 8, 1972, p. 223-225.

<sup>8</sup> *Caligula ou le Joueur* est d'ailleurs le titre qui figure dans le premier manuscrit de Camus. Voir à ce titre les *Notes et variantes* de Roger Ouillet dans l'édition citée p. 1736.



- LÉVI-BARTHERAT, Ann-Déborah. "Dionysos : l'évolution du mythe littéraire", dans Pierre Brunel (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Éditions du Rocher, 1988, p. 459-468.
- MAHÉ, Nathalie. *Le mythe de Bacchus*. Paris : Fayard, 1992.
- MORGAN, Gwyn. "Caligula's Illness Again". *Classical World*, vol. 66, n° 6, 1973, p. 327-329.
- NIETZSCHE, Friedrich, *The Birth of Tragedy; and The Genealogy of Morals*. Garden City, N.Y. : Doubleday, 1956.
- PAILLER, Jean-Marie. *Bacchus : figures et pouvoirs*. Paris : Les Belles Lettres, 1995.
- PIGEAUD, Jackie. "Caligula, l'empereur fou". *Histoire*, n° 73, 1984, p. 26-30.
- STOLTZFUS, Ben. "Caligula's Mirrors: Camus's Reflexive Dramatization of Play". *French Forum*, vol. 8, n° 1, 1983, p. 75-86.
- SUETONIUS, Tranquillus. *Vie des douze Césars*. Tome II. Trad. Par Henri Ailloud. Paris : Les Belles Lettres, 1967.
- WAEELTI-WALTERS, Jennifer. "Images of the Fall in Camus: *La Chute* and *Caligula*", dans Ulrich Doring, Antiope-Lyroudias et Rainer Zaiser (éds.) *Ouverture et dialogue. Mélanges offerts à Wolfgang Leiner à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Tübingen : Narr, 1988, p. 783-791.

ARTIGO RECEBIDO EM: 02 jan. 2013.

ARTIGO ACEITO EM: 20 abr. 2013.

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: ZAWADA, Kinga Anna. Détruire, créer, jouer : lire la folie de Caligula chez Camus. *Revista Criação & Crítica*, n. 10, p. 38-46, maio 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em dd mmm aaaa.