

« L'Espagne et le théâtre au fronton d'une œuvre : *Révolte dans les Asturies* (1936). Mise au point pour l'Histoire littéraire », in *Albert Camus et l'Espagne*, Edisud, « Les écritures du Sud, 2005, pp.59 à 66.

L'Espagne et le théâtre au fronton d'une œuvre ***Révolte dans les Asturies* (1936)** **Mise au point pour l'Histoire littéraire**

Mon ambition, dans cette présentation, n'est pas d'apporter de la nouveauté. Tout ou presque est connu de cette pièce et je ne ferai que rassembler des éléments pour proposer un commentaire unifié. Ce que je souhaite par contre, c'est diriger à nouveau les regards vers elle car l'expérience de sa transmission pédagogique m'a permis de constater que sa lecture n'était pas ennuyeuse pour les étudiants, pour plusieurs raisons dont celle de l'âge des créateurs n'est pas la moindre. Mais aussi, celle de sa thématique qui peut inaugurer un intérêt pour l'Espagne du XX^e siècle, ses révoltes et ses aspirations à la liberté. Était-il pensable de parler de l'Espagne et d'Albert Camus, sans l'évoquer ?

Avec l'Espagne, faut-il le rappeler, Camus a des liens de sang et de forte connivence. Toute sa courte vie, il sera d'une fidélité extrême à ce pays. Quant au théâtre, il est « une des grandes affaires de son existence »¹ dit un des ses biographes, Olivier Todd.

La création théâtrale elle-même

En janvier 1936, Camus a adapté la nouvelle d'André Malraux, *Le Temps du mépris* : il y manifeste ses dispositions pour l'adaptation et la transposition de l'œuvre d'un autre vers sa conception dramaturgique naissante. Comme les jeunes progressistes de son temps, lui et ses camarades ne peuvent oublier la phrase finale de la préface de Malraux : « Il est difficile d'être un homme. Mais pas plus de le devenir en approfondissant sa communion qu'en cultivant sa différence. »²

Durant les mois de février et mars 1936, Camus est « l'animateur incontesté » du *Théâtre du Travail* : « [...] nous reconnaissons tous sa valeur [...] la participation des trois autres coauteurs n'a existé que dans son sillage », déclare l'un d'eux.³ Dans l'annonce du spectacle du *Théâtre du Travail*, on peut lire : « Nous avons trouvé dans la révolution d'octobre 1934 à Oviedo un exemple de force et de grandeur humaines. »

Par ailleurs, Camus prenant cette distance ironique vis-à-vis de lui-même, a pu déclarer : « J'avais là toutes les occasions de développer une “castillanerie” qui m'a fait bien du tort, que raille avec raison mon ami et mon maître Jean Grenier, et que j'ai essayé en vain de corriger, jusqu'au moment où j'ai compris qu'il y avait aussi une fatalité des natures. »⁴

Révolte dans les Asturies est donc la seconde tentative théâtrale de Camus, plus ambitieuse que la première. « Le collectif se réunit souvent dans la maison louée par Marguerite, Jeanne et Albert⁵, et conçoit la pièce comme un canevas, [à partir duquel] les acteurs seraient invités à broder dessus, à

¹ Olivier Todd, *Albert Camus une vie*, Gallimard, Biographies, 1996, p. 120.

² Olivier Todd, op. cit., p.123.

³ Ainsi Jeanne Sicard dit à Roger Quilliot que les textes de radio étaient de Albert Poignant, l'interrogatoire de l'acte IV d'Yves Bourgeois, la scène du Conseil des ministres d'elle et presque tout le reste de Camus.

« Présentation », in *Révolte dans les Asturies*, Gallimard, La Pléiade, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, pp. 1852-1853.

⁴ « Préface », in *L'Envers et L'Endroit*, Gallimard, La Pléiade, *Essais*, p. 6.

⁵ Marguerite Dobrenn, Jeanne Sicard et Albert Camus

la manière de la commedia dell'arte. »⁶ Si l'intérêt pour l'Espagne est encore très circonscrit en France, le groupe d'Alger, de par les origines de certains et la proximité de l'Espagne, est aimanté par ce sujet : la répression des mineurs des Asturies.⁷

Camus, passionné de théâtre, est influencé par Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold et Konstantine Stanislavski. Mais il se situe surtout dans la doctrine théâtrale de Jacques Copeau dont il mettra une des phrases dans ses programmes :

« De théâtres dont le mot d'ordre est travail, recherche, audace, on peut dire qu'ils n'ont pas été fondés pour prospérer mais pour durer sans s'asservir. »⁸

Sans trop s'y attarder, on peut aussi rappeler que l'état d'esprit de Camus et ses amis se situe bien dans cette lignée d'un théâtre pour tous, durant cette période de 1936 à 1939, et que *l'appel du Théâtre du Vieux Colombier*, en 1913, peut résonner juste, à leurs oreilles et à leurs cœurs :

appel

à la jeunesse, pour réagir contre toutes les lâchetés du théâtre mercantile et pour défendre les plus libres, les plus sincères manifestations d'un art dramatique nouveau

au public lettré, pour entretenir le culte des chefs-d'œuvre classiques français et étrangers qui formeront la base de leur répertoire

à tous, pour soutenir une entreprise qui s'imposera par le bon marché de ses spectacles, par leur variété, la qualité de leur interprétation et de leur mise en scène.

La pièce doit se jouer au *Champ de manœuvres*, à Alger, salle Cervantès. « Le préfet a donné son autorisation, mais le maire d'extrême droite, Augustin Rosis, Croix-de-Feu [et sympathisant franquiste], n'accorde pas la salle, ce qui revient à interdire la représentation [...] *L'Algérie ouvrière* signale [avec une ironie amère] que ce spectacle devait se jouer "au profit de l'enfance malheureuse européenne et indigène. Voici la contribution de M. Rozis à la première manifestation populaire, vivante, intelligente, du théâtre algérien." »⁹

Camus organise la protestation. « *Révolte dans les Asturies* survit grâce à un éditeur débutant de vingt et un ans, Edmond Charlot, qui publia la pièce à Alger, en tirage limité. »¹⁰ Dans cette œuvre, le jeune Camus manifestait clairement ses convictions antifascistes et son attachement à l'Espagne.

Point historique

En octobre 1934, la grève révolutionnaire armée des Asturies, province du Nord-ouest, est suivie d'une répression terrible qui fait, en un mois, des dizaines de milliers de morts. Le gouvernement républicain perd le pouvoir au profit de la droite fasciste. Une coalition voit le jour qui abolit les maigres réformes consenties par les Républicains entre 1931 et 1933. Au mois de juillet, les Cortès sont ajournés. La tension monte entre la gauche et la droite, gagne l'Espagne entière et touche plus particulièrement la Generalidad de Catalogne, province quasi autonome, située à côté de Barcelone. et des Asturies Début 1934 a lieu la rentrée des Cortès en même temps que se produit une crise gouvernementale aiguë. Le 4 octobre, trois ministres de la CEDA (Confederacion Española de Derechos Autonomas) entrent au gouvernement. Le lendemain, une grève générale de protestation est suivie dans toutes les grandes villes. Le 6 octobre, Lluís Companys, président de la

⁶ Olivier Todd, op. cit., p.124.

⁷ Nombre de ces informations sont reprises au chapitre 11 de la biographie d'Olivier Todd citée.

⁸ Olivier Todd, op. cit., p.121.

⁹ Olivier Todd, op. cit., p.125.

¹⁰ Olivier Todd, op. cit., p.126.

Generalidad de Catalogne, proclame l'indépendance des provinces catalanes. C'est le 5 octobre que fut déclenchée la grève des mineurs qui devint une véritable insurrection armée. Les insurgés proclament une « République ouvrière et paysanne », régie par les principes socialistes. Don Diego Hidalgo, ministre de la guerre confie la répression au général Franco qui utilise l'aviation et les troupes des *Réguliers* maures du Maroc. Moins de deux ans plus tard, le 17 juillet 1936, la guerre civile espagnole éclatera.

Ces faits sont connus mais les dates précises, mises en regard de ce que nous venons de dire de la pièce, montrent la rapidité de réaction de Camus et témoignent de son engagement, de ce qu'il peut investir lorsqu'il fusionne avec une cause.

De manière plus ponctuelle, la pièce s'est inspirée d'un récit d'André Ribaud, *Oviedo, la honte du gouvernement espagnol*, paru dans *Monde* en novembre 1934, dans un numéro spécial consacré à *Révolution et contre-révolution en Espagne*. André Ribaud racontait :

« Pour forcer ces murs inexpugnables qui ont résisté à huit jours de siège, les mineurs décident de charger un camion de dynamite. Un homme au volant pour le conduire jusqu'au pied de la muraille et un second qui allumera sa charge d'explosif. Deux volontaires, deux volontaires de la mort, sans aucune chance de salut. On va tirer au sort parmi ceux qui se présentent lorsque les troupes de renfort surgissent et attaquent les mineurs. »

Camus reprend cet épisode avec une grande sobriété rendant l'épisode poignant et en transformant l'issue dans la scène 1 de l'acte II. Comme l'écrit Jacqueline Lévi-Valensi : « La pièce dramatise l'action, dans tous les sens du terme, puisqu'on entendra, un peu plus tard, une explosion marquant la réalisation du projet héroïque, et que les deux personnages désignés par le sort s'exprimeront, à la fin, parmi les voix des hommes tués. »

La pièce elle-même

La pièce restitue le climat d'agitation et la misère paysanne et ouvrière qui sont à l'origine des troubles. On peut apprécier combien l'accent en est vrai en lisant parallèlement le roman de Ramón Sender, *Requiem pour un paysan espagnol* ou celui de Mercé Rodoreda, *La Place du diamant*¹¹ ; on peut aussi la lire en revoyant le film de Luis Buñuel, *Terre sans pains*, tourné entre 1932 et 1937.

La pièce comporte une répartition intéressante des personnages avec absence de premier rôle. La scène est conçue au milieu des spectateurs, figurant le peuple avec les acteurs. Les différents rôles se répartissent en quatre ensembles :

- le peuple

- ses alliés, avec les ouvriers rebelles : Alonso, le romantique, Santiago, le vieux, Antonio, le montagnard, Léon, Ruiz, symboles des révolutionnaires dévoués à leur cause. Parmi eux, un révolutionnaire dangereux, Sanchez, qui tue froidement et ne croit en rien. Parmi les alliés des ouvriers, il y a aussi Pépé, le jeune coiffeur, Pilar, la femme aimante qui a 35 ans et qui tient le cabaret où se joue le drame. Pilar est révoltée contre la guerre, contre la tuerie ; il y a enfin les conjurés : le Basque, un prisonnier, un garçon, des voix et des anonymes.

- les ennemis : les gros commerçants, les nantis et l'armée répressive, représentés par le pharmacien, l'épicier et le capitaine.

- le gouvernement, réduit à une présence vocale par la radio, à la fois désincarné et omniprésent.

¹¹ Actes Sud, collection Babel, pour le premier et Gallimard, « L'Etrangère », pour le second.

Dans la ligne d'un théâtre engagé et du théâtre d'agitation à la manière de Piscator, Camus et ses amis veulent marier efficacité et beauté. Ils veulent aussi associer le spectateur à l'action et faire de lui le bourreau et la victime potentiels de cette tragédie.

La scène est partout et nulle part, à Oviedo et à Madrid, dans un café et au Conseil des ministres. *Les Actualités*, au sens cinématographique du terme, sont comme autant de sous-titres qui rythment l'évolution des événements. Elles soulignent aussi ironiquement le contraste entre le récit plus ou moins falsifié de l'insurrection et l'insurrection elle-même, entre la propagande et la réalité charnelle, concrète.

En effet, dans *Révolte dans les Asturies*, la démonstration n'est jamais désincarnée. Dès le début de sa pièce, on lit les indications suivantes¹² :

Le décor entoure et presse le spectateur, le contraint d'entrer dans une action que des préjugés classiques lui feraient voir de l'extérieur. Il n'est pas devant la capitale des Asturies mais dans Oviedo, et tout tourne autour de lui qui demeure le centre de la tragédie. Le décor est conçu pour l'empêcher de se défendre.

De chaque côté des spectateurs, deux longues rues d'Oviedo : devant eux une place publique sur laquelle donne une taverne vue en coupe. Au milieu de la salle, la table du Conseil des ministres surmontée d'un gigantesque haut-parleur figurant Radio Barcelone. Et l'action se déroule sur ces divers plans autour du spectateur contraint de voir et de participer suivant sa géométrie personnelle. Dans l'idéal, le fauteuil 156 voit les choses autrement que le fauteuil 157.

On voit combien Camus insiste sur la mobilité du public, sur sa perception différenciée. L'agression voulue du spectateur, placé volontairement dans l'impossibilité de se défendre, c'est-à-dire de rester neutre, se poursuit avec les mouvements, les sons et les lumières.

Les chants se succèdent et donnent l'atmosphère : chanson populaire de la montagne de Santander au début et à la fin de la pièce, chanson nostalgique au son de l'accordéon ; chants des mineurs, disques du *bon vieux temps* ; la *Bandera* de la légion étrangère. Les sons viennent aussi des fusils, des revolvers, des grenades, de la radio, du haut-parleur.

L'ironie s'inscrit dans l'utilisation judicieuse des émissions qui sont en opposition absolue avec les événements réels. Ainsi sont soulignées la fausseté de la propagande et les manœuvres politiques. Cette manière de procéder oblige le spectateur à prendre une position critique.

La lumière, avec ses éclairages et ses obscurités, participe également à la dynamique de la représentation et accompagne un langage à deux niveaux : l'un simple, direct, sans faux romantisme ; l'autre lyrique et poétique. On peut le constater dans les flashes émouvants qui évoquent les paysages. On peut dire que la poésie nostalgique du souvenir s'oppose avec efficacité à la présence *métallique* du pouvoir personnifié par la Radio. De nombreux exemples pourraient en être cités, comme dans la fin de l'acte IV où se succèdent les voix de Lerroux et des anonymes.

L'homogénéité de la pièce et son impact sont assurés par l'unité d'action : chaque acte se concentre sur une des phases de la révolte. Il en résulte une progression sans faille au rythme accéléré : insurrection des mineurs, victoire précaire des insurgés et règlements de compte sommaires avec les nantis, organisation des forces gouvernementales et massacres des mineurs, répression des civils par la légion et oubli des morts ensevelis sous la neige. On sait, d'ailleurs, que *la Neige* était le premier titre auquel Camus avait pensé.

Fidélité à l'Espagne

Camus a été interdit en Espagne du fait de ses écrits antifascistes. Il éprouvera toujours une nostalgie profonde pour ce pays – il y fit un seul voyage, aux Baléares l'été 1935 - et sera animé par une exigence de justice à son égard. Jean-Yves Guérin précise :

¹² *Révolte dans les Asturies*, Gallimard, La Pléiade, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, p. 401

« À chaque fois qu'il disposera d'une tribune, Camus l'utilisera pour plaider la cause, sacrée pour lui, des républicains espagnols. Des dizaines d'articles à *Alger Républicain*, à *Combat*, à *L'Express*, à *Esprit*, à *Témoins*, à *Preuves*, des discours, des gestes symboliques, témoignant de la constance de son attachement, sa fidélité à l'Espagne et une fidélité à soi-même. »¹³

Admiration qui ne se dément pas pour une manière de vivre : « Il y a une certaine aisance dans la joie qui définit la vraie civilisation. Et le peuple espagnol est un des rares d'Europe qui soit civilisé » lit-on dans *L'Envers et l'Endroit*. Après la guerre, il garde une fidélité à l'Espagne républicaine : ainsi, en 1945, il appelle les démocraties occidentales à ne pas tolérer le maintien de Franco. En 1948, il écrit et monte avec Jean-Louis Barrault, *L'État de siège*, pièce qui lui valut une critique de Gabriel Marcel à laquelle il répondra dans « Pourquoi l'Espagne ? »¹⁴

En 1952, il réprovoque l'entrée de l'Espagne franquiste à l'UNESCO. Il s'explique dans une lettre publique sur son refus de participer à une communauté culturelle où cette Espagne-là est reconnue. Il est le premier étranger à recevoir l'insigne de Chevalier de l'ordre de la Libération espagnol. En 1958, dans une allocution, « Ce que je dois à l'Espagne »¹⁵ il dit sa dette envers ce pays. Il le dit encore dans « Pour l'Espagne républicaine » :

« Amis espagnols, nous sommes en partie du même sang et j'ai envers votre patrie, sa littérature et son peuple, sa tradition, une dette qui ne s'éteindra pas. Mais j'ai envers vous, dont le malheur ni la misère pourtant n'ont pas cessé, une autre dette que vous ne connaissez pas et ne pouvez pas connaître. Dans la vie d'un écrivain de combat, il faut des sources chaleureuses pour venir combattre l'assombrissement dont j'ai parlé [...] L'Espagne de l'exil m'a souvent montré une gratitude disproportionnée. Les exilés espagnols se sont battus pendant des années et puis ont accepté fièrement la douleur interminable de l'exil. Moi, j'ai seulement écrit qu'ils avaient raison. Et pour cela seulement, j'ai reçu depuis des années, et ce soir encore dans les regards que je rencontre, la fidèle, la loyale amitié espagnole, qui m'a aidé à vivre. Cette amitié-là [...] est la fierté de ma vie. »¹⁶

Au terme de ce parcours, nous pouvons répondre par l'affirmative aux deux termes de notre titre, *L'Espagne et le théâtre*. Sans faire de cette pièce le « tout Camus était déjà là », il ne faut pas la minimiser mais y repérer déjà les lignes de force de sa création ultérieure :

- la construction d'une création dans la convivialité ;
- l'ouverture, la disponibilité aux textes les plus classiques mais/et aussi à l'actualité la plus brûlante ;
- la position de l'écrivain au carrefour de langues ;
- le façonnement d'une modernité en référence à d'autres, dans une obsession de la « transmission » au plus grand nombre, transmission que le théâtre permet justement.

Effectivement, pour Camus une langue est à inventer en littérature, langue qui se nourrit des autres langues et *parlers*. Si le « méditerranéen » de Camus semble plus espagnol qu'italien, ce dont il a rêvé peut être exploré aujourd'hui dans ce qui fait la « méditerranéité » de l'Algérie. On pourrait explorer plus avant une potentialité perçue par Camus, dans le silence et l'énigme de l'altérité. Si la Méditerranée est une utopie ou un rêve, le chemin tracé peut être suivi, au carrefour de plusieurs méditerranées.

¹³ J-Y. Guérin, *Camus, portrait de l'artiste en citoyen*, Paris, éditions François Bourin, 1993, p. 13.

¹⁴ Réédition chez Gallimard, Folio, avec introduction et dossier de Pierre-Louis Rey.

¹⁵ Gallimard, La Pléiade, Essais, pp.1905-1908.

¹⁶ « Ce que je dois à l'Espagne », Gallimard, La Pléiade, Essais, pp.1907-1908.