

UN CASO CLINICO (1953), UN CAS INTERESSANT (1955) : DE DINO BUZZATI A ALBERT CAMUS

1. La nouvelle de Dino Buzzati

La pièce de Dino Buzzati intitulée *Un caso clinico* est une adaptation pour le théâtre de la nouvelle *I sette piani*¹, du même auteur. Le thème central de ce récit est la maladie, jamais nommée, bien qu'il s'agisse de la tuberculose². Celle-ci condamne le protagoniste, dénommé Giuseppe Corte et avocat de profession, à une dégradation progressive, mais aussi à la marginalisation, à l'aliénation, puis à la mort, par le jeu d'un mécanisme médical présenté comme machiavélique. La grande originalité du texte consiste à faire correspondre à chaque étage de la maison de santé – qui en comporte sept – un stade de la maladie, selon une progression décroissante contrôlée par la volonté des médecins, en particulier par celle d'un certain professeur Dati. Ainsi, du septième au premier étage s'accroît pour les patients – transportés d'un étage à l'autre contre leur gré – la gravité de la maladie qui, de bénigne, devient mortelle. C'est pourquoi l'histoire racontée

¹ La nouvelle fut publiée pour la première fois le 1^{er} mars 1937 dans « La Lettura » (n. 3), supplément mensuel littéraire du « Corriere della Sera », quotidien pour lequel l'écrivain travaillait alors depuis près de dix ans. En 1942, Buzzati l'intégra à son premier recueil de récits, *I sette messaggeri*, sous le titre *Sette piani*, qui est resté son titre définitif – ce que nous pouvons constater dans les recueils anthologiques *Sessanta racconti* (1958) et *La boutique del mistero* (1968). La suppression de l'article atténue légèrement la parenté du titre du texte avec celui de la nouvelle éponyme. En contrepartie, cette élimination renforce l'abstraction du propos de l'auteur et sa force symbolique.

² Le terme « sanatorium » (*sanatorio*) est employé dans le deuxième paragraphe de la nouvelle, après l'expression « maison de santé » (*casa di cura*) et le mot « hôpital » (*ospedale*) que l'on trouve dans le premier paragraphe. Cf. *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori, 1998, p 619, coll. « I Meridiani ».

est aussi celle d'une chute, physique et morale : c'est tout d'abord l'histoire d'une descente fatale vers la mort, signifiée de manière à la fois littérale et allégorique, mais aussi l'histoire de la satisfaction d'un homme châtié, en quelque sorte, par l'humiliation que lui infligent autant la maladie (par l'inaction qu'elle impose) que les médecins (dont il est le jouet)³. Or, le thème du voyage – inscrit, en l'occurrence, dans une dimension verticale et entendu comme métaphore de toute aventure existentielle – est l'un des thèmes centraux de l'œuvre de création de Buzzati, exemplairement développé dans *Il deserto dei Tartari* (1940), qui a fait la fortune populaire et critique de l'auteur. Comme dans de nombreux autres récits buzzatiens, ce thème se double ici de ceux de l'attente anxieuse et du sentiment d'absurdité éprouvé devant la condition mortelle partagée par tous les hommes.

Il nous paraît important de préciser que la nouvelle est issue d'une expérience personnelle, vécue et considérée comme traumatisante. En effet, en mars 1935 Buzzati fut opéré pour une douloureuse mastoïdite et resta hospitalisé pendant plusieurs jours⁴. Il subit ensuite plusieurs semaines de traitements intensifs et fut victime de complications dentaires. L'ensemble de cette expérience, qui lui laissa un souvenir amer et lui suggéra des considérations pessimistes sur la médecine, fut directement à l'origine de la rédaction de la nouvelle, écrite d'un seul jet⁵. Mais la polémique engagée

³ Dans *De quelques rêves de Buzzati* (« Cahiers Dino Buzzati », n. 7, 1988, p. 127), dans le cadre de l'analyse de deux cauchemars « transcrits presque littéralement » par Buzzati nouvelliste, Claude Imberty rappelle en citant une étude de Charles Baudouin intitulée *Psychanalyse de Victor Hugo* que « La chute est la représentation la plus efficace du péché d'orgueil dans toutes les mythologies ». En rapportant cette remarque à la production buzzatienne, Cl. Imberty conclut : « "Monter ou descendre", telle est l'alternative sur laquelle l'œuvre de Buzzati revient sans cesse ».

⁴ Les informations à ce sujet sont différentes selon les sources : elles sont discordantes, notamment, dans la biographie de Giulio Carnazzi qui accompagne les *Opere scelte* (cit., p. LVIII) où la durée indiquée, conformément à une indication de Buzzati lui-même fournie dans une lettre à son ami Arturo Brambilla du 29 mars 1935, est de douze jours (in *Lettere a Brambilla*, a cura di Luciano Simonelli, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1985, p. 226) et dans le volume autobiographique *Un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu (luglio-settembre 1971)*, Milano, Mondadori, 1973, p. 79 (dans lequel Yves Panafieu fait allusion à une durée de sept mois, qui n'est pas contestée par Buzzati). Dans tous les cas, les soins postopératoires se sont prolongés pendant « 40 jours » (in *Lettere a Brambilla*, cit., p. 226 : « 40 giorni »).

⁵ Cf. *Un autoritratto*, cit., p. 80 : « Ora io, prima di entrare dal dentista, prima quindi di sapere questa diagnosi tranquillizzante, ero rimasto per un po' nella sala d'aspetto, era una

dans le récit au sujet de la figure humaine et morale du médecin qui, dans l'imaginaire buzzatien n'est pas un « guérisseur d'hommes » mais le « bourreau pressé d'en finir »⁶, sadique et sournois, est renforcée chez l'auteur par une obsession durable et récurrente, celle de la maladie, précisément⁷, rattachée à une expérience autrement traumatisante : la mort du père, décédé d'un cancer en 1920, alors que Buzzati était âgé de quatorze ans.

Cependant, la « perception douloureuse de certaines situations »⁸ et l'angoisse qu'elles ont pu engendrer ont souvent conduit l'écrivain, « par-delà les complaisances morbides et les ruminations obsessionnelles »⁹, à dépasser l'émotion d'expériences individuelles et de fantasmes personnels vers un témoignage narratif de nature morale. Il en est ainsi dans *Sette piani*, où l'allégorie supporte le projet d'une satire sociale virulente de la médecine, celle de son pouvoir et de ses mensonges, qui reconduit à la dénonciation de tous les abus de pouvoir. Dans *Sette piani*, en effet, il est moins question d'une réflexion métaphysique sur la mort ou d'une définition de cette notion que d'une mise en scène des forces motrices qui s'opposent concrètement à la liberté, à la volonté et à l'ambition de tout homme¹⁰. En fait, il y est moins question d'une représentation cathartique de la mort que de l'aperçu critique d'une réalité de la société contemporaine telle qu'elle apparaissait aux yeux de Buzzati. Quoi qu'il en soit, les fondements réels de la nouvelle et, par extension, ceux de la pièce sont indéniables, mais aussi significatifs et structurants. De ce fait, leur

casa del centro di Milano, casa moderna ma di quelle squallide, con un cortile. La giornata era grigia, e davanti a questa finestra aperta senza tende si vedeva la casa di fronte (cioè la parete del cortile), con finestre tutte uguali una all'altra, tutte senza tende, tristi, vuote come se dietro non ci fosse nessuna vita. Allora, chissà perché, mi è venuta in mente questa storia di questo malato che dall'alto viene portato in basso, e per il quale, a ogni piano, c'è questa scadenza di gravità del male. [...] E mi ricordo che sono andato a casa e mi son messo alla macchina da scrivere e l'ho scritto tutto dalla prima all'ultima parola ininterrottamente, così... ».

⁶ Yves Panafieu, *Thanatopraxis*, « Cahiers Dino Buzzati », n. 1, 1977, p. 102.

⁷ In *Un autoritratto*, cit., p. 82 : « Hai paura della malattia? Sì. La malattia mi fa paura. Perché? Perché è umiliazione. E la morte? Te lo confesso: mi ha sempre fatto paura. Ma l'idea di morire – fatta a freddo – adesso mi spaventa meno di una volta, perché credo di essere un po' più ragionevole. Adesso mi fa paura il dolore e l'umiliazione. »

⁸ Yves Panafieu, *Thanatopraxis*, cit., p. 103.

⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰ *Ibid.*, p. 122.

connaissance est nécessaire à l'interprétation et à la compréhension de la portée des deux textes.

2. La pièce de Dino Buzzati

L'adaptation de la nouvelle *Sette piani* au langage théâtral fut suggérée à l'auteur par Giorgio Strehler, co-fondateur en 1947 du *Piccolo Teatro* de Milan et avec lequel Buzzati avait travaillé en 1946 à la réalisation scénique de son deuxième acte unique, *La rivolta contro i poveri*¹¹, mis en scène au théâtre milanais *Excelsior*. Sous l'impulsion de Strehler, mais également sous l'impulsion de son amour pour le théâtre (considéré comme le « suprême but »¹²), Buzzati accepta donc de rédiger à partir du noyau thématique développé dans *Sette piani* sa première pièce à part entière, composée de deux temps (correspondant au moment qui précède et à celui qui suit l'hospitalisation) et de treize tableaux : six dans le premier temps et sept dans le second temps. La pièce s'intitule *Un caso clinico*, titre moins symbolique, mais plus précis quant aux motifs de la dépersonnalisation et de la dépossession de soi aussi bien par la maladie que par la corporation des médecins. Par ailleurs, le propos de l'écrivain s'intègre parfaitement au sein du répertoire privilégié par le *Piccolo Teatro*, attentif aux problèmes de la société contemporaine¹³. La pièce fut représentée pour la première fois à la mi-mai 1953, en toute fin de saison¹⁴. Bien qu'elle ait été rejouée à Milan, dans le cadre des reprises, au terme de la saison suivante et bien qu'il y ait eu immédiatement des recensions

¹¹ En 1942, année de publication de *I sette messaggeri*, Dino Buzzati avait fait ses débuts au théâtre avec un acte unique, intitulé *Piccola passeggiata* et représenté également à Milan.

¹² Cf. *Un autoritratto*, cit., p. 183 : « massimo traguardo ». La traduction est empruntée à la version française du texte, à savoir *Mes déserts : Entretiens avec Yves Panafieu*, Paris, Robert Laffont, 1973, p. 273.

¹³ Cet aspect est mis en valeur dans le premier programme du *Piccolo Teatro* (cf. Giorgio Strehler, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 36-37).

¹⁴ *Ibid.*, p. 347.

critiques élogieuses (parmi lesquelles celles de Silvio D'Amico¹⁵ et Eligio Possenti¹⁶), la question de la réception est restée en suspens aux yeux de l'écrivain comme du metteur en scène :

Purtroppo venne dato verso la fine della stagione, e quindi più di quindici recite non ci potevano essere. E a Milano non si è saputo se abbia avuto successo o no.¹⁷

Le passage de la version narrative, concise du fait même qu'il s'agit d'une nouvelle¹⁸, à la version dramatique comporte des modifications qui ne sont pas seulement morphologiques et structurelles. En effet, outre les différences relatives au genre auquel les deux textes appartiennent respectivement, Buzzati introduit également des transformations de type formel qui, toutefois, ne sont pas anodines. Ainsi, au-delà de l'ajout de trois scènes d'exposition, l'avocat Giuseppe Corte devient l'homme d'affaires Giovanni Corte. Si le changement de métier vise à souligner plus nettement les motifs de l'amour et du besoin d'une activité professionnelle frénétique, le changement de prénom pourrait être interprété diversement. La semi-homonymie du nouveau protagoniste avec le héros de *Il deserto dei Tartari*, Giovanni Drogo, mais aussi avec d'autres héros de récits buzzatiens (comme celui de la nouvelle et de la pièce *Il mantello*), en est l'une des raisons les plus plausibles. Une autre différence importante entre la nouvelle

¹⁵ Cf. *Un caso clinico di Dino Buzzati, al Piccolo Teatro di Milano*, in « Il Tempo », 22 maggio 1953, repris in *Cronache del teatro*, 2, a cura di E. Ferdinando Palmieri e Sandro D'Amico, Bari, Laterza, 1964, p. 785-788. La recension fait, à plusieurs reprises, l'éloge du texte (un « dramma di grande respiro, sottile » et « carico di mistero ») comme de la mise en scène (« La regia di Strehler è andata incontro alla castità, non solo di spiriti ma d'espressione, ben nota in Buzzati, con una sorte di levità translucida, e diremmo d'eleganza » (p. 788).

¹⁶ Cf. « *Un caso clinico* » di Dino Buzzati [16 maggio 1953], in *Dieci anni di teatro (cronache drammatiche)*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1964, p. 74-78. Comme Silvio D'Amico, Eligio Possenti loue longuement le texte, considéré comme le véritable baptême de Buzzati dramaturge, autant que la mise en scène, « precisa e intelligente » (p. 77).

¹⁷ *Un autoritratto*, cit., p. 183.

¹⁸ Dans l'essai de Boris Eikhenbaum, *Sur la théorie de la prose* [1925], in *Théorie de la littérature*, textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, p.1963, coll. « Tel Quel », p. 203, « les dimensions réduites et l'accent mis sur la conclusion » sont définis comme les deux caractéristiques morphologiques propres à la nouvelle (par rapport au roman, notamment).

et la pièce réside non seulement dans le fait que l'hôpital devient une clinique (ce qui contribue à renforcer les liens entre l'intrigue et l'expérience personnelle vécue par Buzzati en 1935), la clinique « Saledo » plus précisément, mais encore dans le dédoublement de la figure du médecin en deux personnages : le professeur Schröder, directeur général de la clinique, et le professeur Claretta, médecin en chef¹⁹. Par ailleurs, si la maladie qui frappe Corte n'est pas nommée dans *Un caso clinico*, conformément à l'histoire originale, on comprend qu'il ne s'agit plus de la tuberculose, mais d'un cancer au cerveau. Néanmoins, la plus importante des modifications apportées du point du sens fondamental du texte consiste dans l'adjonction de supports visuels et sonores à la sensation, puis à la conviction, chez le protagoniste d'avoir été désigné par le Destin et d'être livré en toute impuissance à une volonté supérieure impénétrable. L'incarnation de la mort en une femme inconnue (une Parque ?) qui chante et qui file et les illusions sonores qui alternent avec les apparitions hallucinatoires de cette femme sont, avec le motif du cauchemar prémonitoire, les éléments principaux qui redéfinissent le fantastique allégorique de la nouvelle, tout à fait sobre, en direction d'un fantastique moins intériorisé et plus « visionnaire »²⁰.

3. La rencontre de Georges Vitaly et d'Albert Camus avec la pièce

¹⁹ Pour l'interprétation du nom des médecins, nous invitons à lire l'article de Nino Briamonte, « *Un caso clinico* » e l'« *adaptation* » di Albert Camus, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del Convegno Internazionale, Feltre e Belluno, 26-29 settembre 1991, a cura di Nella Giannetto, con la collaborazione di Patrizia Dalla Rosa e Isabella Pilo, Milano, Mondadori, 1994. D'après l'auteur, Buzzati aurait choisi ici deux noms susceptibles de suggérer « fantasmi nazi-fascisti » (p. 122), c'est-à-dire un univers concentrationnaire, l'un du fait de son origine allemande, l'autre parce qu'il correspond au prénom de la maîtresse de Mussolini.

²⁰ Cette terminologie a été proposée par Italo Calvino pour définir le genre fantastique propre à la première moitié du XIX^e siècle. Cf. *Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di Italo Calvino, Milano, Mondadori, 1983, coll. « Oscar classici », n. 26, p. 9-10 : « il vero tema del racconto fantastico ottocentesco è la realtà di ciò che si vede : credere o non credere ad apparizioni fantasmagoriche, scorgere dietro l'apparenza quotidiana un altro mondo incantato o infernale ».

À l'instar de Giorgio Strehler, Georges Vitaly fut l'un des grands animateurs culturels européens de la seconde moitié du XX^e siècle : il contribua, notamment, au renouveau théâtral de l'après-guerre en privilégiant un répertoire engagé, sensible aux codes et aux composantes d'un langage spécifiquement théâtral, et en conduisant une réflexion critique constante sur sa propre pratique du théâtre²¹. Entre 1953 et 1980, il fut le directeur artistique du Théâtre *La Bruyère* à Paris, le plus petit théâtre privé de la capitale française (Ludmila Vlasto en était la propriétaire). Il s'agissait d'un établissement au budget restreint, certes, mais l'un des plus créatifs et actifs. La rencontre avec la pièce de Buzzati fut le fait d'un heureux hasard. La version française du texte italien, dans une traduction littérale anonyme²², lui fut remise par une « dame travaillant à l'U.N.E.S.C.O. »²³ à une époque où Vitaly était justement à la recherche d'un manuscrit digne d'être mis en scène et, plus particulièrement, d'un manuscrit « traitant d'un sujet actuel, intéressant notre société »²⁴. Le nom même de l'écrivain italien éveilla chez le metteur en scène un intérêt immédiat. Situé dans le cadre de la « nouvelle littérature italienne » en tant qu'auteur de *Il deserto dei Tartari*, Buzzati était perçu comme le chantre de problématiques modernes (celles de « l'homme se débattant dans un quotidien irréel, inquiétant et fantastique »²⁵), potentiellement fécondes et attrayantes dans la perspective d'une mise en scène (il s'agissait d'« ingrédients très excitants »²⁶), d'autant plus que Buzzati était alors inconnu en France comme dramaturge. L'impression positive initiale de Vitaly fut confirmée et renforcée à la lecture du texte, dans lequel ce dernier vit des dialogues et des portraits de qualité, ainsi qu'un sujet « d'une force exceptionnelle »²⁷. Dans le même temps, Vitaly prit conscience qu'une version française du texte original ne pouvait se limiter à n'être qu'une traduction littérale, dont la « syntaxe asthmatique » affaiblirait la force du sujet et le dynamisme de la pièce :

²¹ Cf. Georges Vitaly, *Avant-propos*, in *En toute vitalité. 50 ans de théâtre*, Paris, Nizet, 1995.

²² Du moins le nom du traducteur n'a-t-il jamais été cité, ni par Vitaly, ni par Camus.

²³ Georges Vitaly, *op.cit.*, p. 141.

²⁴ *Ibid.*, p. 140.

²⁵ *Ibid.*, p. 141.

²⁶ *Ibid.*, p.141.

²⁷ *Ibid.*, p. 142.

Dans l'état, je ne pouvais, en aucune façon, envisager une réalisation scénique, à moins d'obtenir une adaptation libre et en même temps, rigoureuse et sans fioritures. Il fallait tout simplement remettre les mots italiens dans un moule bien français. [...] Une illumination me fit penser à Albert Camus.²⁸

La passion pour le théâtre, la formation journalistique, la prédilection pour une écriture à la fois dépouillée et engagée, un penchant pour l'allégorie, mais aussi l'expérience traumatisante et déterminante de la maladie, étaient les principaux points communs qui unissaient objectivement les personnalités humaines et littéraires de Buzzati et Camus. Par-delà ces aspects, le choix de l'écrivain français fut motivé par le fait que Vitaly percevait en Camus un confrère, c'est-à-dire un professionnel du théâtre. Acteur, metteur en scène, dramaturge et adaptateur, Camus était effectivement, à cette date, un habitué de la scène. Il cultivait depuis ses années de jeunesse, au temps du *Théâtre de l'Équipe*, dans les années 30, un goût passionné pour cette forme d'expression artistique en raison des riches possibilités de fusion qu'elle lui semblait offrir entre monde concret et monde idéal. Il s'était penché, à plusieurs reprises, sur l'exercice de l'adaptation théâtrale, à partir de textes de Malraux, de Larivey et de Calderón. D'autre part, Vitaly reconnaissait en Camus non seulement un homme de théâtre au sens plein, mais aussi quelqu'un qui pouvait entretenir d'excellents rapports avec les comédiens grâce à son charme personnel et à la sympathie qu'il suscitait : autant de caractéristiques qui désignait l'écrivain comme un collaborateur potentiel à la fois efficace et affable.

Camus accepta sur-le-champ d'adapter la pièce de celui qu'il saluait comme l'auteur talentueux de *Il deserto dei Tartari*. Il réalise l'adaptation, en quinze jours, après avoir interrompu toute autre activité. Comparé au récit de Léon Tolstoï *La mort d'Ivan Ilitch* et à la comédie satirique *Knock ou Le Triomphe de la médecine* de Jules Romains, *Un caso clinico* est définie thématiquement par Camus, dans la préface qui accompagne l'adaptation, comme un « drame de la destinée » et une « satire sociale »²⁹. Et il est vrai que si le premier texte cité relate l'agonie d'un brillant

²⁸ *Ibid.*, p.142.

²⁹ Cf. Albert Camus, *Œuvres complètes*, notices de Roger Grenier, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1983, p. 169.

magistrat, dont on suppose qu'il est atteint d'un cancer, le second est une charge contre le charlatanisme et une réflexion sur les mécanismes de l'oppression. Par ailleurs, Camus loue la part d'« italianité » présente dans la pièce buzzatienne, à savoir l'humanité et le réalisme qui arracheraient l'histoire racontée à l'abstraction philosophique (Camus parle de *chaleur*, de *cœur* et de *chair*³⁰). Le renvoi au contexte littéraire italien contemporain est plus difficile à justifier : rapprocher Buzzati d'Ignazio Silone, d'Alberto Moravia et d'Elio Vittorini peut surprendre, en effet, d'autant plus que l'originalité et la position de Buzzati dans le panorama littéraire italien de l'après-guerre sont définies justement par un certain retrait par rapport aux codes néoréalistes alors dominants³¹. Mais plus encore que surprenante, cette invitation à lire l'œuvre buzzatienne à l'aune de la production de ses contemporains est éloquente puisqu'elle nous renseigne sur la lecture camusienne du texte, qui, a priori, semble écarter la composante fantastique de la pièce. Enfin, nous noterons qu'en plus de la question de l'adéquation de la langue française à la langue italienne, Camus soulève également celles qui avaient déjà préoccupé Vitaly, à savoir la réception du texte à Paris et l'horizon d'attente pour lequel le texte doit être adapté, en l'occurrence le public des scènes parisiennes. Considéré par rapport à la réalité socioculturelle spécifiquement française et à une période de reconstruction et de renouveau intellectuel, le sujet traité par Buzzati – « fort » et « inquiétant »³² – est envisagé par Camus et Vitaly comme potentiellement « rébarbatif »³³. Dans sa préface, Camus écrit à ce sujet :

Pour la bonne règle, je fis seulement remarquer à Vitaly que, dans l'état de notre société théâtrale, cette belle pièce comportait quelques risques. Mais il me demanda si ces risques ne m'intéressaient pas autant que lui.³⁴

Dans une lettre du 8 février 1955 adressée à Buzzati, Camus précise quels sont les risques encourus :

³⁰ *Ibid.*, p.169.

³¹ Le titre de l'essai *Il coraggio della fantasia*, titre éponyme d'un recueil d'articles de Nella Giannetto publié chez Arcipelago (Milan) en 1989, nous semble significatif de ce point de vue.

³² Georges Vitaly, *op. cit.*, p. 143.

³³ *Ibid.*, p. 144.

³⁴ Albert Camus, *Œuvres complètes*, cit., p. 169.

J'aime votre pièce parce qu'elle est forte, sans une concession, et douloureuse. Mais selon moi, elle a peu de chances pour un succès public ici. Sa vérité paraîtra insupportable à notre très frivole Paris.³⁵

La question était d'autant plus épineuse, en effet, que la pièce était « vierge », donc « promu[e] à un destin inconnu »³⁶, puisque la dizaine de représentations au *Piccolo Teatro*, à la fin de la saison 1953, n'avait pu établir avec certitude si le drame avait connu ou non du succès auprès du public. Très probablement, la présence du thème de « l'amour de la vie [mêlé] au désespoir de vivre » – thème cardinal du répertoire du *Théâtre de l'Équipe* et thème constitutif de l'idéal dramatique selon Camus, animé par le désir d'apporter un nouveau souffle à la tragédie moderne³⁷ – permit finalement à l'écrivain d'oublier ses réticences et de se consacrer à l'adaptation de la pièce buzzatienne. Quant aux thèmes plus spécifiques et familiers de la maladie et de la solitude, ils ont certainement contribué à emporter définitivement l'adhésion de l'écrivain. La pièce adaptée est jouée pour la première fois à Paris à la mi-mars 1955.

4. La pièce adaptée à la scène parisienne en fonction de la philosophie camusienne

Le titre français de la pièce, *Un cas intéressant*, fut choisi par Camus lui-même. Vitaly approuva ce choix et le commenta en ces termes :

³⁵ Cf. *Album Camus*, iconographie choisie et commentée par Roger Grenier, Paris, Gallimard, 1982, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 232.

³⁶ Georges Vitaly, *op.cit.*, p. 141.

³⁷ Les premiers mots du manifeste du *Théâtre de l'Équipe* sont justement ceux-ci : « [Le *Théâtre de l'Équipe*] demandera aux œuvres la vérité et la simplicité, la violence dans les sentiments et la cruauté dans l'action. Ainsi se tournera-t-il vers les époques où l'amour de la vie se mêlait au désespoir de vivre » (in *Théâtre, récits, nouvelles*, textes établis et annotés par Roger Quilliot, Paris, Gallimard, 1963, p. 1692).

Cela ne changeait bien entendu rien au sujet. On arrondissait les angles.³⁸

En fait, la modification du titre est particulièrement significative non seulement des préoccupations liées à la réception du texte (à la volonté d'« estomper quelque peu l'aspect a priori rébarbatif de *Un caso clinico* »³⁹), mais aussi de la perspective thématique et philosophique dans laquelle la pièce fut lue et adaptée par Camus. Beaucoup moins précis que le titre original, bien qu'il conserve l'idée de la dépersonnalisation par le maintien en français de l'article indéfini et du mot « cas »⁴⁰, le titre français n'indique pas que le sujet traité est de nature médicale, ce qui pourtant est au centre du propos de Buzzati. Ce titre n'en est pas pour autant inventé ou totalement en rupture avec le drame représenté. En effet, l'adjectif « intéressant » est emprunté au corps de la pièce et, plus précisément, à plusieurs répliques du tableau III prononcées par le professeur Claretta alors que, se trouvant chez Giovanni Corte, il propose de l'ausculter. Le double souci de ne pas éveiller une inquiétude immédiate auprès du public visé et de rehausser l'attrait potentiel de l'affiche théâtrale explique également le traitement spécifique que Camus réserva aux thèmes de la maladie et de la mort tel qu'ils sont représentés et développés chez Buzzati. De manière générale, l'atténuation du fantastique, la mise en place d'une distance rationnelle par rapport aux événements représentés et l'ajustement de la lettre du texte en vue d'une plus grande concision et d'une plus grande sobriété – c'est-à-dire le choix d'une plus grande économie de moyens – caractérisent l'adaptation camusienne.

Dans l'ensemble, le spectateur perçoit la volonté de Camus d'aller à l'essentiel et de resserrer les fils du discours en renforçant la cohésion des dialogues et de l'action. Surtout, il ressent le souci d'atténuer nettement la dimension absurde et l'apparence machiavélique des faits représentés. Dans cette optique, il est clair que la composante fantastique de la pièce buzzatienne et ses valences angoissantes sont gommées. Et, par ailleurs, l'intériorisation du sentiment d'incompréhension et la suppression presque totale des manifestations sensibles de l'étrange (notamment la figure

³⁸ Georges Vitaly, *op.cit.*, p. 144.

³⁹ *Ibid.*, p.144.

⁴⁰ Marie-Hélène Caspar, *De « Sept étages » à « Un cas intéressant »*, « Cahiers Dino Buzzati », n. 8, 1991, p. 189.

allégorique de la mort) ont des conséquences diégétiques qui « défont explicitement le système numérolgique symbolique de Buzzati »⁴¹. Dans le même temps, c'est la définition buzzatienne du rapport à la mort qui est sinon contestée, du moins reconsidérée dans une perspective proprement camusienne.

Concrètement, en préservant la bipartition de la pièce, Camus supprime totalement un tableau dans chacun des deux temps : les tableaux IV et X. Le premier des tableaux supprimés représentait la scène dite « des ombres », celle du cauchemar prémonitoire du protagoniste. L'onirisme de ce tableau est typique de l'une des formes fantastiques privilégiées par Buzzati. On a remarqué que le rêve agité de Giovanni Corte reproduit celui de l'enfant Benvenuto dans le deuxième roman de l'auteur, *Il segreto del Bosco Vecchio*⁴². Mais il peut être rapproché également, sur la base d'une même composante prémonitoire, du songe que Giovanni Drogo fait dans le chapitre XI de *Il deserto dei Tartari*. Si la suppression de ce tableau ne comporte aucune modification des tableaux suivants, elle est toutefois révélatrice des intentions de l'adaptateur : en même temps qu'un fantastique de type surnaturel (la prémonition), c'est la dimension subjective du processus de deuil vécu par le personnage qui est effacée par Camus et, par extension, la définition buzzatienne de la mort comme « donnée subjective »⁴³. La suppression du tableau IV doit être mise directement en relation avec celle d'une indication scénique fondamentale dans le tableau qui précède, à savoir la didascalie rendant compte de la présence d'une fileuse vêtue de noir (la Parque). Plus généralement, c'est le personnage de la « femme inconnue » qui disparaît de la liste des personnages (alors même qu'elle traverse le tableau I et que Camus l'introduit, à son initiative, dans le dernier tableau de son adaptation). Non seulement la présence de cette femme sur scène donne corps à la voix fantasmatique entendue par Giovanni Corte, mais elle contribue aussi à matérialiser l'univers intermédiaire entre la vie et la mort dans lequel évolue le protagoniste malade et qui, selon Buzzati est l'univers intérieur marqué par le deuil. Cependant, l'écrivain italien lui-même aurait convenu que la « scène des

⁴¹ Jean Bessière, *Camus adaptateur de Buzzati ou le refus du deuil*, in *Camus et le théâtre. Actes du Colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988*, sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Inec Éditions, 1992, p. 216.

⁴² Marie-Hélène Caspar, *op. cit.*, p. 192.

⁴³ Jean Bessière, *op.cit.*, p. 216.

ombres » présentait des difficultés de réalisation et révéla que Giorgio Strehler avait décidé de s'en passer pour des raisons « techniques », précisément⁴⁴.

Si la suppression du tableau X par Camus ne suppose pas les mêmes réticences à l'égard des « effets d'irréel » buzzatiens et de la représentation buzzatienne du chemin qui conduit à la mort, elle entraîne néanmoins de profondes modifications du texte original. En effet, en supprimant le tableau X, Camus supprime un étage, détruisant la symbolique religieuse attachée au chiffre 7 (qui renvoie, d'ailleurs, au titre même de la nouvelle originale) et atténuant du même coup la valeur métaphorique liée à la verticalité du parcours accompli dans la clinique, essentielle chez Buzzati. D'autre part, accompagnée d'ajustements préalables (un échange téléphonique avec Spanna, fondé de pouvoir de Giovanni Corte, est supprimé), l'effacement du tableau prive la pièce d'un élément structurant : celui de la frénésie professionnelle du personnage, en proie à une euphorie passagère et à un élan de vitalité après l'opération qui alternent avec l'inquiétude signifiée par ses sombres hallucinations visuelles et sonores⁴⁵. De la sorte, c'est « le jeu subjectif avec la maladie » et la capacité du protagoniste à être « tantôt présent tantôt absent à sa fatalité »⁴⁶ qui sont ignorés.

Au total, ce sont par conséquent deux tableaux qui disparaissent, tandis que six tableaux sont modifiés plus ou moins – parmi ceux-ci, la conclusion de la pièce (pour éviter que les volets de la chambre de Giovanni Corte ne se ferment mystérieusement tout seuls), et le tableau VI (dans lequel Camus atténue sensiblement à la fois le comportement inquiétant, presque délirant et machiavélique, des médecins et l'idée du discours médical comme mensonge social – le professeur Schröder, par exemple, n'étant plus représenté comme un être sans scrupules, orgueilleux, capricieux et susceptible⁴⁷). Huit tableaux sur treize sont donc revus et

⁴⁴ Propos rapportés par Roger Quilliot, *Présentation*, in *Théâtre, récits, nouvelles*, cit., p. 1854.

⁴⁵ Jean Bessière, *op.cit.*, p. 216-217

⁴⁶ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁷ Dans le tableau VI de la pièce originale, qui devient le tableau V de la pièce adaptée, le directeur de la clinique n'a cure d'expliquer à son patient le choix de la date de l'opération, ni la précipitation avec laquelle la décision est prise. Dans *Un cas intéressant*, en revanche, il prétexte une absence à venir : ses raisons sont donc nommées et celles-ci contribuent à en atténuer l'autoritarisme gratuit. D'autre part, dans le passage d'un texte à l'autre, la plupart des points de suspension, qui faisaient planer sur son discours des sous-entendus menaçants

corrigés par l'adaptateur, soit plus de la moitié de la pièce originale. À ces modifications, il convient d'ajouter celles de la liste des personnages, qui perd la « femme inconnue » et présente un ordre de présentation différent. En effet, dans le paratexte buzzatien, cet ordre tend à présenter Corte au centre d'une série de trois cercles qui comprend d'abord les membres de sa famille (censés être les plus proches), puis ses amis et collaborateurs et, enfin, le personnel et les malades de la clinique. En revanche, l'ordre adopté par Camus, qui n'est pas un ordre symbolique, respecte rigoureusement l'ordre d'apparition des personnages sur scène. Par ailleurs, la mention qui indique que « l'histoire se déroule dans une ville quelconque, de nos jours »⁴⁸ disparaît, probablement pour ne pas conférer d'emblée à la version française de l'histoire une signification strictement moderne, mais aussi pour ajouter une valeur exemplaire, voire cathartique.

5. De Dino Buzzati à Albert Camus

En dépit de la protestation de modestie contenue dans la préface⁴⁹, l'adaptation porte bien la marque de Camus et manifeste, en particulier, sa conception personnelle du rapport à la mort. En effet, comme nous avons tenté de le montrer, Camus fit en sorte d'effacer les signes de la superstition, du fantomatique et du fantasmatique⁵⁰, en gros les indications proprement fantastiques. Or, cela lui permit, d'une part, d'aller dans le sens d'une illusion référentielle de type réaliste et, d'autre part, de manifester sa pensée sur la mort. Dans *Un cas intéressant*, le discours sur la mort devient plus sobre, limité au diagnostic médical et à la progression de la maladie. Camus

et méprisants, sont remplacés par des points. Enfin, pour ce qui est du professeur Claretta, ses propos sont nettement écourtés en fin de tableau. Plus précisément, ils sont ajustés en direction d'une plus grande sobriété dans l'emphase provocatrice et l'antiphrase, ce qui permet d'atténuer, chez le protagoniste et, par contrecoup, chez le spectateur, la perception angoissante de la péripétie, à savoir l'hospitalisation inopinée et immotivée de Corte.

⁴⁸ *Opere scelte*, cit., p. 1142 : « La vicenda si svolge in una qualsiasi città, ai nostri tempi ».

⁴⁹ Albert Camus, *Œuvres complètes*, cit., p. 170 : « J'ai calqué fidèlement la nonchalance étudiée de son langage, son dédain des prestiges extérieurs, et pour le reste, je suis à peine intervenu, sinon lorsqu'il a fallu ajuster la pièce au plateau où elle se déroule. [...] Le cheval, ici, c'est Dino Buzzati, et nous sommes tous sûrs qu'il a du sang et de la race. »

⁵⁰ Jean Bessière, *op.cit.*, p. 217.

récuse « tout ce qui peut amener à lire le monde de Giovanni Corte comme un monde intermédiaire entre la vie et la mort », à savoir comme le « monde du rêve, de la peur »⁵¹. Ainsi modifia-t-il sensiblement les choix buzzatiens liés à la représentation de l'exercice du deuil et les implications subjectives de cet exercice. Si, dans *Un caso clinico*, la connaissance de la mort dérive d'une expérience à la fois extérieure et intérieure, dans *Un cas intéressant*, cette connaissance se limite à un savoir extérieur. Dans le même temps, cette lecture athée et matérialiste (chez Camus, par exemple, la « femme inconnue » n'est pas une vision résultant de croyances ancestrales, mais une personne réelle, pour ainsi dire, passant réellement dans le premier tableau et fermant réellement les volets dans les dernières lignes du texte) supprime toute ambiguïté sur les raisons de la mort de Giovanni Corte. Dans l'adaptation, il n'y a aucun doute sur le fait que le protagoniste est véritablement atteint d'un cancer : sa mort n'est pas le fait d'un destin qui l'aurait choisi comme victime et moins encore la conséquence de médecins comploteurs. La maladie est réelle et son aggravation l'est tout autant, ce qui justifie et l'hospitalisation forcée et l'opération. C'est l'une des différences fondamentales non seulement entre le contenu des deux textes, mais aussi entre leurs significations respectives.

On pourrait s'interroger sur le fait que les ambitions théâtrales camusiennes, qui coïncident en grande partie avec la volonté de renouveler le genre tragique, reposent ici sur le refus de la notion de fatalité, notion pourtant classique et inhérente à la tragédie, et sur l'éviction des personnages antagonistes malfaisants qui contrarient le désir de vie du héros. Le souci de ménager et de ne pas choquer le public parisien ne suffit pas à expliquer les modifications apportées par l'adaptateur au texte premier. Dans la préface écrite pour les œuvres complètes d'Albert Camus publiées dans la « Bibliothèque de la Pléiade », Jean Grenier, qui fut l'un des maîtres de l'écrivain, souligne avec force non seulement le refus du « surnaturel » chez son élève incroyant, mais surtout le refus des « solutions moyennes proposées comme remède à la terreur inspirée par la mort »⁵². Il est très probable que le choix de représenter la mort comme une rupture par rapport à la vie et non comme une continuité de la vie elle-même, à travers le deuil, a été fait par Camus pour servir l'affirmation de la liberté du protagoniste, non plus aliéné et humilié, comme chez Buzzati, non plus

⁵¹ *Ibid.*, p. 218.

⁵² *Préface*, in *Théâtre, récits, nouvelles*, cit., p. XIII.

dépossédé de lui-même par ses propres peurs et par celles qu'impose la société, mais libre et conscient face à la mort, aussi révoltante soit-elle. Plutôt que de confirmer l'idée de la fragilité humaine et de s'attarder sur l'échec des aspirations à la vie, Camus a préféré – peut-être dans un sursaut de révolte philosophique face à l'absurde, quatre ans après la publication de *L'homme révolté* – consacrer la notion de liberté dans le cadre d'une adaptation qui en dit autant sur un aspect de sa pensée, déjà illustrée sous une forme narrative dans *L'Étranger* et dans *La Peste*, que sur la nature propre de l'imaginaire et des préoccupations de Buzzati.

Regretter que l'adaptation camusienne de la pièce italienne n'ait pas été une simple traduction, que Camus ait défiguré la pièce en la trahissant sur les plans formel et thématique et que l'écrivain français n'ait ainsi manifesté qu'une piètre estime pour Buzzati⁵³ ne nous semble pas permettre une approche fructueuse des textes ni faciliter une compréhension en profondeur des personnalités culturelles de leurs auteurs respectifs. *Un cas intéressant* fonctionne comme un révélateur aussi bien de la philosophie camusienne que de la poétique buzzatienne. En ce sens, l'exercice auquel s'est prêté l'écrivain français offre une occasion de mieux apprécier, surtout par contraste, à la fois l'une et l'autre. Par définition, l'adaptation d'un texte correspond à la réécriture de ce texte (ce que Camus n'a jamais cherché à dissimuler et ce dont Buzzati n'a jamais eu à se plaindre). À notre sens, c'est comme telle que l'adaptation camusienne doit être lue et interprétée, c'est-à-dire à la lumière des caractéristiques propres de la pièce originale et de ce qui en a été sciemment modifié. Il est difficile de pouvoir prétendre que le tissu d'angoisses personnelles et de convictions éthiques qui est à la base de la rédaction de *Sette piani* et, par extension, à la base de la transfiguration fictionnelle de type fantastique à l'œuvre dans *Un caso clinico* pouvait être non seulement entendu, mais aussi partagé intimement par Camus. Ce dernier a proposé un travail personnel et engagé de création, écrit sur la base d'autres priorités existentielles et morales, mais aussi littéraires. Là réside, nous semble-t-il, l'intérêt de cette entreprise qui a certainement servi davantage la notoriété de Buzzati en France qu'elle ne l'a

⁵³ Ce sont les conclusions auxquelles est parvenu Nino Briamonte dans « *Un caso clinico* » e l'« *adaptation* » di Albert Camus, cit, p. 134. Au passage, notons que l'auteur de cet article regrette que Camus ait reproduit des erreurs contenues dans la traduction littérale anonyme fournie par Vitaly (*ibid.*, p. 131-132).

desservie, bien au-delà des différences constatées, inhérentes à tout travail de transposition d'un système linguistique et culturel à un autre.

Sarah AMRANI