

A Marthe Epila Nguêda ma mère. Comme il a plu au Seigneur d'interrompre ton pèlerinage terrestre en te spoliant du fruit de tes âpres efforts, puisse son infinie miséricorde te combler dans le royaume des justes.

REMERCIEMENTS

Malgré son caractère individuel, tout acte de création interpelle, par allusions ou par références interposées, un faisceau de relations humaines et interpersonnelles qui participent à sa matérialisation. Tandis que les unes sont de véritables sources inépuisables d'inspiration, les autres symbolisent ces rayons de lumière capables de percer et de vaincre les mystères qui s'imposent à tout parcours initiatique.

Qu'il me soit permis d'exprimer toute ma reconnaissance et toute ma gratitude à Mon Maître, le Professeur Valy SIDIBE, pour m'avoir permis d'accéder à un pan de la science, pour avoir supporté mes balbutiements, contrarié mes incertitudes et éclairé ma voie devant le péril, pour m'avoir offert la disponibilité d'un père et pour avoir supporté les caprices d'un fils. Puisse le Seigneur le combler de sa présence.

Qu'il me soit aussi permis de traduire toute ma gratitude à tous mes collègues du département de lettres modernes, en particulier, les Professeurs Paulin Koléa ZIGUI, Germain Kouamé KOUASSI, Célestin Djah DADIE et Roger Dého TRO pour l'assistance qu'ils m'ont offerte.

Toute la profondeur de ma pensée va vers Rosine Kablan NGORAN, mon épouse, pour m'avoir motivé chaque jour, et pour avoir vaincu mes moments deangoisse, de relâchement et de doute, vers Anne-Séphora Kablan, Pierre Corneille Kablan et Joseph Onésime Kablan, mes enfants devenus ma raison de vivre. A KABLAN Edoukou, mon père, je dis merci pour la confiance mise en moi, pour la patience partagée.

Je pense enfin à tous mes frères, à toutes mes sœurs pour l'indéfectible soutien qu'ils m'ont apporté, à toute ma famille élargie, ainsi qu'à toutes les personnes, qui n'ont jamais cessé de m'offrir leur assistance, et leurs encouragements. Puisse le Dieu aimant les récompenser.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Plus de cinquante ans après la mort accidentelle d'Albert Camus (4 janvier 1960), l'œuvre gigantesque de cet artiste franco-algérien n'a pas cessé de révéler sa pertinence et son actualité. La richesse de ses pièces théâtrales, de ses romans, de ses essais et de ses écrits de journaliste d'investigation continue de éclairer la pensée contemporaine. Aussi en réfléchissant sur l'héroïsme dans la dramaturgie d'Albert Camus, notre objectif est-il de élucider le fonctionnement et les fonctions du héros dans quatre œuvres que sont *L'État de siège*¹, *Les Justes*², *Caligula*³, et *Le Malentendu*⁴. Ce choix a l'avantage de permettre de pénétrer l'épaisseur esthétique et éthique du héros dans les productions théâtrales d'un auteur qui a marqué son siècle.

Le héros de la dramaturgie camusienne, expression de la révolte contre tout ordre arbitraire, contre l'ordre divin sans élan athée, se veut, en effet, une invitation à l'homme pour qu'il assume et assure son existence en toute responsabilité, dans une démarche solitaire qui épouse et traduit la solidarité universelle.

La présente thèse, s'appuyant sur des interrogations que suscite l'œuvre dramatique de cet auteur prolifique, se veut alors une tentative de réponse, une amorce, une volonté de clarifier des pans entiers de la pensée de cet auteur prolifique.

La saisie globale des phénomènes de littéralité, en tant qu'universaux esthétiques régissant toute œuvre d'art, commande à

¹ Albert Camus, *L'État de siège*, Paris, Gallimard, 1948.

² Albert Camus, *Les Justes*, Paris, Gallimard, 1950.

³ Albert Camus, *Caligula*, Paris, Gallimard, 1958.

⁴ Albert Camus, *Le Malentendu*, Paris, Gallimard, 1958.

l'analyste d'opérer un choix orienté par une poétique des genres. Quel que soit le charme de l'esthétique pratiquée ou choisie, le lecteur qui y aura préalablement succombé, finit par se laisser séduire par un axe d'investigation. Il s'agit, ici, des principales voies ou possibilités qu'offre l'œuvre littéraire dans la perspective d'une sémantisation généralisante. Pour le critique, l'entreprise consistera à accéder à la pensée profonde qui résulte de la combinaison entre le texte littéraire, pure création de l'esprit, et son référent socio-culturel, historique et politique qui relève du réel. Elucidant cette réalité textuelle, Cathérine Kerbrat Orecchioni affirme que « *tout texte réfère, c'est-à-dire, renvoie à un monde (pré-construit, ou construit par le texte lui-même) posé hors langage.* »⁵ Comme entité globalisante et englobante, le texte est la synthèse de deux mondes, c'est-à-dire, d'un univers fictif qui fait référence à un univers réel. Dans la perspective d'Orecchioni, comprendre le texte implique la prise en compte des référents de tous ordres convoqués par la médiation des discours et des situations que suggère le langage.

Dans ses investigations, le critique s'oriente tantôt vers les signes linguistiques ou narratifs, tantôt vers l'identification et le fonctionnement d'une instance, au niveau de la littéralité, en vue d'appréhender le lien de causalité qui s'établit entre la totalité de l'œuvre textuelle et le Hors-texte.

⁵ Cathérine Kerbrat Orecchioni, *Le texte littéraire : non référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? Texte*, 1, Toronto, Trinity collège, 1982, p. 28.

Les indices dont la récurrence forme les isotopies, ceux avérés ou non, relatifs au personnage, peuplent la fiction dramatique. La récurrence du personnage constitue l'une des plus visibles, en raison des nombreuses connotations et/ou présupposés culturels auxquels l'œuvre renvoie, en raison aussi de l'épaisseur socio-culturelle ou historique qui la caractérise. Dans l'œuvre théâtrale, le personnage devient le fil d'Ariane permettant au lecteur-spectateur d'apprécier en filigrane un univers social différencié à travers des valeurs qui le déterminent. La présence du personnage dramatique ne peut donc pas être interprétée de manière isolée, d'autant plus qu'elle s'insère dans un contexte qui sous-tend un monde à la fois réel et irréel. Robert Abirached confirme cette réalité, il reconnaît que les personnages « *ont pour tâche primordiale de faire vivre matériellement une image du monde, de la société et des hommes.* »⁶

Les personnages sont la symbolisation du monde. La véritable preuve de leur existence tient de la confrontation entre le monde imaginaire de l'œuvre littéraire et le monde réel auquel ils réfèrent. Leur présence crée un effet-miroir qui permet au lecteur de voir, par eux, l'image de la vie personnelle et commune et, par ricochet, la société tout entière.

⁶ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le Théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 20.

La présence du personnage dramatique rend possible une médiation avec le lecteur, une personne vivante, en chair et en os, dans la mesure où le premier incarne une diversité de valeurs qui reflètent l'existence du second. L'étude de la question du personnage du héros ne saurait élaguer sa relation avec la personne. Pour Vincent Jouve, « *refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages représentent des personnes, selon des modalités propres à la fiction.* »⁷

Dans le cadre de la fiction, ces modalités sont aussi diversifiées que variées. Elles interpellent l'espace, le temps, l'histoire, les discours, les réseaux relationnels avec les autres actants considérés comme supports de la matérialisation du personnage dans l'œuvre. Intégrées à la structure du texte, ces modalités participent de la manifestation du sens par effet d'allusion au monde et de comparaison avec la réalité de la personne.

Le lien entre le personnage et la personne laisse entrevoir le lecteur, fait apparaître le rapport au masque, tel que évoqué dans le théâtre antique grec. Ici, l'on a vite fait de différencier le personnage de la personne, car écrit Patrice Pavis :

« *Le personnage a commencé par n'être qu'un masque, une "persona" qui correspondait au rôle dramatique pour le théâtre grec.* »⁸

⁷ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F, 2004, p. 10.

⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002, p. 247.

L'idée de masque est à l'origine du glissement sémantique du personnage qui se identifie respectivement à l'acteur, au spectateur et par extension au lecteur. La permanence de cette question dans la littérature ne s'est pas estompée depuis au moins la Renaissance. Au contraire, de la période de la Renaissance (XVI^e siècle) au Romantisme (XIX^e siècle), des essais de définitions allant du personnage, image d'une dramaturgie bourgeoise à l'instar de William Shakespeare, au personnage, expression d'une condition qui calque sur le réel, à travers des milieux socio-professionnels persistent.

Au fil des siècles, les critères d'identification et de catégorisation ont fini par conférer une certaine flexibilité à la notion de personnage en littérature. Prenant en compte cette configuration, Abirached énumère trois modes de cristallisation du personnage dans l'imaginaire collectif qui cadrent bien avec notre objet d'étude : « *Tantôt en consonance avec la mémoire de son public, tantôt relié à un imaginaire social, tantôt enfin en liaison avec les instances fondamentales de l'inconscient collectif.* »⁹

L'appréhension du personnage suggère à l'analyste de prendre en compte toutes les instances qui lui sont rattachées. Sa lecture fait appel à un regard pluriel fondé sur divers axes d'investigation.

Dans cette perspective, quelle que soit sa typologie, le personnage littéraire entretient des relations avec un lecteur ou un spectateur réel ou supposé tel, venant à sa rencontre, se découvre

⁹ Robert Abirached, *op. cit.*, p. 42.

tout en allant à la découverte de son propre environnement culturel, historique, social et politique par un jeu de miroir ou d'identification auquel sa conscience est soumise. D'où, la pertinence de cette idée: « *Le personnage, bien que donné par le texte, est toujours perçu par référence à un au-delà du texte.* »¹⁰

La constance du personnage, dans la démarche de l'analyste, en fait ainsi une réalité impérieuse dans la perspective du décryptage de l'œuvre littéraire. Aussi, le texte dramatique ne s'écarte-t-il guère de cette approche méthodologique comme le fait remarquer Eric Duchatel : « *L'analyse du personnage reste un mode d'accès à la fois le plus immédiat et le plus éclairant au texte dramatique.* »¹¹ Par sa configuration, la pièce de théâtre se présente comme un espace de discours impliquant des personnages. Ces derniers ne peuvent être saisis qu'au prix d'une étude des instances et autres occurrences qui accompagnent leur élan.

En épousant cette voie d'investigation du texte théâtral, nous révélerons les impacts des mœurs de l'époque sur l'œuvre dramatique de Camus. En effet, conçu comme réceptacle des valeurs cardinales de la société, le théâtre, au fil des siècles, n'a pas rompu avec cette constante. Au contraire, il s'est adapté à l'histoire des hommes, celle de la lutte des classes, pour dévoiler ce qui était obscur et œuvrer à une prise de conscience.

¹⁰ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 10.

¹¹ Eric Duchatel, *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 54.

La dramaturgie française du XX^{ème} siècle à laquelle sont greffées celle d'Albert Camus n'échappe pas à cette donne. Après le spectacle classique inspiré des espaces palatiaux de la Grèce antique, elle se est résolument tournée vers un art se voulant un miroir réfléchissant les angoisses de l'époque. Ici, le metteur en scène et son équipe détiennent le pouvoir formidable de rassembler les mythes et les grands textes du passé à des fins didactiques. Les dramaturges s'inspirent de l'actualité et élaborent un nouveau langage dramatique, expression du mépris de l'homme du XX^{ème} siècle.

Il n'est donc point étonnant de retrouver, dans les œuvres théâtrales, la question de la redéfinition de l'homme et du sens donné à ses actes, dans ses rapports avec l'Autre. Les représentations dramatiques se sont assigné une nouvelle mission : prendre pour support la première moitié du XX^{ème} siècle en vue de révéler l'absurdité du monde. Dans la plupart des œuvres, la tâche des auteurs consiste à interroger l'homme relativement au sens qu'il donne à son existence. Après les atrocités inspirées par les idéologies fascistes et nazistes, il s'impose aux écrivains, en général, et auteurs dramatiques, en particulier, un devoir de réhabilitation de l'homme par la dénonciation de la barbarie. Jean-Paul Sartre, Jean Cocteau, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Samuel Beckett à travers leurs œuvres, confèrent une résonance particulière à l'existentialisme dans leurs pièces.

Ce contexte général est celui dans lequel se situe Albert Camus, dramaturge, romancier, essayiste, nouvelliste. Il a marqué la première moitié du XX^{ème} siècle par la diversité de ses productions littéraires, mais aussi par l'abondance des critiques qu'il

a inspirées et la teneur philosophique de ses drames. La présente thèse n'a pas la prétention de faire une lecture exhaustive des productions de cet écrivain prolifique. La démarche entend dévoiler la pensée camusienne à travers l'étude d'une dramaturgie dont l'essence s'imprègne des agissements de l'homme contemporain.

Le théâtre camusien, en effet, ne se contente pas de réinventer les clichés, il transcende le cadre littéraire pour revêtir une dimension philosophique. Le personnage-héros n'est qu'un prétexte à l'examen de la conscience. L'œuvre d'Albert Camus devient le lieu d'exploration de l'Homme et de la Liberté. Elle est le lieu d'une crise de conscience à l'origine du nihilisme destructeur. Par la valorisation d'une liberté qui se confond à une forme d'extrémisme, le personnage camusien devient le symbole permettant au lecteur-spectateur de cerner l'homme universel saisi à partir d'un pan de son histoire. D'où, le titre de cette étude : **L'héroïsme dans la dramaturgie d'Albert Camus.**

En effet, en portant notre choix sur le théâtre d'Albert Camus, nous voudrions partager une découverte, ensuite élucider l'héroïsme à travers les actions des personnages de la dramaturgie camusienne. Cette inclination est née de la lecture de *Caligula*, œuvre dramatique bâtie sur quatre actes.

La recherche des particularismes sur la littérature française du XX^{ème} siècle nous y a conduit lors de nos travaux de troisième cycle sur le héros dramatique d'Albert Camus. Dans *Caligula* qui prend sa source dans l'histoire de l'empire romain du 1^{er} siècle après Jésus Christ, Camus met en scène un personnage aux actes insolites : Caligula, empereur romain de l'an 37 à l'an 41.

A l'observation des comportements de ce héros hors-norme ayant suscité une pléthore d'interrogations, nous avons décidé d'accéder à un palier supérieur par la lecture de autres drames du même auteur. De cette quête passionnante, il est apparu que la notion de « l'absurde » était profondément liée à l'œuvre théâtrale de Camus. Ainsi selon l'*Encyclopédia Universalis* : « L'absurde se manifeste dans un perpétuel recommencement avec pour caractéristique l'absence de changement. »¹²

Vu sous cet angle, le concept rime avec un conformisme porteur d'une diversité de sentiments dont

*« la nausée qui nous soulève le cœur devant l'automatisme de nos actes, la révolte de notre chair à la pensée de la mort dont, par une étrange inconséquence, nos souhaits de devenir nous rapprochent. »*¹³

L'être absurde évolue dans un décor peu enclin au changement. Les actes posés ne sont pas la conséquence de la spécificité de l'individu, mais ils contribuent à sa matérialisation. Peu inventif, dans un décor inchangé, l'individu reproduit une kyrielle de gestes qui finissent par donner sens à son existence tout en la justifiant.

Si il est aisé de constater l'absurdité du monde, il n'est pas toujours aisé de la décrire, tant les manifestations en sont multiples et variées. Dans la perspective de Camus, généralement, l'évocation du concept de « l'absurde » fait penser à ce qui,

¹² *Encyclopédia Universalis*, Paris, 1985, p. 68.

¹³ *Idem*.

raisonnablement, n'est pas cohérent, ce qui est non conforme à la raison. Si l'absurde était l'irrationnel, il ne serait plus tout à fait absurde car « le seul fait que l'on ne comprend pas prouve qu'il y a une faculté de comprendre, et même que l'on veut comprendre. »¹⁴ Ceci se justifie par le fait que l'on peut, parlant de l'irrationnel, le catégoriser comme irrationnel à défaut de le définir. Or, cette catégorisation est déjà un début de rationalisation. Traiter une chose d'irrationnelle, c'est la définir comme telle, comparativement au rationnel.

L'absurde ne peut être représenté ou ne peut avoir pour synonyme l'irrationnel. La caractéristique de l'absurde la moins contestable relevée par Paul Ginestier dit que celui-ci « est rebelle, ou asymptote à l'intellect. »¹⁵ En observant de près Caligula, on comprend que l'absurde n'est pas l'illogique, mais quelque chose qui est complètement en dehors de la logique et de la raison. Camus va même jusqu'à dire de l'absurde que « c'est le contraire de l'irrationnel »,¹⁶ pour signifier que l'irrationnel en tant que l'envers du rationnel est encore en relation étroite avec le rationnel. L'absurde, parce qu'il est « asymptote » à la raison, est quasiment inaccessible, c'est-à-dire, non catégorisable par l'entendement.

Ici, l'illogique et l'irrationnel ne sont pas suffisants à représenter les limites contre lesquelles le désir de non occultation, de sagesse, de péternité se fracasse. Ainsi, l'absurde « c'est ce divorce

¹⁴ Paul Ginestier, *Pour connaître la pensée de Camus*, Paris- Montréal, Bordas, 1971, p. 42.

¹⁵ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, op cit, p. 71.

¹⁶ *Idem.*

entre l'esprit qui désire et le monde qui déçoit, ma nostalgie d'unité, cet univers dispersé et la contradiction qui les enchaîne. »¹⁷

Pour avoir senti que le monde est absurde, le héros de la dramaturgie camusienne le juge comme tel et s'insurge : « *La révolte naît du spectacle de la déraison devant une condition injuste et incompréhensible. »¹⁸*

Ce sentiment veut dire avoir conscience. Et cette prise de conscience est une rupture avec le consentement ou la passivité habituelle, c'est le premier "pourquoi" qui somme toutes les ambiguïtés de l'existence de se clarifier, sinon, de se soustraire au monde. Le sentiment de l'absurde, lorsqu'il pousse sa logique jusqu'à la révolte, traduit, chez le révolté, le sentiment d'avoir raison quelque part. C'est ce que Camus exprime en ces termes :

« La révolte ne va pas sans le sentiment d'avoir soi-même, en quelque façon, et quelque part raison. J'ai raison de revendiquer plus de justice et de regard quand rien ne me convainc que je mérite ma condition. »¹⁹

On peut rétorquer à une telle pensée de donner un peu trop d'importance à l'Homme, cet être a la même insignifiance qu'une botte de herbes, incapable de changer quoi que ce soit au cours des choses.

L'absurde est à l'origine des observations faites par Camus sur son époque. A travers le concept « d'absurde » auquel il associe

¹⁷ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, op cit, p. 71.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit., p. 23.

la révolte et la liberté, Camus intègre l'homme dans toute sa complexité, en vue de l'appréhender dans son rapport avec la morale et l'histoire.

A cette première motivation, s'ajoutent les critères d'ordre socio-culturel. Né en Algérie d'un père Français et d'une mère Espagnole, Albert Camus représente un cas d'ambivalence culturelle et raciale. Il apparaît alors intéressant de faire le décryptage de l'influence de la culture méditerranéenne sur le dramaturge puis, de montrer comment celle-ci transparait dans les œuvres dramatiques de l'écrivain.

Pour mieux cerner cette réalité, nous avons choisi des œuvres théâtrales dont la valeur esthétique-idéologique searticule autour de l'Absurde, de la Révolte et de la Liberté. Ce sont : *Caligula*, *Le Malentendu*, *Les justes* et *L'Etat de siège*. Les deux premières citées ont été représentées, pour la première fois, pendant la Deuxième Guerre Mondiale : *Le Malentendu* en 1944 au théâtre des Mathurin de Paris ; *Caligula* en 1945 sur la scène du théâtre Herbertot à Paris. Quant aux deux autres pièces, leur représentation se situe dans le contexte de l'après guerre, en 1948 pour *L'Etat de siège* et, en 1949, pour *Les justes*, toujours au théâtre Hébertot de Paris.

La situation du corpus dans les années quarante ne relève pas du hasard. En effet, en réponse au règne de la barbarie, de la dictature et de la négation des droits humains, exister relevait du miracle, de l'héroïsme. Pour l'homme de cette époque, il fallait collaborer avec les régimes fascistes ou s'y opposer en s'exposant à l'appareil de répression. Tout le théâtre de Camus s'inscrit dans cette période. A travers son héros, l'auteur fait de son œuvre

théâtrale un appel à la résistance contre la terreur, une invitation à l'action contre l'arbitraire. Pour Camus, vivre et s'opposer à la dictature de l'époque est un acte héroïque dont son théâtre est l'expression à travers le héros.

L'objectif majeur de la présente recherche est de décrypter, c'est-à-dire, d'analyser l'ensemble des procédés littéraires et dramatiques qui contribuent aux manifestations esthétiques et idéologiques affiliées à l'œuvre théâtrale d'Albert Camus. En termes de procédés dans le corpus, il s'agira de prendre en filature le héros en vue de la lecture des éléments de dramaturgie assortis à son discours et à ses relations avec les autres personnages impliqués dans les actions. L'étude des indices de littéralité et de théâtralité contenus dans les occurrences discursives et textuelles²⁰ sera la véritable clé d'accès à la pensée dont l'héroïsme est porteur dans les œuvres choisies.

Le dévoilement des repères dramaturgiques contenus dans le corpus constituera une motivation supplémentaire. En effet, par le jeu des combinaisons entre discours alternés, successifs, mêlés et les didascalies, l'étude de l'héroïsme devient un prétexte à la détermination et à la description des instances qui fondent et justifient les constances et les particularismes dans l'œuvre

²⁰ Dans le lexique de la dramaturgie, les occurrences textuelles renvoient aux écrits non dits par les personnages. Il s'agit d'abord des noms des personnages tels que répertoriés au début de la pièce écrite et des didascalies. Reconnaisables par leur caractère, généralement en italique, les didascalies se présentent dans l'œuvre théâtrale sous forme introductive ou intégrées aux discours avec une fonction à la fois structurante et distributive.

dramatique de Albert Camus. Pour éviter toute équivoque, il convient de clarifier le concept.

Le nom « héroïsme » est le dérivatif de héros, qui est lui-même l'une des ramifications lexicales du personnage. Selon Michel Corvin,

« étymologiquement, héros désigne en grec le chef militaire doté de capacités supérieures à celles du soldat ordinaire, et de là celui qui se relève au-dessus des simples mortels (donc le demi-dieu), qualifiant ainsi aussi bien les grands chefs de la guerre de Troie que les acteurs des grands gestes mythologiques ou légendaires. »²¹

A l'image du héros, sont associées les valeurs et vertus qui en font un surhomme. Dans la conscience collective de la Grèce antique, il se présente comme un être supérieur engagé à une cause de haute portée sociale et humaine. Le nom commun héros a connu une extension sémantique, il a dépassé la dimension référentielle pour être appréhendé au niveau fonctionnel.

Le premier niveau offre le cycle du héros dont le nom rime avec les mythes anciens (Achille, Agamemnon, Ulysse,) dipe, õ). Ici, le terme est saisi dans un contexte diachronique qui fait appel aux personnages évoqués. L'exemple de dipe confirme la dimension référentielle du héros dans la tragédie. Selon Michel Corvin, dans ce cas de figure, *« le nom du personnage est emprunté à l'histoire ou à la légende. »²²*

En résolvant l'énigme posée par le Sphinx qui interdisait l'accès de Thèbes aux étrangers,) dipe est devenu le héros d'un

²¹ Michel Corvin, *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse/ VUEF, p 794.

²² Robert Abirached, *op. cit.*, p.31.

des principaux cycles légendaires de la mythologie grecque. L'action de Œdipe ainsi que les résultats qui en découlent en font un être en rupture avec toutes les normes humaines. Marthe Robert le confirme clairement :

« Le héros sort de l'humain dans la mesure où, né des profondeurs troubles de la vie, il a dû briser précocement les attaches familiales qui laissent l'homme ordinaire à la merci des passions médiocres, et le privent de force autant que de liberté ; mis à l'épreuve en raison de ses origines obscures, c'est grâce à l'épreuve qu'il devient conquérant et c'est grâce au scandale de sa naissance qu'il fonde une cité »²³

De la confrontation avec le Sphinx à la reconnaissance de sa responsabilité dans la mort de Laïos, Œdipe aura connu le bonheur d'une relation incestueuse avec sa mère (Jocaste) avant d'être victime de l'ironie du sort. Tel que repris par Sophocle, le mythe offre l'image de la grandeur et de la déchéance du héros. Du point de vue technique, l'action du héros antique de la tragédie repose sur l'idée que l'homme est le jouet d'une sorte d'ironie du sort comme le suggère à propos Jacqueline De Romilly : *« Très souvent, l'homme se précipite vers sa perte par l'effort qu'il fait pour y échapper. »²⁴*

Ici, une allusion est faite au héros de la tragédie sophocléenne dont les efforts, pour se disculper n'ont fait que le culpabiliser davantage. Plus Œdipe²⁵ se est investi dans l'enquête commanditée

²³ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 2004, p. 94.

²⁴ Jacqueline De Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1990, p. 103.

²⁵ Œdipe est le héros d'un des principaux cycles légendaires de la mythologie grecque. Après avoir été abandonné dès son premier âge, car on avait prédit qu'il tuerait son père et coucherait avec sa mère, fut recueilli par des parents nourriciers qui l'élevèrent jusqu'à l'adolescence. Se mettant alors en route, il se dirigea vers la ville de Thèbes dont il était sans le savoir le prince héritier. Il rencontra en chemin son père Laïos qu'il tua sans savoir quel était leur lien de parenté

pour comprendre l'origine et les raisons de la peste mortelle qui frappait Thèbes, plus les bénéfices de son engagement s'éloignaient de lui. Dans ce contexte, l'ironie du sort participe de la justification du tragique.

Le courage qui incarne le personnage transcende la simple valeur pour devenir une vertu. Du XVII^{ème} au XX^{ème} siècle, le mot « héros » a fini par être associé à la fonction du personnage de l'œuvre de fiction :

« Sur le plan fonctionnel, héros est venu à désigner le principal personnage de l'œuvre, quelles que soient ses qualités référentielles. Peu importe qu'il soit noble ou obscur, beau ou laid, jeune ou vieux, courageux ou lâche, coupable ou innocent, qu'il soit un personnage de tragédie ou de comédie [õ .] Autrement dit, dès lors qu'il est au premier plan de l'intrigue, tout personnage peut être qualifié de hérosõ »²⁶

Par leur omniprésence, Caligula, Jan, Diégo et Kaliayev, les quatre principaux personnages des œuvres choisies peuvent être qualifiés de héros. Camus leur confère tout le jeu de l'absurde et de la révolte, dans un registre peu ordinaire, où, pour exister, ils opèrent des choix qui les mettent en rupture de ban avec la vie commune.

Le jeu dramatique de ces héros camusiens révèle l'ampleur de l'absurdité de la vie ainsi que la révolte qui en découle, quand on en prend conscience. Les héros de Camus dominent et dépassent des événements à la lumière desquels le lecteur-spectateur appréhende

²⁶ Michel Corvin, *op cit.*, p. 794.

tout le sens de la condition humaine telle qu'elle est énoncée poétiquement par Georges W. Hegel :

« De même qu'un seul poète conçoit et exécute l'ensemble du poème, de même aussi un seul héros doit être à la tête des événements ; ceux-ci doivent se rattacher à sa personne, se dérouler et se dénouer par lui. »²⁷

Il importe donc de cerner, voire de comprendre le héros de Camus à la lumière de l'expérience au cœur du drame. Sa mise en action (*drama*) et les différents rôles et effets dramatiques qui lui sont conférés pour le rendre lisible et jouable (dramaturgie) dépassent la définition classique. Dans la perspective de Patrice Pavis, la dramaturgie est « l'ensemble des éléments qui constitue le fond de la pièce ; ce qui en est le sujet »²⁸ Elle devient une voie d'exploration de tout ce qui contribue à la matérialité de la théâtralité. En véritable clé d'accès au texte, la dramaturgie est associée à tous les indices à travers lesquels le texte théâtral se différencie de tout autre. Par elle, l'analyste dévoile l'intimité formelle de la pièce en vue de sa signification.

Dans ce jeu à la fois de sens et de formes, les actes du héros dans l'œuvre théâtrale suscitent la problématique suivante qui oriente l'étude : Quelle est l'essence ou le fondement de l'héroïsme dans la dramaturgie d'Albert Camus ? Par quels signes expressifs reconnaît-on ses différentes manifestations dans l'œuvre ? Dans

²⁷ Georges W. Hegel, *Esthétique*, Paris, P.U.F, 1953, p. 126.

²⁸ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 106.

quelle mesure l'héroïsme se mue-t-il en supports idéologique et philosophique pour traduire la vision du monde de l'artiste ?

Il a été difficile de réunir toutes les publications d'ordre biographique et critique sur l'œuvre gigantesque de Camus. Le foisonnement des productions scientifiques sur l'auteur, loin d'être un avantage, a été paradoxalement, un obstacle. Un tri méticuleux s'est imposé à nous avec le risque de déglacer ou de compresser des travaux scientifiques rigoureux sur la pensée camusienne. On peut regretter cependant la rareté d'ouvrages critiques sur le théâtre d'Albert Camus, sans doute parce que sa célébrité n'a été reconnue qu'à travers ses nombreux essais et ses œuvres romanesques.

A la justesse et à la pertinence de cette étude, il faut associer la richesse de la dramaturgie d'Albert Camus. En effet, de son expérience éphémère du "*Théâtre du travail*" à celle plus engagée du "*Théâtre de l'équipe*" dans le milieu algérois, en véritable théoricien et praticien, Camus se soumet à diverses influences de l'Antiquité au XX^{ème} siècle. L'ensemble de ses pièces théâtrales porte les marques d'illustres dramaturges dont les œuvres continuent de résister à l'usure du temps.

A l'Antiquité, Albert Camus emprunte à Eschyle et à Aristophane l'attachement aux valeurs morales dont la démesure du héros dénonce la corruption. De ses lectures du théâtre élisabéthain, Camus s'inspire de situations où les caractères et les sentiments sont poussés jusqu'à l'excès, que ce soit dans le sublime ou l'horreur, tels que matérialisés par Christopher Marlowe et surtout William Shakespeare. Quant au siècle d'or espagnol, il permet à Camus de découvrir l'auto-sacramental de Calderón de la Barca ainsi que les pièces de Fernando de Rojas et de Cervantès. A

ces auteurs classiques, ajoutent les influences de Paul Claudel, Jean Giraudoux, Antonin Artaud et Jacques Copeau. Ces derniers permettent à Camus « *de puiser aux sources du meilleur théâtre contemporain, de jeter un regard nouveau sur les œuvres anciennes et de lancer un théâtre d'idées plutôt que d'idéologie.* »²⁹

A travers Giraudoux, Camus réitère sa proximité avec les textes classiques tandis que son intérêt pour Artaud est suggéré par la simplicité et la violence dans les sentiments et la cruauté dans l'action. Aussi, la fascination de Camus pour la dramaturgie ancienne résulte-t-elle de la volonté de transformer le texte en action car pour lui, « *le théâtre doit faciliter l'interprétation par les acteurs des personnages qu'ils incarnent.* »³⁰ Telle est l'une des principales raisons qui justifie l'étude du héros dans le théâtre camusien. Au-delà de l'influence des textes anciens et classiques, il s'agit de comprendre le mode, l'itinéraire par lequel le personnage prend le statut de héros dans les pièces de Camus ; par quels procédés dramatiques l'héroïsme se réalise pour devenir une voie d'accès à la pensée de l'auteur.

Mais pour mieux comprendre cette dramaturgie innovante, nous avons opté pour la sociocritique ou socio-analyse, comme méthode d'investigation sans exclure les voies structuralistes. Cette méthode sert à révéler les mécanismes des créations de l'esprit, véritables projets culturels qui puisent leurs ressources esthétiques

²⁹ Herbert R. Lottman, *Albert Camus*, Paris, Seuil, 1978, p. 181.

³⁰ François Chavanès, *Albert Camus, tel qu'en lui-même*, Blida, éditions du Tell, 2004, p. 135.

et sémantiques dans le social. Pour la sociocritique, l'œuvre transcende son statut de pur produit de l'esprit pour devenir un produit social qu'on interroge, en vue de comprendre les différentes ramifications avec le milieu qui l'a engendrée. Elles déterminent la pensée profonde de son auteur.

Ainsi appréhendée, la socio-analyse s'efforce essentiellement de révéler l'ensemble des valeurs socio-politiques, économiques, historiques et culturelles qui transparaissent dans l'œuvre. La sociocritique établit ainsi le rapport entre le texte et l'histoire des peuples, en vue de rendre lisibles les composantes sociales ainsi que les contradictions qui caractérisent ces communautés humaines.

Dans son *Manuel de sociocritique*, Pierre Zima reconnaît que cette méthode vise à « établir des rapports entre le texte et la société en représentant des intérêts et des problèmes collectifs au niveau linguistique ». ³¹ Sous cet angle, le signe linguistique que le mot exprime indirectement une présence sociale. La lecture du texte sous-tend la prise en compte de la totalité de ces signes sur lesquels s'articule la société à travers les valeurs, les contradictions et les conflits.

L'œuvre littéraire ne saurait donc être une totalité signifiante autonome, mais le lieu de mise au jour d'indices socio-politiques et culturels mis en scène dans des situations et à travers des personnages. La sociocritique interroge donc la socialité de l'œuvre, et justifie les différents conflits sociaux.

³¹ Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 131.

A ce titre, le texte devient une sorte de miroir de la société dans son fonctionnement et dans ses dysfonctionnements. Ce choix trouve sa justification dans les lois du matérialisme historique qui établit un rapport entre l'œuvre littéraire et la société. Barthélémy Kotchy ne dit pas autre chose quand il écrit :

*« Pour nous, toute critique littéraire qui se veut scientifique ne peut se borner à de simples descriptions de réseaux de relations sans substrat historique. »*³²

Le support historique est une carte essentielle pour la lecture sociocritique de l'œuvre, car la création artistique est une totalité articulée sur la société, c'est par rapport à elle que toute signification doit être recherchée. Dans cette perspective, l'œuvre littéraire n'est ni un fruit du hasard, ni la résultante d'une quelconque manœuvre alchimique. Elle est toujours l'émanation de la conscience que l'écrivain de son époque. La omniprésence d'indices socio-historiques dans les pièces camusiennes retenues contribue à renforcer cette idée de Lucien Goldmann :

*« C'est en replaçant l'œuvre dans l'ensemble de l'évolution historique et en la rapportant à l'ensemble de la vie sociale, que le chercheur peut en dégager la signification objective souvent même peu consciente pour son propre créateur ».*³³

Dù, le choix de la démarche sociocritique pour cerner l'héroïsme dans le théâtre de Camus.

Cependant, le caractère purement technique du texte de théâtre interpelle des voies structuralistes dans la perspective d'une

³² Amadou, Koné et alii, *Littérature et méthodologie*, Abidjan, CEDA, 1984, p. 66.

³³ Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959, p. 17.

sémantisation objective. En effet, le texte théâtral en tant que discours autonome est la somme de signes linguistiques matérialisés par des signifiants auxquels sont nécessairement liés des signifiés. Impliqués dans un système de codage, le décodage de ces signes convoque des pistes structuralistes à travers la sémiotique, la statistique, la psychocritique et bien d'autres itinéraires formels.

Par l'option sémiotique qui se veut « *non pas une science des contenus mais une science des conditions du contenu, c'est-à-dire, des formes* »³⁴, l'héroïsme dans le théâtre de Camus sera étudié par l'examen des occurrences discursives et textuelles à travers des situations. La perspective sémiotique vise non seulement le signe mais aussi la forme des signes, c'est-à-dire, les conditions internes de significations. Elle rendra possible l'orientation vers un champ de vision des différents signes de la représentation. Par cette option, il s'agira de voir dans quelle mesure les combinaisons discursives ne sont pas fortuites, hasardeuses ou fantaisistes, dans quelle mesure elles sont porteuses d'un message à analyser pour l'avènement du sens.

Au total, il s'agit de la sémiotique littéraire, celle qui se situe dans le prolongement des travaux de Ferdinand de Saussure, Peirce, Hjelmslev et Greimas. Aux dires de J. Geninascas, « *cette sémiotique repose sur une conception du discours entendu comme totalité signifiante. Son objectif premier est la construction d'une grammaire capable d'assurer l'analyse des textes* »³⁵

³⁴ Pierre Brunel et alii, *La critique littéraire*, Paris, P.U.F, 1977, p.7.

³⁵ J. Geninascas cité par Maurice Delcroix, Ferdinand Hallyn dans *Introduction aux études littéraires : méthodes du texte*, Paris, Duculot, 1993, p. 48.

Aussi, appliquée à l'œuvre théâtrale, la sémiotique permet-elle de décrire de manière technique les règles particulières qui président à son fonctionnement. Qu'il s'agisse de l'école de F. de Saussure, de L. Hjelmslev, de L. Jakobson ou de R. Barthes, la lecture sémiotique du texte littéraire se veut une application de la méthodologie structuraliste en vue de la mise en relief du caractère structuré du langage.

Construit comme une succession de discours qui actualise la performance et la compétence linguistique, le texte de théâtre s'offre comme une opportunité d'investigation sémiotique par l'analyse des discours des personnages conçus comme une accumulation de signes linguistiques en vue du sens. D'où, la pertinence de cette méthode dans le cadre de l'étude. Par ailleurs, dans une telle approche, le texte repose sur une logique : il est une construction. Le lire, consiste à rechercher la loi de cet assemblage, une cohérence de signification fondée sur une construction du sens. La sémiotique sera considérée comme une théorie de la signification mise en discours. Elle fournit des catégories descriptives à travers les analyses discursives et narratives dans un contexte énonciatif.

S'agissant de la statistique et de la psychocritique, comme méthodes, elles serviront à interroger les discours par la détermination de constances qui donnent accès à la psychologie des personnages et révèlent leurs motivations cachées. Née au XIX^{ème} siècle, la statistique en littérature ne prend son véritable essor qu'à la moitié du XX^{ème} siècle grâce aux travaux de G. Yule, de G. Harden

en Angleterre, de W. Fucks en Allemagne et de P. Guiraud ou de C. Muller en France. Elle est divisée en deux branches : la statistique littéraire et la statistique inférentielle :

« La statistique littéraire se conçoit dans la statistique descriptive qui classe rationnellement les textes et leurs constituants et à statistique inférentielle qui apprécie en termes quantitatifs des hypothèses relatives aux textes et à leurs constituants. »³⁶

La quantité et la qualité des personnages de l'œuvre théâtrale ainsi que les discours qui les singularisent, imposent une capitalisation de leurs actes pour mieux les comprendre. Par la statistique, l'étude de l'œuvre théâtrale se fonde sur la saisie des fréquences discursives à travers les signes linguistiques qui les constituent.

Quant à la piste psychocritique, elle servira à lire et à comprendre les personnages en général, mais le héros en particulier, sur la base du principe de constance. Initiée par Charles Mauron, la voie psychocritique se décrit sans équivoque :

« Au-delà de certaines métaphores obsédantes, particularités de l'écriture, lacunes répétitions ou expressions insolites, au-delà des structures dramatiques ou poétiques se dessine une structure signifiante fondamentale qui décrit un des destins possibles de l'auteur. »³⁷

La psychocritique ne se fie pas aux apparences et autres préjugés autour du texte. Elle l'interroge, l'investit à partir de l'articulation consciente ou inconsciente des signes qui constituent

³⁶ Maurice Delcroix, Ferdinand Hallyn, *op. cit.*, p. 133.

³⁷ *Idem*, p. 268.

l'opssature textuelle. A l'aide des principes de constance, de anomalie, de cohérence et de correspondance, la psychocritique se veut une voie d'élucidation du texte en vue de la détermination des pulsions et des conflits. La complexité et la diversité des personnages de l'œuvre théâtrale justifient sa prise en compte.

A la lumière de l'interconnexion de ces différentes méthodes, trois parties essentielles structurent notre réflexion. La première, intitulée les conditions d'émergence de la dramaturgie d'Albert Camus, situera l'auteur et son œuvre dans son époque et dans son cadre géographique afin de déterminer les gènes et la typologie de l'héroïsme comme voie d'accès à des valeurs normatives.

En deuxième lieu, nous analyserons l'héroïsme dans la dramaturgie d'Albert Camus tout en cernant successivement Caligula, Jan, Diego et Kaliayev en tant que héros dans leur confrontation avec l'absurde et les conséquences qui en résultent.

Enfin, dans la dernière partie, nous éluciderons la philosophie que sous-entend l'héroïsme chez Camus. Trois axes d'investigation élucideront cette ultime partie : le premier présentera l'héroïsme tragique, le deuxième dévoilera comment l'héroïsme dans la dramaturgie camusienne devient l'extériorisation d'une forme d'existentialisme désiriel. Quant au troisième axe, il devra confirmer l'héroïsme comme un symbole de moralisation de la société par Albert Camus.

PREMIÈRE PARTIE :
LES CONDITIONS D'ÉMERGENCE
DE LA DRAMATURGIE
D'ALBERT CAMUS

INTRODUCTION PARTIELLE

L'œuvre littéraire naît généralement d'un contexte socio-historique et culturel. Elle n'est pas le fruit d'une alchimie fantaisiste qui confinerait la pratique du texte au rang d'un simple divertissement, sans véritable enjeu pour les communautés. Au contraire, l'œuvre est le résultat de diverses influences sociales, politiques, historiques, culturelles et philosophiques sur un auteur. Cette complicité consciente ou inconsciente qui préexiste à l'avènement de l'œuvre et qui détermine sa caractérisation, constitue l'une, sinon la norme principale, à partir de laquelle la critique l'investit en vue d'un dévoilement sémantique objectif.

Dans ce contexte, l'appréciation et l'appréhension d'un auteur, quel que soit le degré de la littéarité de son œuvre, impose la prise en compte de son époque, de son espace matriciel, de ses émotions, de ses tiraillements, de tout ce qui participe de ses angoisses et de ses fantasmes.

La tâche du critique doit consister alors à répertorier les indices qui foisonnent dans le texte. D'où, la nécessité de élucider les conditions d'émergence des œuvres d'Albert Camus. Celles-ci puisent leur essence dans une Algérie meurtrie par la colonisation et par une France à la croisée des chemins après la Seconde Guerre Mondiale. Camus s'est laissé pénétrer et influencer ici par une double culture omniprésente dans son œuvre. La récurrence de la terre méditerranéenne chez l'auteur ne répond nullement à l'élan d'un élan d'une soif exotique, elle intègre un faisceau de significations dans la mesure où elle fait surgir sa pensée cachée. En réalité, Albert Camus n'a pu se démarquer du contexte d'une

méditerranée qui l'aide à se révéler à lui-même : « *Jamais peut-être un pays sinon la méditerranée, ne m'a porté à la fois si loin et si près de moi-même.* »³⁸

Entre 1913 et 1960 (Annexe18, voir p.471), période correspondant à son intégration à un monde, à son initiation à un itinéraire intellectuel, à son engagement politique, à sa déception, à sa santé fragile, à son rayonnement et à sa mort, Albert Camus se passionne pour l'Algérie et pour la méditerranée qui l'ont inspiré. Comment la Méditerranée à travers l'Algérie, transparait-elle dans les écrits de Camus ? A quelle épaisseur correspond l'influence de son univers matriciel sur ses écrits, particulièrement sur son œuvre théâtrale. Dans cette première articulation, nous déterminerons les conditions d'émergence de sa dramaturgie à travers la kaléidoscopie du XX^{ème} siècle, la typologie de l'héroïsme et les valeurs normatives qui en résultent.

³⁸ Albert Camus, *Le vent et le droit*, Paris, Gallimard, 1937, p. 43.

CHAPITRE PREMIER :
LE DRAMATURGE ET LA KALÉIDOSCOPIE DU
XX^{ÈME} SIÈCLE.

Durant toute son existence, Albert Camus reste confronté au temps et à son espace existentiel matérialisé par la terre d'Algérie. Il reste également attaché à ce pays par le contexte socio-politique, historique et culturel qui le façonna profondément dans une certaine mesure. Au-delà de sa terre natale, l'auteur dramatique se est appesanti sur la vie du monde, à travers le prisme de la Deuxième Guerre Mondiale qui révéla la dimension militante de ses écrits, tous inspirés par une terre d'origine en proie à la violence et à la barbarie de l'homme.

Entre l'Allemagne naziste et l'Espagne franquiste, sa terre maternelle, l'auteur intègre une Algérie déchirée par l'aspiration légitime d'une communauté à l'indépendance et la volonté de la métropole de la maintenir sous sa coupole. La saisie de sa pensée profonde impose alors de inscrire ses itinéraires dans un tableau kaléidoscopique, mettant en évidence son univers matriciel, sa relation avec un monde chaotique qui justifie et fonde une esthétique dramaturgique.

1- L'UNIVERS MATRICIEL DE LA DRAMATURGIE D'ALBERT CAMUS

Une des curiosités de la dramaturgie camusienne réside dans son ouverture sur une double culture euro-africaine. En effet, de par ses origines espagnoles et françaises, par sa naissance sur une terre algérienne islamique, Albert Camus n'a pu échapper aux influences d'une Méditerranée dont la quasi-totalité de ses œuvres porte les empreintes. Le parcours de l'univers matriciel de la dramaturgie vise à montrer à quelle hauteur le milieu socio-historique pénètre l'auteur, justifie son ambivalence culturelle et son option résolument méditerranéenne (Annexe7, voir p.427.)

1-1. LE MILIEU SOCIO-HISTORIQUE

Si l'on est de notoriété que l'œuvre d'Albert Camus est à l'origine d'une critique abondante, il est aussi reconnu des similitudes entre l'auteur et certains de ses personnages. La saisie de ceux-ci oblige l'analyste à opérer une investigation de proximité avec le vécu méditerranéen de l'auteur. Dans cet environnement fait de soleil, de mer, de sites touristiques et de misère familiale, on voit un itinéraire marqué par le sceau du symbole.

La première destination de ce parcours qui se veut initiatique est l'Algérie (annexe1, voir p.421) ; un pays natal : Albert Camus, second fils de Lucien Auguste Camus et de Catherine Hélène Sintès Cardona, naquit le 7 novembre 1913 à deux heures du matin dans un vignoble (annexe 2, voir p.422) : Herbert R. Lottman le décrit en des termes clairs :

« *Le domaine du chapeau de gendarme près de Mondovi, dans la ville la plus riche de la région de Bône qui s'appelle aujourd'hui Annaba. Le père y fut envoyé par Ricôme après les vendanges de 1913.* »³⁹ (annexe 3, voir p.423.)

Fils d'émigrants venus d'Espagne et de France au milieu du XIX^{ème} siècle, Albert Camus découvre de par sa naissance une terre d'Algérie qui le révélera aux milieux littéraires français et algérien. De son père, l'on en sait peu de choses : Lucien Auguste Camus était le fils de Marie Hortense Cormery et de Baptiste Camus qui avait quitté la France pour l'Algérie dans les années 1830 en vue de faire fortune. Lucien Camus travaille pour le compte du grand négociant et exportateur Ricôme. Comme la plupart de ses compatriotes partis à la recherche d'une richesse en Algérie, Lucien Camus exercera dans ce négoce. Ce qui le amenait à être souvent absent du foyer. A l'occasion de l'une de ses missions dans le pays profond, son second fils, Albert Camus vit le jour. Mais, très tôt, l'enfant est arraché à l'affection paternelle, en raison de la mobilisation liée aux hostilités de la guerre 1914-1918. Convoqué le 4 juillet 1914 pour une période de 17 jours, Lucien Camus ne reverra plus jamais sa famille : « *Il fut réquisitionné et décéda de ses blessures à la bataille de la Marne.* »⁴⁰

La mort accidentelle du père le 11 octobre 1914 crée un vide et renforce les liens avec une mère d'origine espagnole. Aux dires de Rosa De Diego, « *elle était la deuxième de neuf enfants d'une*

³⁹ Herbert R. Lottman, *Albert Camus*, Paris , Seuil, 1978, p. 27.
Idem.

modeste famille minorquine qui avait émigré en Algérie à la recherche d'une prospérité. »⁴¹

La mort de Lucien Camus rend possible une influence de plus en plus grande de la famille maternelle. A la suite du bombardement des croiseurs Allemands sur Bône, Catherine Camus quitte cette région et s'installe à Alger où « *elle demeurera dans un appartement de trois pièces avec sa mère et ses enfants. »⁴²* Elle partageait la troisième chambre avec ses enfants, 93 à la rue de Lyon (annexe 4, voir p.424.), dans le quartier populaire et pauvre de Belcourt (annexe 5, voir p.425.), Virgil Tanase présente la rue de Lyon comme

« une rue brillante et populeuse. Ses maisons dépassent rarement un étage et deviennent carrément misérables au-delà du cimetière musulman, du côté du Ruisseau, à proximité des quais à charbon. »⁴³

La description précise qui est faite de cet appartement fait apparaître une promiscuité qui ne laissait pas de choix véritable aux Camus. Rosa de Diego note :

« Dans cette maison louée au nom de madame Sintès, il y a trois pièces. La grand-mère occupe une chambre. Catherine Hélène partage avec ses deux fils, Lucien et Albert une autre pièce. L'oncle y habite aussi. »⁴⁴

⁴¹ Rosa De Diego « L'Espagne sur le cœur » in *Albert Camus et l'Espagne*, Cahors, EDISUD, 2005, p. 20.

⁴² Herbert R. Lottman, . *op. cit.*, p. 31.

⁴³ Virgil Tanase, *Camus*, Paris, Gallimard, 2010, p.19

⁴⁴ Rosa De Diego, *op. cit.*, p. 20.

Les notes de Camus relatives à ce lieu sont révélatrices de la vie précaire qui y était menée : « *Partis de leur ferme de banlieue, ils avaient échoué dans un vieux quartier pauvre.* »⁴⁵

Malgré sa pauvreté, cet espace n'étouffe pas la soif de créativité de l'enfant. Au contraire, il le développe en en faisant un lieu d'expérience aggravé par la ségrégation et par la misère. Agnès Spiquel résume éloquemment la relation entre l'auteur et l'espace populaire :

« *Au-delà de toute cette vie populaire, le quartier pauvre est le lieu de l'enfance et des expériences majeures qui ont façonné la sensibilité de l'enfant* »⁴⁶

C'est dans le cadre de Belcourt que Camus a grandi depuis l'âge de 8 mois jusqu'à 17 ans : « *Ce fut Belcourt qui le forma* »⁴⁷

Il y fit l'école maternelle, le primaire et le lycée. Dans *Le Envers et le Endroit*, Camus « *entérine définitivement la présence du quartier pauvre aux sources de sa sensibilité et de ce réalisme symbolique qui marquera toute son écriture.* »⁴⁸

Ce quartier offrait à l'enfant un mélange de races et de activités. Cela l'obligea à grandir dans la confrontation quotidienne d'une vie que la plupart de ses amis bourgeois d'Alger n'avaient pas partagée. En dehors du décor de l'enfance que fut Belcourt, Camus

⁴⁵ Albert Camus, *Albert La mort heureuse*, Paris, La Pléiade, 1983, p. 1120.

⁴⁶ Agnès Spiquel, « Le jeune Camus et Le quartier pauvre » in *Albert Camus et les lettres Algériennes*, T1, Blida, 2007, p. 29.

⁴⁷ *Idem*, p. 33.

⁴⁸ *Ibidem*

donne de revisiter tous ses fantasmes et autres rêves à travers les sites de Tipasa ou de Djémila décrits comme paradisiaques :

« Au bout de quelques pas, les absinthes nous prennent à la gorge. Leur laine grise couvre les ruines à perte de vue. Leur essence fermente sous la chaleur, et de la terre au soleil monte sur toute l'étendue du monde un alcool généreux qui fait vaciller le ciel. Je suis souvent allé avec ceux que j'aimais et je lisais sur leurs traits le clair sourire qu'y prenait le visage de l'amour. »⁴⁹

L'œuvre d'Albert Camus enivre, de manière presque permanente, le lecteur quand celui-ci parle de son Algérie natale à travers des repères précis qui ont le mérite de confirmer doublement la capacité d'adaptation et la fascination qui rendent possible l'inspiration (Annexe 8, voir p.428). Dans une récurrence qui frise l'obsession, la terre d'Algérie est fréquemment en opposition, tantôt avec l'Espagne, tantôt avec l'Italie. Les références aux origines de la mère sont l'occasion privilégiée pour l'auteur de se rendre solidaire des victimes du franquisme.

Sous la plume de Camus, l'Espagne devient, selon Franck Planeille, *« l'image même de tout peuple courbé sous une dictature. Elle est le symbole de ce qui est nié en l'homme. »⁵⁰* L'auteur fait de ses écrits le témoignage de la condition humaine. A travers l'Espagne, Camus dénonce les atrocités infligées à l'homme. Il traduit ainsi son engagement à défendre les droits humains. Dans

⁴⁹ Albert Camus, *Noces suivi de l'été*, Paris, Gallimard, 1959, pp.12-13.

⁵⁰ Franck Planeille, « les méditerranées d'Albert Camus » in *Albert Camus et l'Espagne*, Cahors, .EDISUD, 2005 p. 14.

son œuvre, l'Espagne est devenue l'appel à la raison, l'appel à la reconnaissance des libertés et de la démocratie.

Quant à l'Italie de Mussolini, elle devient le lieu où révolte et amour se rencontrent : révolte contre le fascisme et amour symbolisé par les promeneurs solitaires du bord de l'Arno à Florence. Sur la terre paternelle, la France, Camus séjournera très peu. Ses nombreux voyages entre Paris et la Provence furent marqués par des prises de positions engagées sur l'occupation allemande et sur les velléités indépendantistes des nationalistes algériens. L'auteur révèle son ambivalence pluriculturelle dans ce contexte général, fait de voyages entre les continents européen et africain, de ses relations avec ses amis algériens et français.

1-2. L'AMBIVALENCE CULTURELLE

L'ambivalence suggère sémantiquement la dualité, la double image qui inspire l'existence d'Albert Camus dans les milieux franco-algérien et euro-africain. Par l'origine de ses parents, par son pays natal, par ses amis, et par ses convictions, Camus reçut une éducation à la fois européenne et africaine. Soumis à la rigueur de l'école occidentale française, il gravit toutes les étapes de la maternelle à l'université, nonobstant les modestes ressources de ses parents. Camus eut la chance

« dans cette Algérie où après le primaire la plupart des adolescents des quartiers pauvres s'orientaient vers des petits métiers pour subvenir aux innombrables besoins de leurs familles. »⁵¹

⁵¹ Herbert R. Lottman, *op. cit.*, p. 45.

Il fut exempté de la sortie précoce de l'école grâce à son instituteur Louis Germain. Ce dernier avait convaincu la mère de Camus de la nécessité de le laisser poursuivre les études. Il fut ainsi reçu au concours d'entrée au lycée avec son ami Villeneuve. Parallèlement au système éducatif français qui le façonnait, au fur et à mesure, qu'il grandissait en taille et en maturité, le cadre familial ne se lassait pas de lui rappeler ses sources hispaniques. Si bien que le jeune Albert Camus se présentait tantôt comme un français passionné d'Algérie tantôt comme Algérien solidaire du peuple d'Espagne :

« L'Espagne, charnelle et unique dans ses passions, silencieuse et mélancoliquement recueillie dans ses apaisements est alors une part de cette âme algérienne qui se construit dans l'œuvre camusienne, en même temps qu'elle se découvre. »⁵²

L'Espagne est devenue cette entité méditerranéenne qui révèle une part du pays natal de l'œuvre camusienne en même temps qu'elle devient la référence forte à laquelle se donne son engagement chaque fois que la dignité humaine est bafouée. Dans la plupart de ses écrits, Camus identifie l'Espagne au soleil, à la pauvreté, à la passion, à la fatalité, à la lumière à l'obscurité, à l'absurde et à la révolte. Il a toujours aimé leur proximité : *« L'Espagne et l'Algérie sont proches, fraternelles, se ressemblent par leurs formes de vie et leur morale. »⁵³*

⁵² Franck Planeille, *op. cit.*, p. 13.

⁵³ *Idem*, p. 23.

En réalité, telle qu'elle apparaît à Camus par l'Espagne, l'Algérie est rattachée à l'Occident. Par ailleurs, le contexte algérien et ses contraintes matérielles n'étaient pas favorables à l'éclosion des Arabes. Albert Camus évolua ainsi dans une sorte d'ambivalence qui représentera plus tard pour l'écrivain, selon Hélène Rufat, « toute la richesse et tous les potentiels de la complexité humaine. »⁵⁴ Par la richesse et la diversité de ses ressources humaines et culturelles, l'Algérie est pour Camus, à la fois une terre d'inspiration et d'aspiration d'être. A travers elle, l'auteur a vu se féconder tout le charme de la culture arabo-africaine, afro-européenne en vue d'accéder aux dimensions de l'homme.

Après le déclic que constitua Jean Grenier, son professeur de lycée, Camus se révéla grand lecteur de la *Nouvelle Revue française*, à partir de laquelle il créa une revue mensuelle littéraire : *Sud*. Sa réalisation fut rendue possible par Jean Grenier et elle avait pour but de promouvoir les jeunes auteurs. La grande soif culturelle et didactique de Camus favorisa sa rencontre avec Max-Pol Fouchet fondateur de la fédération des femmes socialistes d'Algérie. C'est à cette occasion qu'il rencontra Simone Hié « qu'il épousa le 16 juin 1934, sept ans après l'obtention de ses diplômes universitaires. »⁵⁵

⁵⁴ Hélène Rufat, « Au-delà de l'Espagne franquiste Albert Camus le libérateur espagnol » in *Albert et l'Espagne*, Cahors, EDISUD, 2005 p. 94.

⁵⁵ Herbert R. Lottman, *op. cit.*, p. 87.

De par ses fréquentations, Camus s'inscrit dans une dynamique qui alimente et renforce sa culture tout en l'orientant vers une carrière littéraire prolifique. De son séjour à Belcourt, le lecteur peut réaliser et découvrir l'attachement de Camus à une terre d'adoption. A Belcourt, Camus forgera une posture dont le socle sera être l'espace méditerranéen.

1-3. LA PRÉPONDÉRANCE MÉDITERRANÉENNE

De l'Algérie à l'Espagne en passant par l'Italie, la Grèce ou la France, Albert Camus s'inspire de espaces réels qu'il transpose dans ses écrits comme pour renforcer la part de vérité qui pourrait surgir. Sous sa plume, ces pays symbolisent la marginalisation de l'homme par son semblable ou tout simplement l'émerveillement créé par la découverte d'un paysage propice à la rêverie. Il ne s'agit donc pas d'une méditerranée, mais des méditerranées de Camus (annexe 6, voir p.426). Dans sa singularité, le mot recouvre une réalité plurielle faite d'hommes et de femmes aux origines, aux cultures et aux mœurs diverses, mais qui coexistent.

La Méditerranée chez Camus apparaît comme le lieu de tolérance des civilisations ; un lieu de métissage. Cet espace se traduit de manière ambivalente. Il renvoie à la fois à la terre natale, la terre des contradictions entre Algériens d'origine et Algériens d'adoption et la terre rêvée qu'il décrit dans son œuvre. Camus s'intéresse aux deux Méditerranées dans un souci de reconnaissance, d'appropriation et de créativité. La Méditerranée est aussi un lieu de révolte contre l'arbitraire d'où qu'il vienne. Aussi verra-t-on dans les allusions à la méditerranée à travers l'Algérie,

l'Espagne, l'Italie, la France un cadre de naissance d'épanchement de l'âme, d'engagement à dénoncer tous les agissements contre la dignité de l'homme. Ces lieux constituent les parts lumineuses et obscures de la Méditerranée (annexe 6, voir p.426). Le grand amour de Camus pour la terre méditerranéenne lui inspire ce poème :

« *Méditerranée* »
 « *Méditerranée ! Ton monde est notre mesure.*
 [ò]
Blond berceau bleu où balance la certitude
 [ò]
La terre latine ne tremble pas.
 [ò]
En toi les mondes se polissent et s'humanisent »⁵⁶

Le dernier vers de ce poème dédié à cette terre méditerranéenne qui l'a fécondé mérite un décryptage approfondi.
 « *En toi les mondes s'humanisent.* »

Camus dévoile par ce vers la diversité culturelle, raciale, religieuse des peuples unis par un même espace qui leur confère un destin commun ; celui de l'accomplissement et de la réalisation de l'homme. Ce poème a aussi l'avantage de confirmer l'ambivalence née des influences raciales et culturelles de Camus. Sous sa plume, la Méditerranée est devenue non seulement un lieu de rencontre entre des hommes, un lieu de restauration de la dignité humaine et un lieu où l'homme apprend à aimer l'homme, mais aussi et surtout, une source d'inspiration. Cette conception de la vie, il ne l'a pas découverte dans la civilisation technicienne asservissante du monde occidental, mais en Algérie, en terre méditerranéenne devenue

⁵⁶ Herbert R. Lottman, *op. cit.*, p. 82.

complice de la création comme le révèle Philippe Forest : « *Camus a souligné la véritable bénédiction qu'avait été pour lui le ciel méditerranéen* »⁵⁷

Au-delà de l'espace géographique suggéré par le social qui influence l'auteur, la Méditerranée se conçoit comme un univers fécond à l'origine de l'esprit critique de Camus à travers ses textes.

2- LE RAPPORT DE ALBERT CAMUS AU CHAOS DU MONDE

Dans l'intervalle entre 1913, année de sa naissance, et 1960, celle de sa mort accidentelle, Albert Camus reste marqué par une société violente symbolisée par les deux grandes guerres. Si la première le rend orphelin, la seconde, coïncide avec la fin de ses humanités et le début de sa maturité, Elle est pour lui l'occasion d'un véritable engagement. Désormais, les relations entre Camus et son époque seront une motivation à la création par effet de réminiscence, par dénonciation de la cruauté érigée en système et par le fait de son engagement journalistique.

⁵⁷ Philippe Forest, *Camus , Etude de l'étranger, La peste, Les justes, La chute*, Paris, ailleurs, 1992, p. 18.

2-1. LA RÉMINISCENCE DES TRAUMATISMES DE LA GUERRE

Dans les écrits de Camus, le XX^{ème} siècle est saisi comme une époque marquée par la violence. En effet, l'histoire de l'humanité est faite de conflits qui engagent la quasi-totalité des nations du monde dit civilisé. Cette situation de belligérance presque permanente est porteuse de psychose générale, mais aussi de traumatisme dont les traces sont palpables dans les écrits d'Albert Camus.

Le premier traumatisme est lié à la guerre 1914-1918. Il est provoqué par la mort de Lucien Camus à la bataille de la Marne, alors qu'Albert n'a que quelques mois, la famille est contrainte de quitter la région d'Anaba pour s'installer dans le quartier pauvre et populaire de Belcourt. Cette disparition précoce du père met la mère et ses deux garçons sous la tutelle d'une grand-mère qui s'attelle à leur assurer une éducation jusqu'à la maturité. La guerre 1914-1918 oblige ainsi la famille à s'installer dans la chaleur algéroise dans des conditions qui sont à la limite de la précarité. Les quatre années que dure ce premier conflit mondial coïncident avec l'enfance de Camus dans un quartier arabe. Suivra la période de son insertion dans la communauté intellectuelle à travers un parcours scolaire et universitaire presque exemplaire.

Le deuxième traumatisme que Camus lie à la barbarie humaine et qui traverse son œuvre, est celui provoqué par la seconde guerre mondiale, et les guerres d'Espagne et d'Algérie. Au moment où ces crises successives éclatent, Camus crie son indignation de voir l'homme se rendre coupable de crimes en rupture avec sa part d'humanité. Cette option camusienne est confirmée par plus d'un critique, en particulier, Lionel Dubois qui affirme que Camus « est contre tout ce qui nie l'humanité, tout ce

qui amoindrit l'être. »⁵⁸ Voici le sens de l'engagement de Camus : travailler à la promotion de la condition humaine dans ce qui l'élève et non l'abaisse. Le véritable sens du combat de Camus est donc de restaurer l'humanité bafouée en réhabilitant l'être dans sa dignité et dans ses droits.

Voulant connaître la terre de ses ancêtres, Camus vint à Majorque pendant l'été 1934 accompagné de sa première femme Simone. L'auteur gardera un souvenir de ce pays en s'engageant à dénoncer le franquisme⁵⁹. Les racines et les affinités espagnoles de Camus restent

*« le premier espace d'une vérité contradictoire, le foyer initiatique de l'absurde, de la souffrance, de la solitude, de l'énigme qui préfigurent pourtant un renouveau, une harmonie, une renaissance. La réalité espagnole devient ainsi symbolique, mythique. »*⁶⁰

Dans son imaginaire, l'Espagne resta comme une sorte de refuge primordial et d'engagement politique. Le 22 Février 1952, aux côtés de Sartre, Breton, Char, Guilloux, Beguin et Silone, il prononce un discours retentissant dans lequel il affirme *« qu'il faut choisir entre le franquisme et la démocratie dans un appel lancé en*

⁵⁸ Lionel Dubois, « Les trois guerres d'Albert Camus », in *Actes du colloque international de Poitiers 4-5-6 mai 1995*, Poitiers, Les éditions du Pont-neuf, 1996, p. 98.

⁵⁹ Ce terme désigne de manière informelle, le régime politique fondé par Francisco Franco qui exista en Espagne à partir de 1939. En dénonçant la dictature de Franco en Espagne, terre de ses origines maternelles, Camus s'opposait par ses écrits à toutes ces atteintes aux Droits de l'Homme de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle dont le seuil paroxismique fut la Deuxième Guerre Mondiale. Par cette option, Camus se rendait solidaire de tous les intellectuels, des artistes et des défenseurs de la Démocratie et de la Liberté.

⁶⁰ Rosa De Diego, *Loc. cit.*, p. 24.

défense des syndicalistes espagnols condamnés à mort par les tribunaux de Seville et de Barcelone »⁶¹

Albert Camus n'a jamais accepté que le franquisme ait pu survivre à l'écroulement des régimes fascistes. Le drame espagnol est ressenti par lui à la fois comme une tragédie personnelle et mondiale. Lorsque cette Espagne franquiste est admise à l'ONU en 1955, Camus tiendra un langage parodique dans *L'Express*, sous le titre : « *Démocrates, couchez-vous.* »

La solidarité de l'auteur à l'Espagne sera matérialisée par sa participation à l'écriture de *Révolte dans les Asturies* et par son auto-sacramental *L'Etat de siège*. Il reste toujours fidèle à ce pays qui se transforme peu à peu en une sorte de paradis perdu, d'espace utopique :

« Car ce peuple espagnol auquel il se sent fraternellement lié, devient pour Camus l'image exemplaire de sa pauvreté, de son malheur, de son courage et, paradoxalement, symbole de liberté, d'humanisme, de vérité, d'espérance. »⁶²

L'Espagne est, en définitive, pour lui un pays du Midi, un espace de Méditerranée qui ne sépare jamais de son Algérie natale. Tant qu'il y vécut, sa fascination pour l'Algérie fut grande. La terre algérienne est devenue un refrain, une mélodie qui rythme l'espace et le temps de son univers fictionnel. De l'âge de huit mois jusqu'à dix sept ans, il demeura à Belcourt, ce quartier pauvre et

⁶¹ Rosa De Diego, *Loc. cit.*, p. 26.

⁶² *Idem*, p. 32.

populaire, lieu de ses premiers rêves d'enfance, de sa rencontre intime avec son pays d'adoption. Dans ce cadre, comme dans la quasi-totalité du monde arabe, jeunes garçons et jeunes filles faisaient bande à part. Le décor de la rue de Lyon, celui de l'appartement des Camus l'atteste bien :

« C'est de cette rue que déambulaient en début de soirée adolescents et jeunes adultes : les garçons ensemble, les filles de leur côté. »⁶³

L'auteur fixa le personnage principal de *L'Étranger*⁶⁴ dans ce cadre. Si les marques de l'Algérie ne sont pas apparues de manières éclatantes dans ses agissements quotidiens, elles ont néanmoins constitué une source de données enregistrées dans sa mémoire . Les images de ce topique se manifestent en divers lieux que sont Alger, Tipasa, Oran, Djémila symbolisant les paysages de rêves visités, mais aussi cette terre meurtrie. A travers l'Algérie, la France et l'Espagne, Camus revisite ses origines, mais au-delà, il interpelle, par ses dénonciations, l'humanité sur son devoir moral.

2-2. LA DÉNONCIATION DE LA CRUAUTÉ DE L'HISTOIRE HUMAINE.

La vocation dénonciatrice des écrits de Camus ne faiblit point malgré cette tuberculose qui le tient en détresse dans les années 1940. Pour lui, cette attitude découle des brimades infligées à l'homme par le nazisme hitlérien, le fascisme de Mussolini, par le

⁶³ Herbert R. Lottman, . *op. cit.*, p. 139.

⁶⁴ Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

régime de Franco, par les soubresauts de la décolonisation de l'Algérie. De part et d'autre de la Méditerranée, des vies entières sont niées sous l'impulsion d'une terreur qui révèle tous les aspects de la bestialité dont l'homme peut se rendre capable et coupable envers son semblable. De ces différents lieux marqués de symbole, l'Espagne et l'Algérie feront l'objet de dénonciations virulentes. Sous sa plume, l'Espagne représente toutes les formes de totalitarisme qui condamnent des hommes libres à la fusillade. Camus a toujours été solidaire des républicains espagnols, c'est-à-dire,

«des hommes et des femmes fidèles à la possibilité de construire un monde nouveau, voire un homme nouveau, sans que cette perspective entraîne vers des luttes de pouvoir et des déchirements sociaux »⁶⁵

Il s'agit d'un regard pacifiste qui ne recherche pas le changement pour le changement. Il opte pour une forme de lutte qui ne débouche pas sur une situation anarchique. Camus ne substitue pas le chaos au pire. Il est engagé aux côtés de ceux qui, comme en Espagne, luttent pour une démocratie qui ne crée pas de fracture sociale.

Albert Camus et les démocrates de l'Espagne franquiste partagent la notion de liberté humaine qui devient, pour les uns et les autres, une exigence au service de la révolte comme il le confirme :

⁶⁵ Hélène Rufat, « Au-delà de l'Espagne franquiste Albert Camus le libertaire espagnol » in *Albert Camus et l'Espagne*, Cahors, EDISUD, 2005 p. 87.

« La liberté n'est pas faite de privilèges, elle est faite surtout de devoirs. Et dès l'instant où chacun de nous essaie de faire prévaloir les devoirs de la liberté sur ses privilèges, dès cet instant, la liberté réunit le travail et la culture et met en marche une force qui est la seule à pouvoir servir efficacement la justice »⁶⁶

La liberté à laquelle adhère Camus se veut active. Elle suppose une renonciation de soi, de son amour propre en vue de l'avènement d'une justice au service de tous. La proximité entre Camus et ses sources espagnoles fut l'occasion de vilipender l'ordre arbitraire, d'indiquer la voie à suivre pour triompher sans violence de la violence subie. Cet état d'esprit fut le sien dans une Algérie divisée entre les indépendantistes et les autonomistes. De son vivant, il a toujours refusé de donner son avis sur la situation politique. Pour sûr, il était un farouche opposant au totalitarisme qu'il dénonçait :

« Les français d'Algérie ne sont pas tous des brutes assoiffées de sang ni tous les arabes des massacreurs maniaques. La métropole n'est pas peuplée de démissionnaires ni d'officiers généraux nostalgiques. »⁶⁷

Sur sa terre natale, il promeut la réconciliation en dénonçant la violence où qu'elle vienne (annexe 9, voir p.430) :

« L'Algérie est un territoire habité par deux peuples, je dis bien deux peuples, l'un est musulman et l'autre ne l'est pas. Les deux peuples d'Algérie ont un droit égal à la justice, un droit égal à conserver leur patrie. »⁶⁸

⁶⁶ Albert Camus, « Le pain et la liberté » in *Actuelles II*, La Pléiade, p. 798.

⁶⁷ Olivier Todd, *op. cit.*, pp. 849-850.

⁶⁸ Herbert R. Lottman, *op. cit.*, p. 617.

Interrogé sur l'engagement de l'écrivain à Stockholm où il recevait le prix Nobel de littérature en décembre 1957, Camus déclara que l'artiste ne pouvait se couper de son temps, tout en préservant sa singularité et qu'il ignorait si c'était l'écrivain qui façonnait son siècle ou si c'était le siècle qui le façonnait. Dans une interview accordée à Michel Bloch pour son journal *Demain* et, publiée le 24 octobre 1957 au sujet de l'Algérie, il déclarait :

« Mon rôle en Algérie n'a jamais été et ne sera jamais de diviser. Je me sens solidaire de tous ceux, Français ou Arabes (annexe10, voir p.433), qui souffrent. J'ai fait ce que j'ai pu. Je recommencerai quand il y aura de nouveau une chance d'aider à la reconstitution d'une Algérie délivrée de toutes les haines et de tous les racismes. »⁶⁹

Non déplaisé à ses détracteurs, Camus se sent toujours senti solidaire à la fois des Arabes et des Français. Dénonçant la violence aveugle de tous les bords, il n'a jamais cessé de travailler à la coexistence pacifique en vue d'une fraternisation sincère.

Terre d'adoption, l'Algérie a suscité la curiosité de l'observateur et de l'écrivain. Cette option inspira des écrits dans le journalisme.

2-3. L'ENGAGEMENT JOURNALISTIQUE

La carrière du jeune journaliste débute en 1934 dans *Alger-Étudiant* où Camus écrit en tant que critique d'art. Selon Roger Grenier, ce fut « sous la houlette du directeur de l'Association Paul

⁶⁹ Herbert R. Lottman, *op. cit.*, p. 617.

*Robert, le futur lexicographe. Il y traite, par exemple, du salon des orientalistes »*⁷⁰

Tirant les enseignements de cette première expérience de journaliste, il participe à la rédaction de diverses publications comme *Cahiers de la libération, Libertés, Alger-Républicain* (Annexe11, voir p.435), *Combat, Paris soir, la revue Caliban, la revue La gauche du RDR* (le Rassemblement Démocratique Révolutionnaire). Cette première période de l'engagement journalistique de Camus court de 1942 à 1948, elle coïncide avec les horreurs de la Deuxième Guerre Mondiale : « *Il dénonçait le stalinisme dans les faits, et le rationalisme absolu des marxistes dans les idées* ». ⁷¹

Dans une série d'articles intitulée « Ni victimes, ni bourreaux » qui paraît dans *Combat* en 1946 (Annexe12, voir p.438), Camus se assigne pour objectif de « *combattre le meurtre, travailler pour le dialogue et la communication universelle des hommes.* » ⁷²

Dès lors, le meurtre est l'une des préoccupations essentielles de Camus devenu, plus que jamais, anti-idéologue et méfiant envers les excès du rationalisme. A cette première période de la vie publique de Camus, succède celle d'après-guerre (entre 1948 et 1953), qui ouvre celle de la guerre froide avec des événements majeurs comme le assassinat de Gandhi, la création de l'État d'Israël,

⁷⁰ Roger Grenier, *Albert Camus Soleil et ombre*, Paris, Gallimard, 1987, p. 30.

⁷¹ *Idem*, p. 232.

⁷² *Ibidem*, p. 231.

le blocus de Berlin , la guerre de Corée. Dans cette atmosphère si lourde de menaces où chacun excelle à dénoncer les crimes de l'autre, Camus refuse de s'engager dans un parti ou un rassemblement quelconque ; il se fait porte-voix des victimes qui ne manquaient pas aux quatre vents de la terre :

« [5] *De mes premiers articles jusqu'à mon dernier livre, je n'ai tant écrit que parce que je ne peux m'empêcher d'être tiré du côté de ceux qu'on humilie et qu'on abaisse »*⁷³

En choisissant le camp des victimes et non de celui des bourreaux, Camus donne, dès ses premiers écrits, le ton de la forme de l'humanisme auquel il adhère. Il s'agit de l'humanisme qui défend sans discrimination l'homme.

Qu'il s'agisse de *Alger Républicain*, *le soir-Républicain* ou *Combat*, Camus est passionné pour son métier de journaliste en arborant plusieurs noms :

« *Pour faire nombre ou pour accentuer le côté satirique de ses propos, il devient Zaks, Néron, Irénée, Jean Resault, Marco, L'objecteur de conscience, Demos, Vincent Capable, Primeuriste, Pétrone, Suétone.* »⁷⁴

On le voit, l'engagement de Camus dans la presse se veut total. A travers divers articles, il peint une époque dominée par la soif de puissance, par toutes les formes d'impérialisme avec pour corollaire une volonté plus ou moins sournoise de négation de l'homme dans sa liberté (annexes 13, 14, 15, 16, voir pp.443, 446,

⁷³ Roger Grenier, *op. cit.*, p. 231.

⁷⁴ *Idem*, p. 281.

447, 450). Cette somme de expériences acquises constituera le socle esthétique de sa dramaturgie. Il s'agira dans une perspective théâtrale d'étudier « *les mécanismes de production du texte, d'énumérer les facteurs qui expliquent la formation du texte (détermination historique, idéologique, générique) et le fonctionnement de la scène.* »⁷⁵

En un mot, cette approche esthétique de la dramaturgie camusienne est liée à la structure et à la réception.

3- L'ESTHÉTIQUE DE LA DRAMATURGIE D'ALBERT CAMUS

Si l'esthétique s'appréhende comme mode d'indices de valorisation, de caractérisation et de spécification, ses manifestations sont diversifiées dans le domaine littéraire et, de manière particulière, au niveau de la dramaturgie. Ici, tous les repères qui participent de la littérarité du texte relèvent de l'esthétique. Il s'agit du mode de création, c'est-à-dire, des différents supports qui préexistent et conditionnent l'avènement de l'œuvre. Dans le contexte de la dramaturgie camusienne, il s'agit des indices liés au théâtre classique, du recours à l'histoire et de la prise en compte de la condition humaine symbolisée par les manifestations de l'héroïsme.

⁷⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin/VUEF. 2002, p.124.

3-1. LE MODE DE CRÉATION

Le contexte de création invite à se pencher sur les supports de Camus dans son acte d'écriture. L'analyse se est attelée au départ, à présenter les décors algériens, espagnols et italiens qui ont inspiré dans la plupart de ses œuvres. Toutefois, ces indices demeurent insuffisants dans la perspective de l'appréhension globale de la pensée de l'auteur. Il s'agit de faire apparaître la thématique récurrente dans la construction de sa dramaturgie. Cette orientation a l'avantage de permettre la saisie de la pensée profonde qui irradie les pièces du dramaturge. Il est question de l'absurde, de la révolte, d'un nihilisme positif et de liberté. Ces concepts constituent, à ne point douter, des repères pour la construction de sens. Ils sont révélateurs d'un mode d'existence. Après avoir observé l'homme de son époque avec soin, Camus aboutit au constat d'une vie dénuée de tout sens parce que absurde : « *De 1938 à 1941, il a éprouvé un sentiment d'absurdité devant le monde, l'histoire et sa propre vie.* »⁷⁶

Cet état est lié aussi bien aux horreurs de la barbarie de la Deuxième Guerre Mondiale qu'à la santé fragile de l'auteur. A l'absurdité de la déchéance de l'homme par le meurtre programmé par les régimes fascistes, s'ajoute la persistance incompréhensible de la maladie qui le rongait progressivement.

Chez Camus, l'attitude absurde naît « *d'une confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde.* »⁷⁷

⁷⁶ Olivier Todd, *op. cit.*, p. 402.

⁷⁷ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 44.

Cette réalité se caractérise aussi par le divorce entre l'homme et ses œuvres comme le confirme Jeanyves Guérin :

« Chez Camus, la notion de l'absurde repose sur une contradiction, celle entre le désir d'unité et de transparence de l'homme et la diversité et l'opacité irréductibles du monde. Se maintenir dans l'absurde, même lorsqu'on se révolte contre lui, consiste à maintenir lucidement la confrontation homme-monde. »⁷⁸

Il reste attaché à une prétendue logique qui, loin de promouvoir l'intelligence, en limite la capacité et lui confère une situation défaitiste. Dans le contexte de l'absurde, l'homme est mû par une sorte de conformisme qui enlève toute originalité à son action. A travers ce conformisme, il intègre un déterminisme larvé qui ne lui laisse pour seul choix que celui du milieu dans lequel il évolue :

« C'est dans l'homme que Camus va trouver l'objet de sa quête, parce que l'homme possède en lui-même son fondement originaire et ultime. Dans les Lettres à un ami allemand, il écrit : « Je continue à croire que ce monde n'a pas de sens supérieur. Mais je sais que quelque chose en lui a du sens et c'est l'homme, parce qu'il est le seul à exiger de son avoir. »⁷⁹

L'homme est ainsi au centre de l'absurde, par ses choix qui tantôt promeuvent sa condition par des actes acceptables du point de vue moral, tantôt qui la bafouent dans les formes de dérives :

⁷⁸ Jeanyves Guérin, *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 8.

⁷⁹ *Idem*, pp. 47-48.

« Camus explique d'abord l'homme par l'homme. Il prend pour fin la personne humaine et son épanouissement, son bonheur. L'absurdisme est un humanisme : le monde a le sens qu'on lui donne. »⁸⁰

Tout le projet de Camus repose sur l'homme. Sa conscience de l'absurde doit déboucher nécessairement sur la conscience de son dépassement en vue de l'acte qui s'élève à travers la qualité de son existence.

A partir de l'absurde, Camus a produit une trilogie. L'auteur développe la notion de l'absurde à travers des personnages relevant de attributions diverses. Avec Caligula, héros éponyme tiré de l'empire romain, Camus la fait vivre dans toute sa mesure et sa démesure. Au cycle de l'absurde, se rattache inéluctablement la révolte avec un nihilisme qui peut déboucher sur une liberté suicidaire. Emprunté à la philosophie nietzschéenne, le nihilisme se manifeste sous une diversité de formes chez le héros quelles que soient ses origines. Ce concept intervient dans la réalisation du surhomme, c'est-à-dire, d'une volonté de se dépasser et de dépasser ce qui est, par un élan réactif. Il confère une certaine supériorité : « L'homme supérieur est l'image dans laquelle l'homme réactif se présente comme « supérieur » et, mieux encore, se déifie. »⁸¹

⁸⁰ Olivier Todd, *op. cit.*, p. 409.

⁸¹ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1967, p. 169.

L'être réactif est la manifestation d'un désir de supériorité dans laquelle il se assimile à Dieu. Pour l'être supérieur, l'être passe par la volonté de se identifier à Dieu, signe extérieur de la liberté.

Chez Friedrich Nietzsche, « surhomme » implique une logique de néantisation de la vie à travers un double refus de sa propre condition et de celle des autres pour se affirmer : « *La vie prend une valeur de néant pour autant qu'on la nie, la déprécie.* »⁸²

La vie est ici rythmée par la permanence de la négation. Elle ne a de sens que par le fait qu'elle ne a ait pas. On ne lui reconnaît aucune valeur parce que rien ne a de l'importance. La vie ne vaut que par la négation qu'elle inspire.

En proie à ce comportement, le héros dans la dramaturgie camusienne fait de la négation une valeur existentielle . Selon Gilles Deleuze, la valorisation des sentiments négatifs ou des passions tristes est la mystification sur laquelle le nihilisme fonde son pouvoir. La négation devient ainsi une qualité de la volonté de puissance. Caligula et Diego, dans une certaine mesure, arborent ce caractère dans *Caligula* et dans *L'Etat de siège*. Le refus, par Diego de laangoisse liée à la peste, garantit provisoirement sa survie et désarme le fléau. Le héros camusien donne l'impression de ne pouvoir vivre sans nier ce qu'il aime. Aussi, l'entreprise de démolition du tissu social à laquelle il se livre donne-t-elle sa plénitude à son option. Le personnage est animé d'une soif de surhomme par dégénérescence qui finit par réduire le symbole du

⁸² Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* , Paris , PUF, 1967, p. 169.

héros à la seule volonté de nier tout ce qui l'entoure, « à une réaction contre le monde supra-sensible et contre les valeurs supérieures, on nie leur existence, on dénie toute validité. »⁸³

Bien analysée, l'attitude nihiliste devient la conséquence de l'homme révolté. Ce qui justifie la proximité entre Friedrich Nietzsche et Camus dans leur approche définitionnelle du nihilisme et de l'absurde :

« Le premier est plus large chez Nietzsche, une réalité qui domine toute l'histoire de la pensée essentiellement occidentale. Il est en somme une constante. Le second chez Camus se vit. C'est dire que ce n'est pas un concept. Il est un fait de sensibilité, une passion et un mal de l'esprit qui sont répandus, mais spécifiques à l'époque (la première moitié du XX^{ème} siècle). »⁸⁴

L'œuvre de Camus illustre, dans une certaine mesure, Nietzsche en ce qui concerne le nihilisme. Par le jeu d'un personnage comme Caligula, le dramaturge fait le portrait de l'homme nihiliste à la lumière des événements de son temps. Son personnage n'est en réalité qu'un prétexte à l'exploration de la condition de l'homme du XX^{ème} siècle.

Révolte et nihilisme sont générateurs de liberté individuelle. En réalité, il s'agit d'une liberté qui, tout en impliquant la négation de l'autre, suscite révolte et réveille des passions.

Les personnages du *Malentendu* et des *Justes* évoluent dans ce contexte dramatique. Pour établir un nouvel ordre, ils n'hésitent pas à se révolter dans une attitude réfutatoire contre l'ancien. Dans

⁸³ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 170.

⁸⁴ Jeanyves Guérin, *op. cit.*, p. 9.

Le Malentendu, la mort de Jan est la résultante du refus par une mère et sa fille, de leur condition, de leur aspiration presque obsessionnelle d'accéder à une vie meilleure, à une terre ensoleillée. Kaliayev et Dora jouent sur ce même tableau dans *Les Justes*. Face à un ordre arbitraire incarné par le duc, ils se font justiciers du peuple et défenseurs d'une cause noble en éliminant le souverain par une action terroriste.

Autour des cycles de l'absurde, de la révolte et de la liberté, Camus installe sa dramaturgie dans une perspective historique avec *Caligula*, *Les Justes*, et *L'État de siège*, mais aussi à travers un fait divers qui a le mérite de révéler la bassesse dont l'homme peut se rendre capable. Tous ces héros sont animés par une soif de liberté qui entretient un élan négationniste porteur de liberté meurtrière :

*« Celui qui nie tout et s'autorise à tuer revendique en somme la liberté totale, le déploiement sans limite de l'orgueil humain. Le nihilisme confond dans la même rage créateur et créatures. »*⁸⁵

Le meurtre dans ce contexte devient la forme d'expression de la liberté sans limites. Dans une logique de mépris et de dénonciation, cette liberté se passe de toute morale qui compromettrait sa réalisation.

Tel que perçu, le concept élève l'homme au rang de dieu. Tout en reléguant à un état où il est privé de raison par la dégradation de l'homme à travers le meurtre perçu comme une nécessité dans *Le Malentendu*, *Les justes* et *L'État de siège*. L'absurde, la révolte, le

⁸⁵ Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 353.

nihilisme et la liberté sont les concepts clés sur lesquels se fixe la construction dramaturgique camusienne. Le jeu du héros se confond à l'un ou à l'autre quand il ne les épouse pas tous. Caligula, Jan et Kaliayev qui se font les symboles vivants de la négation vécue par la destruction et l'autodestruction. La mise en pratique de ces concepts participe de la trame dramatique ; il soutiennent l'action du héros. C'est avec eux que les pièces se réalisent, d'où leur importance dans une structure calquée sur le modèle classique.

3-1.1. LA PÉRENNISATION DE L'ARCHITECTURE CLASSIQUE

Au niveau architectural, Albert Camus innove peu. Dans *Caligula* et dans *Le Malentendu*, le dramaturge opte pour le modèle classique fait de actes d'où partent des scènes en nombre varié. Le choix de cette structure ne réside pas à une fantaisie de l'auteur ; il participe à une mise en valeur de ses idées-forces. Certes, chaque acte possède sa propre autonomie, mais rassemblés, les actes des deux pièces sont révélateurs de significations. Le tableau suivant fait une description de la structure de *Caligula* et du *Malentendu*.

<i>Caligula</i>		<i>Le Malentendu</i>	
Acte I P.15-44	11 scènes	Acte I p.57-194	8 scènes
Acte II p.47-83	14 scènes	Acte II p.197-219	8 scènes
Acte III p.87-113	6 scènes	Acte III p.223-245	4 scènes
Acte IV p.117-150	14 scènes		

La première remarque qui se impose porte sur l'inégalité du nombre d'actes. Tandis que *Caligula* se déploie sur quatre actes, *Le Malentendu* n'en possède que trois. Les scènes dans *Caligula* obéissent à la cohésion que le héros impose. Cluny Claude-Michel la présente comme « un tissu dramatique trop lâche »⁸⁶ avec des personnages qui ressemblent à « des pions qu'on fait entrer ou sortir selon les besoins, à mi-chemin de la pantomime et du drame »⁸⁷

Dans ses relations avec son entourage, Caligula exécute à la perfection son talent de manipulateur. Pour lui, l'exercice du pouvoir se assimile à un jeu où il est le seul à prendre des initiatives et les autres à satisfaire tous les caprices du tyran.

Avec ses onze scènes, l'acte premier tient lieu d'exposition. Dans cette partie, le lecteur-spectateur fait connaissance avec le héros à travers les premiers moments de sa folie démentielle. Caligula y pose les bases de sa théorie révolutionnaire. Tout son discours est essentiellement fondé sur la volonté de remettre en cause les valeurs de la société. Constitué de quatorze scènes, le deuxième acte de *Caligula* augmente l'intensité dramatique avec la prise de conscience de patriciens animés de la ferme volonté de mettre un terme à cette vie humiliante. Ce deuxième épisode accentue le nihilisme du héros en renforçant l'arbitraire. Par la négation du héros, le nihilisme devient un mode d'existence. Du

⁸⁶ Claude-Michel Cluny, « Le théâtre » in *Magazine Littéraire*, N° 67-68, Paris, 1972, p.25.

⁸⁷ *Idem.*

refus de la mort de sa sœur et amante, il aboutit au rejet des principes existentiels. Chez Caligula, le refus de la mort, par le refus du deuil, débouche aussi bien sur la négation de la vie que sur la promotion de l'arbitraire.

Dans l'acte trois, le lecteur-spectateur assiste à la déification du héros qui, non satisfait de la condition humaine, de la condition de créature, la transcende pour se faire dieu et créateur. Caligula porte au sommet sa volonté de s'opposer à ce qui existe. Il bafoue l'ordre vertical des relations entre l'homme-créature et Dieu-créateur pour le ramener à un niveau horizontal avec toutes les déviations que cette entreprise comporte.

Quant au quatrième acte, fait de quatorze scènes, il évolue dans un contexte de rebondissement avec la démence artistique du héros et la nécessité de son élimination. Dans cette ultime partie du *Malentendu*, le lecteur-spectateur découvre une structure qui s'apparente à celle d'un conte Mina de Zébévi de la République togolaise⁸⁸.

Dans le conte comme dans la pièce, on voit évoluer cinq personnages avec une conception tragique divergente :

« Dans le Conte, la société entre en conflit avec l'individu pour contraindre celui-ci à s'effacer et pour retrouver les valeurs de la tradition ; dans la pièce, l'individualisme conduit les personnages à la solitude et à la désespérance parce que la vie individuelle est absurde. »⁸⁹

⁸⁸ Paul Verdier, « Pour une autre lecture du Malentendu » in *Présence francophone*, numéro 4, Paris, 1972. Ce conte est repertorié dans le corpus adjoint à la thèse de Doctorat d'État de Paul Verdier, *Conte togolais*, 1975, pp.42-43.

⁸⁹ *Idem*, p.146.

Le conflit dans le conte a une fonction cathartique. Il est pour l'individu une occasion de rachat et de réinsertion dans la communauté. Dans la pièce, la solution individualiste conduit à l'isolement, elle ne débouche sur aucune valeur communautaire.

Les actes I et II sont constitués de huit scènes chacun. La parfaite complémentarité entre les deux parties qui se déroulent de l'arrivée de Jan à la Auberge au jeu dangereux avec ses hôtesse ne fait qu'accroître l'intensité dramatique. Le troisième et dernier acte confirme la lourde atmosphère des deux premiers. Il est constitué de quatre scènes (la moitié des actes I et II). A la lecture de la structure du *Malentendu*, on observe une continuité dans le jeu du héros. Ce dernier s'installe progressivement dans un contexte qui le mène à sa propre destruction.

Les Justes et *L'Etat de siège*, offrent une structure faite de combinaison de théâtre classique et de théâtre antique grec. La première pièce se structure en cinq actes solidaires les uns avec les autres. Ils rendent opératoire l'institution du règne de la terreur représenté par La Peste et sa Secrétaire. Ces actes décrivent le mouvement de révolte amorcé par Diego.

Quant à la seconde, en l'occurrence *L'Etat de siège*, elle est réalisée en trois parties accompagnées de musique qui font penser aux épisodes et chants du chœur qui servent d'intermède (Stasima) dans la tragédie antique grecque.

Les pièces se articulent en blocs cohérents, à partir desquels les personnages posent des actes révélant la nature et l'épaisseur de leur héroïsme. De Kaliayev dans *Les Justes* à Diego dans *L'Etat de siège*, le lecteur-spectateur assiste à la naissance du héros dont

la révolte individuelle libère la communauté meurtrie. Amis tous deux, ils n'inscrivent pas leurs actions dans le même destin. Ce tableau récapitulatif présente le modèle architectural des deux pièces.

<i>Les Justes</i>		<i>L'État de siège</i>	
Acte 1	p. 13-43	1ere partie	p. 33-88
Acte 2	p. 45-68	2eme partie	p. 89-149
Acte 3	p. 69-93	3eme partie	p. 151-187
Acte 4	p. 95-126		
Acte 5	p.127-150		

Tandis que la structure classique de *Caligula*, du *Malentendu* et des *Justes* fait apparaître la solitude du héros, celle de *L'État de siège* manifeste la solidarité du héros avec ses proches. L'architecture des quatre pièces permet ainsi une meilleure appréhension du héros et apparaît comme un critère de spécification dans une perspective socio-historique.

3-1-2- LA RÉCUPÉRATION DE L'HISTOIRE ET DE LA QUOTIDIENNETÉ

L'histoire est le fondement de la dramaturgie camusienne ainsi que la justification de son originalité. Celle-ci constitue la source à partir de laquelle l'écrivain révèle l'homme à lui-même, par l'absurdité de sa condition, et l'éveille par la révolte libératrice. En dehors du *Malentendu* dont la trame est tirée d'un fait divers, les trois autres pièces du corpus partagent des affinités avec des hommes ayant marqué l'histoire. Le héros de *Caligula*, renvoie à

l'empereur romain du premier siècle de notre ère. L'œuvre retrace la vie de ce souverain qui, après avoir donné des gages de son pouvoir, se révéla dans une folie démentielle :

« Selon son biographe latin, Caligula prenait plaisir au spectacle de la souffrance. Le personnage de Camus a prévu d'assister au supplice d'un chevalier. Le Caligula historique régnait sur le monde connu et à force d'être pris pour un dieu vivant avait fini par se croire tel. L'empereur psychopathe se rêve le gal de Jupiter. Le personnage de Camus, lui singe Venus. »⁹⁰

Du personnage historique au personnage dramatique, l'on observe des similitudes dans la recherche de la liberté par la volonté de dépassement de l'ordre existentiel. En se faisant passer pour Venus, le Caligula de la pièce s'identifie à la personne.

Dans *Les Justes*, Camus plonge le lecteur-spectateur, en plein XX^{ème} siècle, dans l'histoire de la Russie. De plus, "le prière d'insérer" qui apparaît dès le début de la pièce indique les sources de l'auteur et expose ses intentions :

« En février 1905, à Moscou, un groupe de terroristes, appartenant au parti socialiste révolutionnaire organise un attentat à la bombe contre le duc Serge , oncle de Tsar. Cet attentat et les circonstances singulières qui l'ont précédé et suivi font le sujet des Justes [.] j'ai même gardé au héros de Les justes , Kaliayev , le nom qui a réellement porté. »⁹¹

Camus inscrit l'action de ces personnages révolutionnaires dans un élan solidaire qui n'est pas sans rappeler le tragique de son époque. *Les Justes* apparaît comme une œuvre de laquelle émerge la société « où des personnages historiques pensent agir au nom du

⁹⁰ Jeanyves Guérin, *op. cit.*, p. 108.

⁹¹ Albert Camus, *Les Justes*, Paris Gallimard, 1977, p. 7.

peuple, de tous ceux qui meurent injustement sacrifiés à la tyrannie de quelques uns.»⁹²

Ici, l'action prend une fonction rédemptrice. Celui qui agit dans l'intérêt, le fait dans le but de rechercher un ordre débarrassé de tout arbitraire et de toute injustice.

Quant à *L'Etat de siège*, l'auteur dramatique situe son action à Cadix en Espagne. De manière indirecte, Camus rend hommage à ces milliers de républicains livrés à la dictature de Franco. En réaction à des reproches relatifs à ce choix, il s'est expliqué en ces termes:

« Le choix de l'Espagne fut reproché à Camus par Gabriel Marcel. Camus s'indigna. Il rappelle qu'il ne s'est pas privé de dénoncer les camps de concentration russes. Mais, il pense que l'on oublie un peu trop facilement et l'Espagne de Franco, et la France qui a livré à Franco des républicains »⁹³

L'œuvre théâtrale est l'expression de la volonté de Camus de traduire l'histoire contemporaine en vue de l'avènement de la solidarité universelle comme valeur sûre d'une dramaturgie révélatrice de la condition humaine.

3-1.3. UNE DRAMATURGIE AU SERVICE DE LA CONDITION HUMAINE

Dans la plupart de ses écrits, Albert Camus met la condition humaine au cœur de ses préoccupations. Ayant pris conscience de

⁹² Karima Ouadia, « Camus homme de théâtre, entre solitude et solidarité » in *Actes du 5ème colloque international de Poitiers sur Albert Camus*, édition des Amitiés camusiennes, 2003, p. 239.

⁹³ Roger Grenier, *op. cit.*, p. 198.

l'absurdité du monde, il produit des pièces dont les personnages sont, pour la plupart, confrontés au couple solitude/solidarité. La solitude renvoie à la propre vie de Camus dans son acte d'écriture, c'est-à-dire en tant qu'écrivain qui, après avoir observé le monde, s'en inspire à travers des situations qui incarnent des personnages. La solitude que l'auteur lie à l'absurde est à l'origine de l'angoisse existentielle qui débouche sur la révolte. C'est cette solitude qui caractérise, d'ailleurs, la plupart de ses héros. Dans *Caligula* comme dans *Le Malentendu*, les choix de Caligula et de Jan les isolent et créent les conditions de leur élimination physique. Kaliayev et Diego agissent dans la même atmosphère dans *Les Justes* et dans *L'Etat de siège* en vue d'instaurer un nouvel ordre. Leurs actions solidaires engagent des communautés entières invitées indirectement à une révolte qui pourra triompher de l'absurde. Ce que reconnaît Karima Ouadia :

« Camus a toujours considéré le théâtre comme espace de solitude et de solidarité, qui sont les deux tourments de la vie, une autre façon de parler de l'absurde et de la révolte. »⁹⁴

Dans l'espace dramatique, l'action implique la coprésence d'un personnage engagé dans un jeu avec d'autres personnages. Le réseau relationnel entretenu par les actants symbolise en miniature une condition existentielle dans laquelle le choix de la solitude et/ou de la solidarité participe de l'absurde et de la révolte.

Pour explorer la condition humaine, Camus associe sa solitude symbolisant celle de l'homme en proie à l'absurde et la

⁹⁴ Karima Ouadia, *Loc. cit.*, p. 239.

solidarité qui devient une aspiration émanant de la révolte . La saisie de son œuvre impose au critique de prendre en compte les actes solidaires de ses héros. Ces actes ont pour finalité de vaincre la léthargie, l'inaction caractérisant leur entourage. Ces éléments ont le mérite de définir l'orientation de la dramaturgie camusienne :

« La vocation du théâtre de Camus est de rendre extrêmement sensible l'absurdité de la condition humaine et l'incapacité des hommes à s'unir pour combattre la fatalité de la mort en vivant au moins heureux ensemble. »⁹⁵

A défaut de combattre l'absurdité de la mort, Camus invite à la création des conditions d'une vie heureuse avant la finitude. A travers ses œuvres, Camus fait de la solidarité la seule alternative susceptible d'accorder un repit face à l'absurde. La dramaturgie camusienne combat le mal de la solitude pour accéder à la solidarité à travers un héroïsme dont les modes d'identification sont visibles dans le texte.

3-2. MODES D'IDENTIFICATION DE L'HÉROÏSME DANS LE THÉÂTRE D'ALBERT CAMUS.

La détermination de l'héroïsme dans l'œuvre littéraire en général et dans l'œuvre dramatique en particulier, repose sur des bases diverses. Au critère de l'omniprésence par l'intermédiaire des discours s'ajoute celui des allusions au héros à travers les didascalies intégrées au texte théâtral. Les deux voies concourent à l'expression d'une vision du monde.

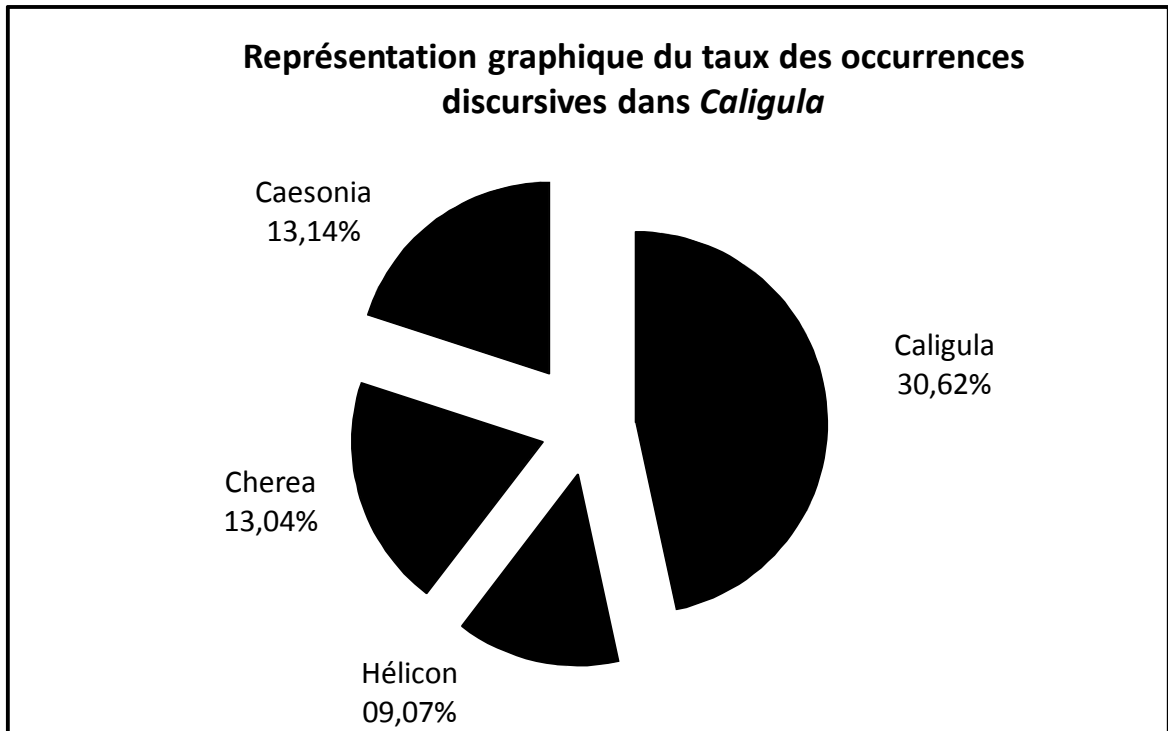
⁹⁵ Karima Ouadia, *Loc. cit.*, p. 245.

3-2.1. IDENTIFICATION DE L'HEROÏSME PAR LES OCCURRENCES DISCURSIVES

Si existe bien un indice d'identification du héros dans la catégorie des personnages principaux dans le texte théâtral, il s'agit du discours. En effet, la constance et la fréquence du discours d'un personnage dans le texte théâtral constituent les critères principaux à partir desquels on peut définir son statut. Plus son discours croît et influence l'intrigue, plus le personnage prend de l'importance et sort de l'anonymat. Par sa structure en paysage, le texte théâtral impose au critique de déterminer le taux de présence des personnages principaux en vue de faire du héros le personnage dont le taux de discours est le plus élevé en terme de pourcentage. En appliquant cette règle au corpus convoqué, on aboutit aux tableaux d'occurrences discursives suivant :

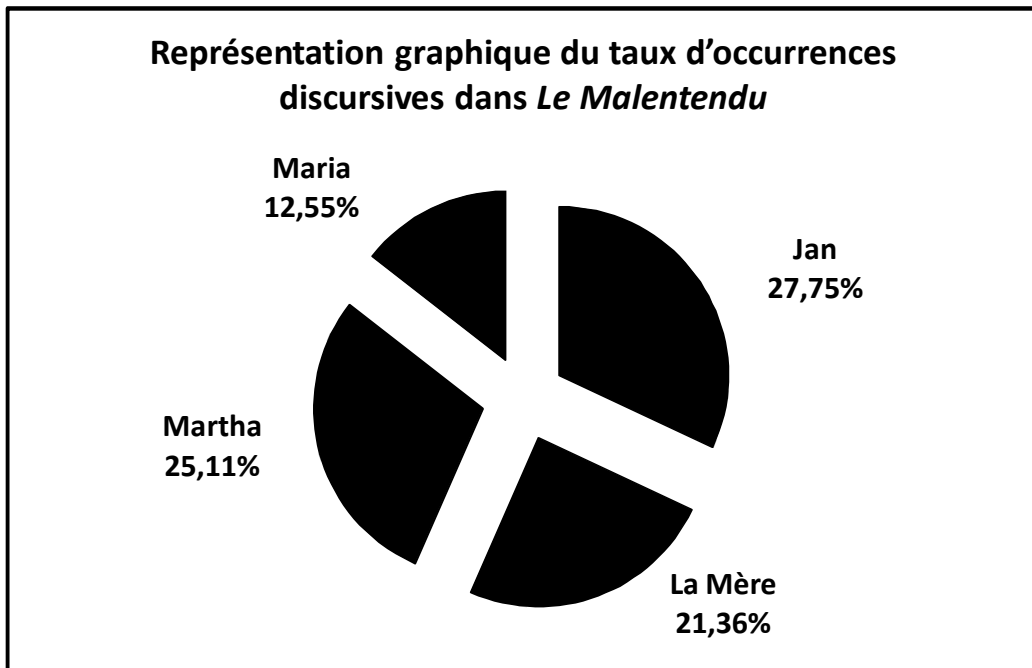
- **Tableau 1 : occurrences discursives dans *Caligula***

Quantité totale d'occurrences discursives : 738		
Personnages principaux	Quantité totale d'occurrences discursives	Pourcentage
Caligula	226	30,62%
Caesonia	97	13,14%
Cherea	95	13,04%
Hélicon	67	09,07%



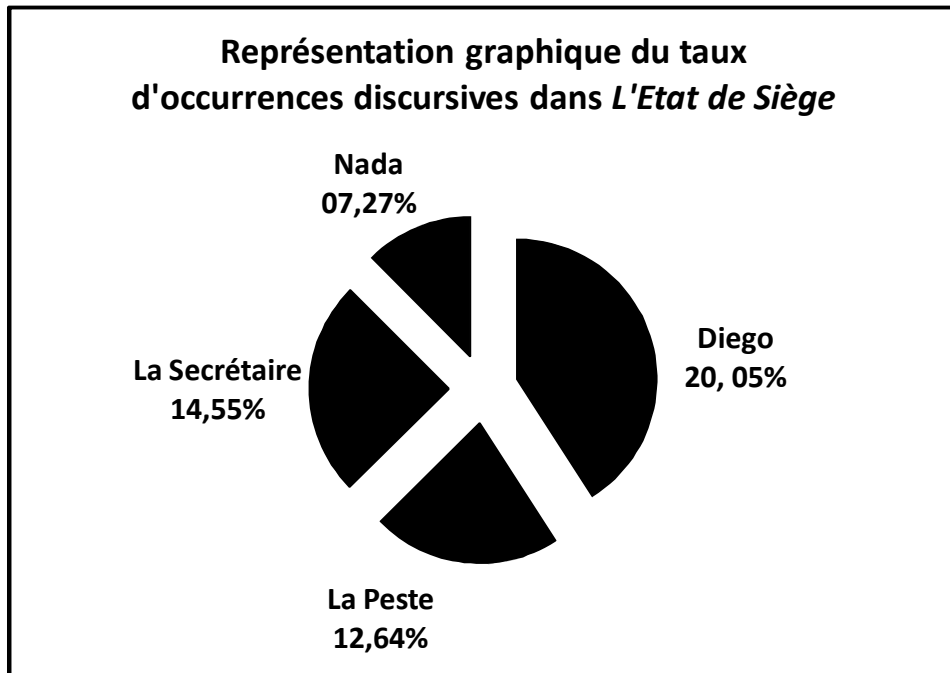
- **Tableau 2 : occurrences discursives dans *Le Malentendu***

Quantité totale d'occurrences discursives : 454		
Personnages principaux	Quantité totale d'occurrences discursives	Pourcentage
Jan	126	27,75%
Martha	114	25,11%
La Mère	97	21,36%
Maria	57	12,55%



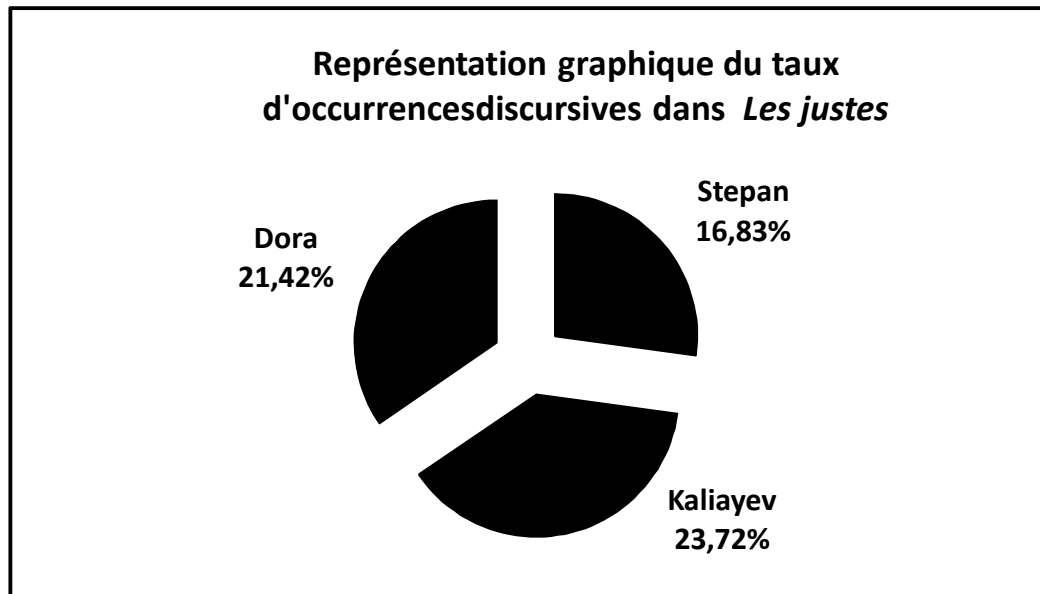
- **Tableau 3 : occurrences discursives dans *L'État de siège***

Quantité totale d'occurrences discursives : 783		
Personnages principaux	Quantité totale d'occurrences discursives	Pourcentage
Diego	187	20,05%
La Secrétaire	114	14,55%
La Peste	99	12,64%
Nada	57	07,27%



- **Tableau 4 : occurrences discursives dans *Les justes***

Quantité totale d'occurrences discursives : 784		
Personnages principaux	Quantité totale d'occurrences discursives	Pourcentage
Kaliayev	186	23,72%
Dora	168	21,42%
Stepan	132	16,83%



Avec respectivement des taux de présence discursive de 30,62%, 27,75%, 20,05% et 23,72%, Caligula, Jan, Diego et Kaliayev justifient leur statut de héros. La présence à la limite de la saturation du discours de ces principaux personnages dans le texte constitue un critère d'héroïsme.

Le statut de ces personnages qui deviennent des héros s'inscrit dans la perspective de Anne Ubersfeld :

« En tant que lexème, le personnage, par ses liens avec plusieurs champs sémantiques, par son appartenance à plusieurs paradigmes, est un élément décisif de la poétique théâtrale : c'est par lui que se fait dans une large mesure le rabattement du paradigme et du syntagme. »⁹⁶

Les discours de Caligula, Jan, Kaliayev et Diego sont dans les pièces, des indices d'identification apparaissant ainsi comme des éléments rhétoriques à travers lesquels ces personnages-héros

⁹⁶ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 106.

prennent l'aspect de la métonymie de la révolte et de la liberté. A travers cette lecture, le héros camusien est saisi sur le prisme d'Anne Ubersfeld. Comprendre l'œuvre théâtrale implique la prise en compte du discours d'un personnage en tant que

« texte, partie déterminée d'un ensemble plus vaste qui est le texte littéraire d'un ensemble de la pièce (dialogue et didascalies). Mais il est aussi, et surtout, un message avec un émetteur-personnage et un récepteur (interlocuteur et public), en relation avec les autres fonctions de tout message, en particulier, un contexte et un code. »⁹⁷

Par la densité de leur discours, Caligula, Jan, Kaliayev et Diego justifient leur primauté dans la signification des pièces. Leur discours participe de l'héroïsme à l'instar des didascalies à leur intention.

3-2.2. L'IDENTIFICATION DE L'HÉROÏSME PAR LES DIDASCALIES

Le deuxième mode d'identification de l'héroïsme est une spécificité théâtrale. Il s'agit de reconnaître le héros à partir des didascalies intégrées au texte. Quelles soient descriptives, structurantes ou distributives, les didascalies suivent à la trace les faits et gestes du personnage. Plus elles se rapportent à un personnage, plus ce dernier consolide son statut de héros. Dans ce cas, les indices de reconnaissance sont sous forme nominale ou pronominale comme l'attestent les exemples suivants :

Caligula contemple un moment la tablette de sa glace. **Il** la saisit et la lit. **Il** respire fortement et appelle un garde.

(*Caligula*, Acte II, sc 5, p. 105.)

⁹⁷ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 106.

Caligula se lève et fait tourner le miroir sur lui-même. Il marche en rond, en laissant pendre ses bras, presque sans gestes, comme une bête.

(*Caligula*, Acte IV, sc 13, p. 142.)

Par l'information au lecteur-spectateur et par la précision apportée aux circonstances de déroulement de l'action du héros, les didascalies sont une voie d'accès à la psychologie du héros. Lorsqu'elles ne se présentent pas sous forme narrative avec des référents nominaux ou pronominaux, les didascalies se observent sous une forme laconique à travers des participes présents, passés, des adverbes, des adjectifs ou de simples phrases nominales. Les différentes formes didascaliques justifient que les unes soient complexes et que les autres soient simples. Les premières se veulent longues quand les secondes sont brèves. Dans *Caligula* et dans *Le Malentendu*, les exemples suivants constituent une illustration.

- *Caligula*, **toujours frappant**.

→ Personnage + adverbe + participe présent verbal

- *Caligula*, **même jeu**.

→ Personnage + adjectif indéfini + nom

- *Caligula*, **insensé**.

→ Personnage + participe passé adjectival

(*Caligula*, Acte I, sc 11, p. 43.)

- *Caligula*, **d'une voix précise et dure**.

→ Personnage + préposition + groupe nominal + adjectif 1 +
conjonction de coordination + adjectif 2

(*Caligula*, Acte III, sc 2, p. 97.)

- Jan, **la prenant contre lui**.

→ Personnage + pronom + participe présent verbal + adverbe

(*Le Malentendu*, Acte I, sc 4, p. 173.)

- Jan, **très vite**.

→ Personnage + locution adverbiale

(*Le Malentendu*, Acte I, sc 6, p. 186.)

Plus les participes présents et passés, les groupes nominaux, les adverbes et autres adjectifs qualificatifs se multiplient et se concentrent sur un personnage, plus la possibilité qu'il soit le héros dramatique augmente. La récurrence didascalique n'a pas une fonction de ralentissement. Par effet d'accumulation et de compilation, les didascalies contribuent à la matérialité du statut du héros de la pièce. À l'instar des auteurs dramatiques de son époque, Albert Camus ne déroge pas à cette règle d'écriture. Malgré leurs formes diversifiées et variées, les didascalies peuvent faciliter la détermination de la typologie des héros dans le théâtre de Camus.

CHAPITRE DEUXIÈME :

LA TYPOLOGIE DES HÉROS DANS LA DRAMATURGIE D'ALBERT CAMUS

De par son essence, l'œuvre théâtrale donne à apprécier des personnages dont le jeu influence, dans un sens comme dans l'autre, la fable. Comprendre et saisir les idées-forces qu'ils incarnent suppose que l'analyste procède à une catégorisation en personnages principaux, secondaires ou compensés. Quelle que soit la catégorie à laquelle un actant est sensé appartenir, son appréhension dans l'œuvre prend en compte des traits affinitaires tirés du réel, de l'environnement socio-historique, culturel, politique ou philosophique auquel appartient l'auteur.

La dramaturgie camusienne ne fait pas fi de cette norme. Ses personnages et, plus particulièrement, ses héros intègrent des actes qui rendent possible leur typologie, leur classification. A la lumière de *Caligula*, du *Malentendu*, des *Justes* et de *L'État de siège*, nous identifierons les formes du héroïsme, leur spécification à travers le redoublement qui donne accès à la vision camusienne du monde. Comment reconnaître le héros du théâtre de Camus ? Par quels critères doit-on l'identifier ?

1- LES FORMES DE L'HÉROÏSME

L'approche fonctionnelle du mot héros le fait appréhender sous deux prismes, l'un positif l'autre négatif. Qualifié de positif, l'héroïsme restaure la collectivité, le relève en la délivrant d'un joug idéologique, d'un fléau ou de toute autre forme de aliénation. Dans ce contexte, ce sont les œuvres salvatrices du personnage qui crédibilisent son héroïsme dit positif dans la mesure où, il s'agit pour le critique « *de replacer le personnage parmi les siens dans une communauté d'idées, morales ou politiques, pour qu'il en défende les convictions.* »⁹⁸

Dans la dramaturgie camusienne, l'héroïsme positif, comme finalité absolue, se manifeste dans les jeux de Kaliayev (*Les Justes*) et de Diego (*L'État de siège*). L'action révolutionnaire dans laquelle Kaliayev et ses amis sont engagés a pour visée principale de délivrer le peuple de la tyrannie du grand Duc Serge de Russie. Le héros et ses amis s'imposent une violence pour s'opposer à un système qui bafoue et humilie le peuple faible. La terreur est alors mise au service d'une cause dite noble :

*« L'absurdité de cette barbarie humaine réside dans le fait qu'elle s'exécute au nom d'une cause aussi noble que la solidarité humaine, qui s'inscrit alors dans un paradoxe, celui du sacrifice de certains hommes pour le vènement du bonheur d'autres hommes. »*⁹⁹

⁹⁸ Paul Aron et alii, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 264.

⁹⁹ Karima Ouadia, *Loc. cit.*, p. 246.

Le risque pris par le héros vise à restaurer la dignité de la collectivité. Diego inscrit sa révolte contre la peste et sa Secrétaire dans la même perspective. En effet, pour avoir pris le risque de dépasser sa propre peur et celle des autres, il se immunise contre le fléau. Diego le héros positif s'oppose à Nada. Le premier symbolise l'espoir quand le second incarne une négation sans issue pour le peuple : « *Face à Diego, le héros positif qui vient à bout de la peste, un bouffon, au nom éloquent de Nada, représente la négation absolue.* »¹⁰⁰

Dans *Caligula* et dans *Le Malentendu*, Caligula et Jan intègrent leurs agissements dans l'héroïsme négatif même si, à les observer de près, on peut les ranger dans la première forme. Le jeu de l'empereur fou réveille le courage des patriciens qui tuent le souverain dans un élan de révolte. Acte dont ils étaient incapables au paravant. Cette réaction, est largement surpassée par l'ensemble des actes que pose Caligula engagé à tirer toutes les leçons de sa découverte : « Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux. » (*Caligula*, Act I, sc 4, p. 27.)

A partir de cette découverte, Caligula se met à transformer l'espace palatial en un champ d'expérimentation de cette vérité. Le présent immédiat de ses proches devient un cauchemar. Ses capacités de nuisance se amplifient et s'inscrivent dans la durée. Sous ces aspects, Caligula incarne une forme négative de

¹⁰⁰ Roger Grenier, *op. cit.*, p.197.

l'héroïsme. L'environnement solitaire et l'entêtement dans lesquels se enferme Jan dans *Le Malentendu* en font un héros négatif.

Pour avoir voulu jouer avec des règles relevant de la banalité, Jan se exclut de la communauté en renvoyant chacun à sa condition absurde. Tout en se condamnant par son choix, Jan condamne ses proches au malheur « *alors que le bonheur ne tient qu'à un mot.* »¹⁰¹

Au total, qu'elles relèvent du positif ou du négatif, ces formes d'héroïsme ont l'avantage de participer à la spécification du personnage.

2- LA SPÉCIFICATION DU HÉROS DANS LA DRAMATURGIE D'ALBERT CAMUS

A la lecture de la dramaturgie camusienne, l'analyste se heurte à divers héros dont la confrontation avec l'absurde, la révolte et la recherche de la liberté contribue à révéler la forme d'héroïsme qu'ils incarnent. Par la spécification, il s'agit de procéder à une catégorisation qui fixe le héros sur la base de normes intratextuelles, faisant de lui un héros typique qui peut être saisi à partir de repères qui le rendent atypique dans une perspective tragique.

¹⁰¹ Karima Ouadia, *Loc. cit.*, p. 244.

2-1. LE HÉROS TYPIQUE

Dans la dramaturgie camusienne, le héros typique partage des affinités avec le héros dit positif, le héros dont l'action dans l'œuvre est source de bonheur pour la communauté tout entière. A cette catégorie de personnage, Vladimir Propp affecte la dixième fonction ; celle où « *Le héros-quêteur accepte ou décide d'agir.* »¹⁰²

Dans ce cas, le personnage intègre au départ une situation qui progressivement l'incite à l'action parce que le menaçant dans son intégrité morale et physique. Les verbes « accepte ou décide », qui décrivent son état d'âme, sous-entendent deux alternatives. La première laisse supposer que le héros répond à une requête, implicitement ou explicitement, exprimée par une communauté qui l'appelle à la rescousse en raison d'une injustice ou d'un dysfonctionnement qui lui est préjudiciable. La deuxième suppose à la première dans la mesure où, ayant pris la pleine mesure de la situation, le héros s'engage à rétablir l'ordre, à restaurer la communauté dans ses droits.

Chez Camus, le héros typique apparaît dans *L'État de siège* à travers Diego dont le jeu de refus de la peur de la peste devient une décision salvatrice pour le peuple de Cadi, même si son option lui coûte la vie à la fin de la pièce. Les trois parties de *L'État de siège* sont caractérisées par l'omniprésence de Diego.

¹⁰² Vladimir Propp, *La morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 50.

La présence massive du héros est saisie dans ses relations avec le peuple dont il partage le drame par son engagement auprès des victimes, mais aussi par son opposition verbale à La Peste et à sa Secrétaire, contrainte de reconnaître sa force morale. Certes, le héros camusien de *L'État de siège* meurt à la fin, mais il a le mérite d'inscrire son action dans une perspective qui libère le peuple de l'arbitraire né du totalitarisme. Son action fait de lui un héros salutaire comme l'illustre son itinéraire discursif :

Première partie

- Diego : Tu méprises trop de choses, Nada.
Economise ton mépris, tu en auras besoin.
(*L'État de siège*, 1^{ère} partie, p.43.)
- Diego : C'est pourquoi je ne crois pas à la calamité que tu annonces
(*L'État de siège*, 1^{ère} partie, p 44.)
- Diego : O cité de lumière, voici que ton toit est remis à moi pour la vie
(*L'État de siège*, 1^{ère} partie, p 49.)
- Diego : (*Des cris et des gémissements.*) ils m'appellent pourtant,
tu entends. Il faut que j'y aille.
(*L'État de siège*, 1^{ère} partie, p 67.)

Deuxième partie

- La Secrétaire : L'insigne de la peste, voyons. (*un temps*) vous êtes libres de le refuser d'ailleurs. Il n'est pas obligatoire.
(*L'État de siège*, 2^{ème} partie, p 101.)
- Diego : Je refuse donc.
(*L'État de siège*, 2^{ème} partie, p 101.)
- Diego : Cela fait du bien de crier sa peur ! Criez, le vent répondra.
(*L'État de siège*, 2^{ème} partie, p 115.)
- Diego : Mais finalement, je suis dans le même malheur, ils ont besoin de moi.
(*L'État de siège*, 2^{ème} partie, p 132.)
- Diego : Je vous méprise
(*L'État de siège*, 2^{ème} partie, p 141.)
- Diego : Et moi vivant, je continuerai à déranger votre bel ordre par le hasard des cris. Je vous refuse, je vous refuse de tout mon être.
(*L'État de siège*, 2^{ème} partie, p 145.)
- Diego : Je suis donc le plus fort.
(*L'État de siège*, 2^{ème} partie, p 148.)

Troisième partie

- Diego : Effacez les étoiles
Ouvrez les fenêtres
De l'air ! De l'air ! Groupez les malades !
Ne craignez plus peur, c'est la condition.
(*L'État de siège*, 3^{ème} partie, p 153.)
- Diego : Ni peur ni haine, c'est là notre victoire !
(*L'État de siège*, 3^{ème} partie, p 164.)
- Diego : Nous avons vaincu.
(*L'État de siège*, 3^{ème} partie, p 171.)
- Diego meurt. Les femmes se lamentent pendant que le vent souffle un peu plus fort.*
(*L'État de siège*, 3^{ème} partie, p184.)

Malgré la mort de Diego, son discours et son action font de lui un « héros libérateur, redresseur de torts et champion des faibles. »¹⁰³ Ses relations avec les autres personnages n'ont fait que confirmer son statut de personnage ayant bien un correspondant dans le monde de référence, mais aussi et surtout parce qu'il est engagé dans un faisceau d'actions qui le singularisent. Ce type ne peut être identifiable « *qu'à travers les relations qui le lient aux autres* ». ¹⁰⁴ Ce mode de caractérisation du héros est reconduit par Camus dans *Les Justes*, mais à la différence qu'ici, le héros est tiré d'un groupe de personnages « *qui ont un modèle dans le monde de référence.* »¹⁰⁵ Du fait que l'auteur dramatique reconnaît avoir gardé les mêmes noms, le décryptage des actants interpelle des référents historiques qui confirment les sources de l'œuvre.

¹⁰³ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p.195.

¹⁰⁴ Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2004, p. 30.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 29.

Le Kaliayev qui assassine le duc pour mettre fin à la tyrannie, par conviction, est en phase avec Dora son amante. Et ses amis révolutionnaires portent le même nom que celui de la personne de Kaliayev des événements de février 1905 : « *J'ai même gardé au héros des justes, Kaliayev, le nom qu'il a réellement porté.* »¹⁰⁶

Il devient un héros typique, c'est-à-dire porteur de valeurs positives dans la même mesure où la visée principale recherchée est de libérer le peuple, la collectivité de la terreur.

Camus réécrit la personne physique et morale de l'histoire pour en faire un personnage qui incarne sa vision d'un monde absurde, un monde où la révolte fait du mérite un moyen en vue d'une fin libératoire. L'itinéraire discursif de Kaliayev et de ses amis révolutionnaires mène à cette finalité.

Acte I

Kaliayev : J'ai noté tous les détails.

(*Les Justes*, Actes 1, p26.)

Kaliayev : Le grand duc ira cette semaine au théâtre

(*Les Justes*, Actes 1, p 27.)

Kaliayev : Oui, je le battrai ! Quel bonheur si c'est un succès.

(*Les Justes*, Actes 1, p31.)

Kaliayev : J'ai tout quitté pour l'organisation

(*Les Justes*, Actes 1, p36.)

Kaliayev : Et puis, nous tuons pour bâtir un monde où plus jamais personne ne tuera ! Nous acceptons d'être criminels pour que la terre se couvre enfin d'innocents

(*Les Justes*, Actes 1, p 37.)

Kaliayev : Mourir pour l'idée, c'est la seule façon d'être à la hauteur de l'idée. C'est la justification.

(*Les Justes*, Actes 1, p 38.)

Kaliayev : Ce n'est pas lui que je tue. Je tue le despotisme

(*Les Justes*, Actes 1, p 42.)

Kaliayev : Je le tuerai. Avec joie.

(*Les Justes*, Actes 1, p 43.)

¹⁰⁶ Albert Camus, *Les Justes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 7.

Acte II

Kaliayev : Tuer des enfants est contraire à l'honneur.
(*Les Justes*, Actes 2, p 65.)

Kaliayev : *hors de lui.*
Non. J'ai choisi de mourir pour que le meurtre ne triomphe pas.
J'ai choisi d'être innocent.
(*Les Justes*, Actes 2, p 67.)

Acte III

Kaliayev : Il faut que je le tue ! Moi j'irai jusqu'au bout ! plus loin que la haine.
(*Les Justes*, Actes 3, p 83.)

Kaliayev : Mais je tuerai le grand Duc, et il y aura alors une paix pour toi comme pour moi
(*Les Justes*, Actes 3, p 88.)

La calèche s'éloigne. Une terrible explosion.
(*Les Justes*, Actes 3, p 93.)

Acte IV

Kaliayev : J'ai tué le grand-Duc Serge
(*Les Justes*, Actes 4, p 100.)

Au total, dans *L'État de siège* comme dans *Les Justes*, l'héroïsme naît de la détermination et de la noblesse d'un engagement porteur de nouvel ordre. En effet, Diego et Kaliayev incarnent le héros typique parce que leur quête a pour finalité l'avènement d'un monde meilleur. Tous deux sont impliqués dans un processus de réhabilitation de l'homme par un jeu qui fonde un nouvel humanisme. D'ailleurs, l'option les oppose aux héros dits atypiques.

2-2. LE HÉROS ATYPIQUE

L'atypisme du héros vient de ce que, au plan descriptif et comparatif, il ne partage aucune similitude avec toutes fonctions telles que définies par Vladimir Propp. Ce dernier voit le héros comme un personnage dont la volonté et la détermination poussent

à l'action. Ses affinités avec les références historiques ne constituent pas une condition suffisante pour en faire un personnage positif. Son statut vient de ce qu'il se rend coupable de actions en rupture de repère avec la communauté. Dans ce cas, la lecture du personnage tient compte du rapport au référent. Selon Anne Ubersfeld, « on peut considérer le personnage comme métonymie et / ou la métaphore d'un référent et plus précisément, d'un référent historico-social. »¹⁰⁷

Caligula et Jan dans *Caligula* et dans *Le Malentendu* révèlent cette réalité. Toute l'entreprise de Caligula consiste à tirer les leçons de sa découverte. Il est devenu la métonymie du pouvoir au service de la terreur.

Caligula : *Détourné, sur un ton neutre.*

Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux.

(*Caligula*, Acte 1 sc 4, p27.)

Caligula : Aujourd'hui, et pour tout le temps qui va venir, la liberté n'a plus de frontières.

(*Caligula*, Acte 1 sc 9, p36.)

Caligula : Allez annoncer à Rome que sa liberté lui est enfin rendue et qu'avec elle commence une grande épreuve.

(*Caligula*, Acte 1 sc 10, p38.)

Caligula : *de même.*

Je serai transformé et le monde avec moi, alors enfin les hommes ne mourront pas et ils seront heureux.

(*Caligula*, Acte 1 sc 11, p41.)

Caligula : Je prends en charge un royaume où l'impossible est roi.

(*Caligula*, Acte 1 sc 11, p41.)

Après avoir posé les bases de sa nouvelle conception du pouvoir, Caligula se dévoue avec rigueur à la mettre en œuvre

¹⁰⁷ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 99.

créant émoi et désarroi dans l'espace palatial comme le montrent ces propos de Jeanyves Guérin :

« *La cruauté de Caligula fait valoir sa puissance. Son nihilisme extravagant s'exerce aux dépens de patriciens terrorisés [õ] Cette peur les transforme en marionnettes et les conduit à la servitudeõ* »¹⁰⁸

Le héros est engagé dans une négation de l'ordre existentiel. Dans sa quête, il donne la pleine mesure de la démesure de la liberté nouvelle à laquelle il aspire. Pour y accéder, il ne désiste pas à bafouer et à éliminer des patriciens successivement témoins, spectateurs, et meurtriers. Au fur et à mesure que l'action se déploie dans *Caligula*, le héros se révèle comme un révolté destructeur qui s'isole davantage. Dans la mesure où l'effet immédiat de son action montre sa nuisance envers la communauté, Caligula devient un héros négatif donc atypique. Il doit ce statut à la capacité de destruction et de nuisance dont il fait preuve de sa prise de conscience à sa mort. Tout le génie du personnage le tient à l'écart de la norme. Son choix fait de lui un personnage atypique impliqué dans une action de destruction qui finit par contaminer la collectivité, à travers le meurtre du tyran.

Certes, le jeu du héros a le mérite de réveiller une révolte libératoire chez les patriciens en ultime instance, mais il reste dominé par toutes les formes de dérives auxquelles son entourage ne adhère pas. Caligula évolue sur cette base pour devenir un héros atypique. Ce registre est aussi celui dans lequel évolue Jan dans *Le*

¹⁰⁸ Jeanyves Guérin, *op. cit.*, p. 115.

Malentendu. Venu partager les fruits de sa réussite avec sa famille qui ne le reconnaît pas, il préfère l'observer et créer involontairement les conditions de son meurtre.

Jan : *La prenant contre lui.*

Laisse-moi aller. Je finirai par trouver les mots qui arrangeront tout.

(*Le Malentendu*, Acte 1 sc 4, p173.)

Jan : *La prend au visage et sourit.*

Je fais ce que je veux et j'ai le cœur en paix. Tu me confies pour une nuit à ma mère et à ma sœur, ce n'est pas si redoutable.

(*Le Malentendu*, Acte 1 sc 4, p174.)

Jan : Non, pardonnez-moi je vous ai à peine entendu. Mais pourquoi m'avez-vous appelé « Mon fils ? »

La Mère : Oh ! Je suis confuse ! Ce n'était pas par familiarité, croyez-le. C'était une manière de parler.

Jan : Je comprends.

(*Le Malentendu*, Acte 1 sc 6, p189.)

Martha : Là où il est, personne ne peut le voir.

(*Le Malentendu*, Acte 3 sc 3, p236.)

Martha : Nous avons tué votre mari cette nuit, pour lui prendre son argent, comme nous l'avions fait déjà pour quelque voyageur avant lui.

(*Le Malentendu*, Acte 3 sc 3, p238.)

Jan n'inscrit pas son action dans le mode opératoire du héros du conte qui « revient »¹⁰⁹ et se fait reconnaître par un signe qui donne une fin heureuse à l'histoire. Jan s'obstine dans une stratégie qui renouvelle l'habitude du meurtre de ses hôtes. Ce choix renforce et confirme la dimension atypique de son héroïsme.

Caligula et Jan sont porteurs d'un paradoxe qui naît de ce qu'ils s'engagent dans des actions *a priori* suicidaires, mais qui, dans le fond, les révèlent comme des objecteurs de conscience en filigrane. Leur

¹⁰⁹ Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 69.

engagement met en évidence les deux principales constantes qui caractérisent le héros tel que perçu par Philippe Hamon :

« Le problème du héros, au sens restreint et précis relève à la fois de procédés structuraux internes à l'œuvre (c'est le personnage au portrait plus riche à l'action la plus déterminante, à l'apparition la plus fréquente), et d'un effet de référence axiologique à des systèmes de valeurs (c'est le personnage que le lecteur soupçonne d'assumer et d'incarner les valeurs idéologiques positives d'une société à un moment donné de son histoire. »¹¹⁰

La détermination du statut du personnage transite par ces deux axes. Elle repose sur des indices statistiques relatifs à la densité de sa présence dans le texte et à la charge idéologique qui se dégage de son action. Le choix, suicidaire, de Caligula et Jan a le mérite d'insister sur l'action en montrant les implications de la révolte de l'homme contre l'absurde. Tous deux sont des héros atypiques, solitaires, à la différence que Caligula meurt heureux parce qu'il a trouvé avec les Patriciens des continuateurs de son œuvre. Quant à Jan, il se confirme dans une ironie du sort propre à la tragédie de Sophocle. Dans cet univers,

« les péripéties montrent l'événement en train de se jouer de l'homme. Très souvent, l'homme se précipite vers sa perte par l'effort même qu'il fait pour y échapper »¹¹¹

Plus Jan confirme sa détermination à garder le mystère sur son identité véritable, plus il encourage sa mère et Martha au meurtre ; sa fermeté va à la rencontre de celle de sa mère et de sa

¹¹⁰ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, P.U.F, 1997, p. 47.

¹¹¹ Jacqueline De Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1990, p. 103.

sour obnubilées par leur aspiration à la richesse. Qu'il s'agisse de *Caligula* ou de *Le Malentendu*, la confrontation des volontés des uns et des autres confère un élan tragique au héros de la dramaturgie camusienne.

2-3. L'ÉLAN TRAGIQUE DU HÉROS CAMUSIEN.

Caligula, Jan, Kaliayev et Diego sont engagés dans des actions qui rendent leur mort inévitable. Ils créent les conditions de cette fatalité qui justifient le tragique qu'Anne Ubersfeld décrit en ces termes :

« Le tragique consiste dans la présence en un même lieu de deux exigences contradictoires, l'une et l'autre douées à la fois de force et de valeur, et dont le héros ne peut s'acquitter en même temps. Tel est le sens de ce qu'on appelle la fatalité du tragique ou la présence du destin, qui pousse le héros à l'erreur ou à la faute tragique. »¹¹²

La liberté sans mesure de Caligula, qui est caractérisée par des décisions arbitraires, contraint les Patriciens à se rebeller contre le tyran et à le assassiner. Il en est de même pour le héros justicier des *Justes*, Kaliayev, dont l'exécution intervient comme une issue logique au meurtre commis et par le refus de trahir ses camarades devant la duchesse.

Après la découverte du secret de La Peste, Diego est contraint de renoncer à sa vie pour sauver sa fiancée et, au-delà, le peuple de Cadix. L'entêtement de Jan dans *Le Malentendu* programme le

¹¹² Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, pp. 85-86.

meurtre et le rend inévitable grâce à une mère et une sœur devenues exécutrices d'une sentence. A des degrés différents, le tragique fonctionne dans la dramaturgie camusienne comme un indice de manifestation du sens. D'une part, il est révélateur de héros solidaires qui usent de la parole pour s'affirmer (Caligula, Kaliayev, et Diego) opposés, d'autre part, il manifeste un héros solitaire qui se laisse envahir en ouvrant aveuglement à sa destruction. François Chirpaz et Corinne Hoogaert décrivent cette forme de tragique :

« L'existence y est livrée au malheur qui l'assaille, vouée à endurer une situation qui rend toute velléité d'action impossible et contrainte à une passivité qui interdit toute parole. »¹¹³

L'attitude jusqu'au-boutiste de Jan l'expose à la mort ; un seul mot de sa part aurait suffi, mais Camus en fait un édificateur de conscience, un personnage dont le choix fait découvrir une vérité sur la nature de l'homme : *« Le tragique naît donc en cette épreuve de l'excès qui bouleverse l'existence en découvrant sa fragilité essentielle. »¹¹⁴*

Dans la perspective camusienne, cet abus est symbolisé par la permanence de la révolte contre l'absurde qui caractérise Jan. Ce dernier est convaincu que *« l'absurde n'a de sens que dans la mesure où l'on n'y consent pas. »¹¹⁵*

Le refus de l'ordre absurde est la manifestation de la conscience de la révolte qui l'accompagne. Il accentue son élan

¹¹³ François Chirpaz et Corinne Hoogaert, *Rhétoriques de la tragédie*, Paris, PUF, 2003, p. 12.

¹¹⁴ *Idem* p. 18.

¹¹⁵ Albert Camus, *Essais*, Paris, Gallimard, 1981, p. 121.

tragique rendant possible l'un des enseignements que François Chavanes assigne à l'œuvre de Camus. Pour lui, celle-ci

« consiste à entretenir en soi une révolte permanente. Vivre un destin absurde ne veut pas dire qu'on se résigne, mais au contraire, qu'on se révolte contre lui. Cette révolte n'est pas sans grandeur . Elle affirme implicitement la transcendance de l'esprit humain, seul capable de revendiquer la clarté et l'ordre dans un univers qui paraît déraisonnable. »¹¹⁶

Dans la dramaturgie camusienne, l'une des manifestations de cette révolte est le dédoublement relationnel du héros. Il confère plus d'un visage au héros dans ses confrontations avec les autres actants de ses espaces d'expression.

3- LE DÉDOUBLEMENT DRAMATIQUE

A la lumière des actions de Caligula (*Caligula*) et de Jan (*Le Malentendu*), il est aisé de déceler une forme de dédoublement dramatique que Georges Forestier décrit comme un « *processus de mise en abyme qui permet de jouer de plusieurs manières différentes du rapport entre action dramatique enchâssante et action dramatique enchassée.* »¹¹⁷ Le dédoublement dans *Caligula* est réalisé par les trois pièces intérieures, tandis que dans *Le Malentendu*, *Les Justes* et *L'État de Siège*, il est respectivement matérialisé par les confrontations dialogiques entre Jan et Maria, Jan et la Mère, Kaliayev et Annenkov, Diégo et La Peste et enfin entre Diégo et Victoria. Toutes ces confrontations donnent

¹¹⁶ François Chavanes, *Albert Camus, tel qu'on lui-même*, Blida, Editions du Tell, 2004, p. 84.

¹¹⁷ Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, Genève, Librairie Droz, 1996, p. 229.

l'impression d'un théâtre dans le théâtre, c'est-à-dire, de pièces à l'intérieur de grandes pièces.

3-1. CALIGULA, LE HÉROS CRÉATEUR : LES TROIS PIÈCES INTÉRIEURES.

Dans son élan de révolte, Caligula crée son propre spectacle intérieur à travers laadoration, la danse d'ombre chinoise et le concours de poésie. En relation avec la pièce extérieure, les trois pièces de Caligula participent de la manifestation de la liberté sans limites qu'il vit et veut faire vivre.

3-1.1. L'ADORATION DE CALIGULA-VÉNUS

L'adoration de Caligula-Vénus est constituée de deux parties fort différentes: Il y a, d'une part, une représentation théâtrale grotesque et d'autre part, une prière aux accents lyriques. Le lecteur-spectateur qui tend à rire est dérouté par la scène. Il ne sait pas de quoi il est censé se moquer. Il hésite à prendre la prière au sérieux, de peur de se trouver dans la même situation que les patriciens. Camus s'appuie d'un vocabulaire religieux, et de formules publicitaires empruntées au cinéma ou au spectacle de cirque :

Hélicon : Les dieux sont descendus sur terre...

(*Caligula*, Acte III, Sc 1, P 87.)

Hélicon : Une reconstitution impressionnante de vérité, une réalisation sans précédent.

(*Caligula*, Acte III, Sc 1, p 88.)

Selon Jeannette Lailou-Savona,

« les discours des personnages (les prêtres : Hélicon et Caesonia) sont ponctués de bruits de cymbales illustrés par des signes d'une mise en scène primitive (feux gregeois et

bruits de cailloux roulés dans un tonneau) qui rendent leurs prétentions religieuses parfaitement dérisoires. »¹¹⁸

La finalité de Caligula n'est pas une adoration sincère, ni une dévotion particulière. Les objets utilisés contribuent à la mise en dérision de la prière et à la promotion de l'irréligion.

Cette première partie de l'adoration paraît insuffisante au plan sémantique. Dans la scène 2 de l'adoration, Caligula révèle ses intentions didactiques à partir de la discussion avec le jeune Scipion. Pour le souverain, le théâtre est une voie par laquelle il fait comprendre sa propre interprétation des rapports entre les dieux et les hommes.

Caligula : Non Scipion, c'est de l'art dramatique !

L'erreur de tous ces hommes, c'est de ne pas croire assez au théâtre. Ils sauraient sans cela qu'il est permis à tout homme de jouer les tragédies célestes et de devenir dieu. Il suffit de se durcir le coeur.

(*Caligula*, Acte III, Sc 2, p 97.)

En réalité, l'attitude de l'empereur envers le théâtre n'est pas fortuite. On peut voir dans l'introduction de la scène concernée une satire du théâtre tragique dans la mesure où celui-ci prétend comprendre le destin et expliquer les mystères de l'existence humaine, en utilisant les moyens modestes de la scène. Caligula se moque de la mission idéologique de l'art dramatique. Par ailleurs, dès le premier acte, il affiche son hostilité aux "littérateurs" qui, pour lui, ne sont que "des faux témoins", puisqu'ils n'ont pas le courage de se taire. Il préfère l'œuvre vécue à l'œuvre mensongère. Sa vie

¹¹⁸ Jeannette Lailou-Savona, *Loc. cit.*, p.79.

elle-même devient une oeuvre d'art qui trouve son fondement dans la négation de l'art réel.

La métaphore Caligula-Vénus ne présente pas que l'image de la Vénus déesse de l'amour et de la beauté, mais

« laisse transparaître celle de la passion aveugle et cruelle associée à l'inceste, au viol, à la prostitution et de façon générale, à tous les maux de la sexualité. Caligula emprunte ici les deux visages de la déesse : la passion douloureuse et la fatalité ; il s'en sert pour les faire coïncider avec sa propre mythologie de l'absurde. »¹¹⁹

La formule "Déesse des douleurs" le confirme pleinement. La prière d'adoration peut être aussi interprétée comme une sorte de nihilisme supérieur, culte de l'indifférence. Tout en lui a un sens. Jeannette Lailou-Savona perçoit une ressemblance stylistique entre la pièce et les psaumes du missel catholique. Il s'agit des Psaumes 24,50,83 et 131 que le lecteur-spectateur retrouve dans les impératifs de supplication.

Missel Catholique	Camus
Enseigne-moi tes sentiers (Ps 24)	Enseigne-nous l'indifférence (Acte III, sc1, p. 89.)
Instruis-moi des profondeurs de la sagesse (Ps 50)	Instruis-moi de la vérité de ce monde (Acte III, sc 1, p. 9.)
Accueille , Seigneur, dans la lumière (Ps 131)	Accueille tes enfants égarés ... (Acte III, s1, p.9.)
Rassasie-nous de ton amour. (Ps 83)	Rassasie-nous pour toujours (Acte III, sc1, p.9.)

La ressemblance dégage l'impression d'une prière harmonieuse et blasphématoire qui s'attaque à toutes les religions,

¹¹⁹ Jeannette Lailou-Savona, *Loc. cit.*, p. 80.

dans la mesure où elle semble les parodier, tout en niant leur contenu. Le héros dénonce le mimétisme qui prévaut dans les relations entre l'homme et Dieu. Tout le rite de Caligula-Vénus ne prend son véritable sens qu'à la lumière des réactions de Scipion, le seul spectateur sur la scène intérieure qui sert de modèle aux spectateurs. Il est question, ici, de théâtre dans le théâtre. Il est perçu comme un spectateur engagé permettant de voir le héros déguisé qui s'efforce d'incarner le mal et l'absurdité du destin. Scipion ne s'insurge pas contre la figure de Vénus, mais contre son adoration qui implique la négation de l'homme. Cette lecture de la métaphore Caligula-Vénus « *peut-être interprétée comme un véritable support idéologique et dramatique de la pièce extérieure.* »¹²⁰ Celle-ci n'est qu'un aspect de l'élan artistique de l'empereur qui s'amplifie avec la danse d'ombre chinoise.

3-1.2. LA DANSE D'OMBRE CHINOISE

La danse d'ombre chinoise est un intermède énigmatique. Elle a lieu dans une atmosphère de terreur et d'attente. Elle présente d'étranges similitudes avec la première pièce intérieure. Cette véritable métaphore théâtrale se fixe sur le héros qui en est l'instigateur. Il se construit autour de lui dans la mesure où il est présent au départ et à l'arrivée. Il en constitue le personnage principal.

¹²⁰ Jeannette Lailou-Savona, *Loc. cit.*, p. 87.

Caligula se sert de la première pièce comme la antichambre de sa propre réalisation. La danse d'ombre chinoise n'est que la seconde étape de sa construction, à l'instar de la adoration de Caligula-Vénus qui fut la première. De plus, le spectateur-lecteur y retrouve les symboles ayant servi à la adoration (fleurs et Cymbales). Il peut y voir une continuité du spectacle précédent, car Vénus est aussi la déesse de la danse. Les fleurs constituent l'un de ses attributs. Ici, le héros en porte. Il n'y a aucune harmonie et aucun souci d'«esthétisation» des gestes :

*Caligula, en robe courte de danseuse, des fleurs sur la tête.
Caligula ã mime quelques gestes ridicules de danses et se clipse.
(Caligula, Acte IV, Sc 4, p 124.)*

Il transparaît dans les gestes ridicules de l'empereur, toute l'expression dramatique où le langage est absent et le message bâclé. Un tel spectacle rapproche Camus des dramaturges tels que Arthur Adamov, Samuel Beckett, Eugène Ionesco ... qui s'en prennent au langage articulé ainsi qu'à la notion de message. L'émotion artistique à laquelle Cherea est convié vide l'art dramatique de toute signification. La danse peut être aussi interprétée comme le chant du cygne de l'empereur. Quant aux conditions tyranniques dans lesquelles se déroule la représentation, elles reflètent la haine du dramaturge pour son art et son public.

Caesonia : ...Il a ajouté de plus que celui qui n'aurait pas communiqué
aurait la tête tranchée.
(*Caligula*, Acte IV, Sc 5, p.125.)

Le spectateur principal étant, ici, Cherea, est interpellé à deux reprises et répond mécaniquement :

Cherea : C'était du grand art.

(*Caligula*, Acte IV, Sc 5, p.125.)

Par son jugement, Cherea semble le seul personnage de la pièce à deviner les intentions suicidaires de Caligula. Il est aussi le seul à comprendre son nihilisme et son courage devant la mort. Il développe une attitude qui consiste à nier l'ordre existant et à s'affirmer dans la négation. Il justifie ainsi le comportement du héros. Elle participe de l'originalité des productions théâtrales d'Albert Camus. Les personnages deviennent iconoclastes. Ils symbolisent le refus du dramaturge d'adhérer à la logique de la violence dont son époque porte les stigmates.

Le nihilisme du héros est l'expression du rejet par l'auteur d'un règne de la terreur née de la guerre. Laquelle a confirmé la vérité selon laquelle, "l'homme est un loup pour l'homme"¹²¹. La doration et la danse d'ombre chinoise ont montré la démesure artistique de Caligula, mais c'est avec le concours de poésie qu'il réalise la plénitude de sa démence.

3-1.3. LE CONCOURS DE LA POÉSIE

L'attitude des trois protagonistes (Caligula - Scipion - Cherea), dans la troisième pièce intérieure, renseigne sur le débat esthétique sous-jacent à la pièce extérieure. Ici, Caligula n'est plus l'acteur principal, ni même le créateur, mais un organisateur et un critique. Il

¹²¹ Expression de Thomas Hobbes qui montre l'homme en prédateur de son prochain dans le jeu des rapports difficiles et conflictuels qu'ils peuvent avoir au sein de la société.

rejette et impose des règles tyranniques : limite de temps, défilé mécanique, interruption brutale et punition dégradante. La visée recherchée étant de montrer que la création artistique est inférieure à l'œuvre vécue.

Caligula : ... Les autres créent par défaut de pouvoir.
 Moi, je n'ai pas besoin d'une oeuvre : je vis.
 (*Caligula*, Acte IV, Sc 12, p.137.)

Quant à Cherea, il ne défend ni les poètes, ni la poésie. Il donne l'impression au spectateur d'avoir fait siennes les théories de l'empereur. Ces instants de poésie se font de plus en plus courts, comme si, à la fin Caligula avait presque réussi à supprimer une activité qu'il désapprouve, parce qu'elle « manque de sang » (*Caligula*, Acte II, Sc 9, p.81.)

Dans ce concours, Scipion fait figure de docteur principal de la pièce intérieure et c'est lui qui,

*« par son vrai poème, apporte une solution partielle au dilemme esthétique qu'elle présente. En effet, si la mort est la seule source d'inspiration et le seul point de départ valable de l'oeuvre vécue, selon Caligula, Scipion parvient à prouver qu'elle peut jouer le même rôle dans la création artistique. »*¹²²

Dans son poème, il parvient à joindre « la passion pour la vie » (*Caligula*, Acte II, Sc 9, p. 80.), qui inclut la pureté de l'homme en quête de communion avec la nature, « chasse au bonheur qui fait les êtres purs » (*Caligula*, Acte IV, Sc 12, p 139.) à l'expérience démente du désespoir et de la révolte devant la mort « fêtes uniques et sauvages, mon délire sans espoir!... » (*Caligula*, Acte IV, Sc, 12, p.139.). Selon Jeannette Lailou-Savona,

¹²² Jeannette Lailou-Savona, *Loc. cit.*, p. 91.

« ce poème constitue une affirmation esthétique allant à l'encontre des intentions destructrices de Caligula vis-à-vis de l'art et une preuve de la possibilité de l'œuvre littéraire absurde. »¹²³

Scipion se sert de sa victoire psychologique sur le souverain pour condamner à nouveau le meurtre.

Scipion : J'étais bien jeune pour perdre mon père.
(*Caligula*, Acte IV, Sc, 12, p.139.)

Par *Caligula*, il sait désormais les « leçons de la mort » (*Caligula*, Acte IV, Sc, 12, p 139). L'analyse de la déoration de Caligula -Vénus, de la danse d'ombre chinoise et du concours de poésie, fait ressortir la possibilité d'une œuvre d'art absurde.

Par le jeu de *Caligula* dans ces pièces, il se dégage un message qui ne fait pas de l'œuvre d'art absurde une œuvre superficielle, mais plutôt une œuvre porteuse de signification. Elle est réalisée dans un contexte socio-culturel précis. Le conflit esthétique entre Caligula et Scipion, qui consacre le triomphe de ce dernier, affirme, indirectement, la validité de toute l'entreprise de Camus, en écrivant *Caligula* :

« Concilier le désespoir total devant la mort qui mène au silence littéraire avec la volonté de créer une oeuvre qui dépasse ce désespoir en l'exprimant. »¹²⁴

Le plan créateur et destructeur de *Caligula* prend une fonction thérapeutique. Il joue laangoisse et le désespoir liés à la mort pour la dominer, en vue d'un accomplissement individuel et communautaire.

¹²³ Jeannette Lailou-Savona, *Loc. cit.*, p.91.

¹²⁴ *Idem*, p.89.

Sur cette base, Scipion s'est fait porte-parole de Camus. L'auteur lui a conféré un double statut privilégié : celui de témoin objectif de la pièce et celui de l'artiste modèle, comme si la création exigeait le détachement. Ces trois pièces ont servi à montrer les contradictions irréductibles que entraîne le sujet même qu'il a choisi : la passion de l'impossible. Le héros dramatique reflète cette réalité par son caractère impassible qui fait de Jan un enfant prodige impliqué dans un jeu dangereux.

3-2- LE DOUBLE JEU

Le dilemme auquel Jan est en proie dans *Le Malentendu* crée une confrontation intérieure dont le lecteur spectateur est le témoin impuissant. Tour à tour, il se comporte comme un fils prodige et comme un personnage engagé dans un jeu dangereux.

3-2.1. L'HOMME ET L'ENFANT PRODIGE

Albert Camus consacre toute la première scène de l'Acte I du *Malentendu* à la Mère et à Martha. Cette scène tient lieu de exposition dans l'Acte I qui ressemble à un étau se resserrant progressivement autour de Jan.

La Mère : Il ne se est pas inquieté du prix.

Martha : So est riche, tant mieux. Mais il faut qu'il soit seul.

(*Le Malentendu*, Acte I, Sc 1, p.158.)

La récurrence du pronom personnel "il" est révélateur de la détermination qui caractérise les personnages. Ce pronom révèle aussi la distance entre Jan, Martha et la Mère, trois êtres unis par le sang, mais qui finissent par être éloignés par le destin. Leur premier contact a réveillé certaines habitudes.

Camus laisse le spectateur-lecteur dans le suspense et dans l'émotion, par l'éclipse créée dans le dialogue d'ouverture de la représentation et dans le laconisme du vieux domestique. Il lui faut attendre la seconde partie de la discussion pour voir se dévoiler l'intention de la Mère, celle de Martha, mais aussi pour s'apercevoir du référent impliqué. L'Acte II est la confirmation de cette intrigue quand le dernier devient l'écho des remords de la Mère, de Martha, d'une épouse inconsolable et d'un domestique impassible :

La Mère : ò et de toute façon, quand une mère n'est plus capable de reconnaître son fils, c'est que son rôle sur la terre est fini.

Martha : ò je ne reconnais pas vos mots. Ne m'avez-vous pas appris à ne rien respecter ?

(*Le Malentendu*, Acte III, Sc 1, p. 226.)

Le Vieux, *d'une voix nette et ferme* : vous m'avez appelé ?

Maria, *se tournant vers lui* : oh ! Je ne sais pas ! Mais aidez-moi, car j'ai besoin qu'on m'aide. Ayez pitié et consentez à m'aider !

Le Vieux, *de la même voix* : non !

(*Le Malentendu*, Acte III, Sc 4, p. 244-245.)

La leçon tragique que Camus enseigne « est que l'individualisme ne mène à rien d'autre qu'à la solitude du désespoir, il est l'image de l'athée ou du croyant à qui Dieu ne répond pas ou refuse de venir en aide. »¹²⁵

La véritable réponse attendue de Dieu vient dans l'engagement communautaire et dans le projet social. En effet, par l'entraide et la solidarité entre les hommes, l'individu obtient avec ses semblables les réponses à ses aspirations. L'option individualiste se heurte au silence du monde et au désespoir.

¹²⁵ Paul Verdier, *op. cit.*, p.145.

Sans le vouloir, Jan a conforté la visée de ses bourreaux. Contrairement au héros solitaire du conte qui se révèle par un symbole (la moitié d'une pièce d'argent ou d'or), contrairement au fils prodigue de l'Evangile¹²⁶ qui se prosterne devant son père pour implorer son pardon, l'homme, lui, refuse de se faire connaître sous prétexte qu'il n'a pas été reconnu des siens. Il rompt tout lien avec la logique existentielle, avec tous les mécanismes de révélation et d'identification. Il se fait client ordinaire sans manifester un signe de découverte. Cette impassibilité ne constitue pas pour autant une entorse à sa quête. Elle n'est qu'une étape d'un jeu dangereux.

3-2.2. DE LA QUÊTE AU JEU DANGEREUX

La quête de Jan se présente sous trois formes : le retour au pays constitue la toute première. Le dramaturge occulte ainsi les péripéties du voyage, son personnage est saisi à l'arrivée. En renouant avec son pays d'origine, il renoue aussi avec son paysage et sa culture. Ce retour n'est que la première étape qui rend possible la quête principale : rencontrer une mère et une soeur après une longue absence. Il est saisi d'entrée par la fraîcheur de l'accueil parce qu'il est reçu comme un client. Personne ne le reconnaît.

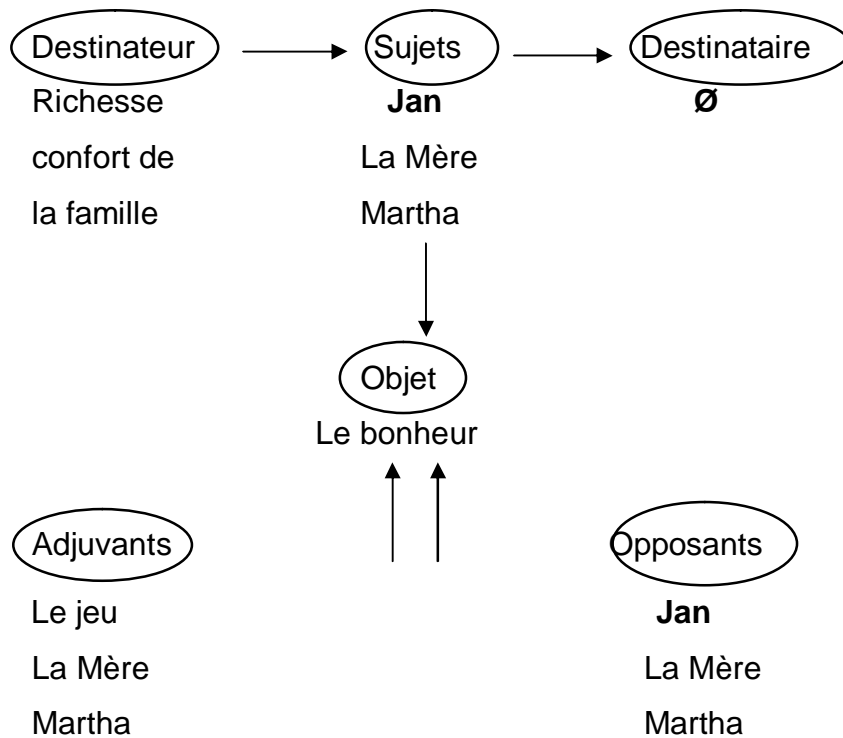
Jan : Ma mère n'est pas venue m'embrasser
(*Le Malentendu*, Acte I, sc 3, p.165.)

Cet incident n'altère pas sa détermination à aller au bout de sa quête fondamentale.

¹²⁶ *La bible TOB*, Evangile selon Luc, chapitre 15 versets 11-32.

Jan : Je suis venu ici apporter ma fortune et si je le puis, du bonheur.
(*Le Malentendu*, Acte I, Sc 3, p.167.)

Ce discours, qui est l'émanation de la prise de conscience de Jan, est un indice de sa détermination. Il laisse transparaître son aisance matérielle et sa sensibilité face aux difficultés de la famille. Jan se révèle comme un héros rédempteur caché. Le modèle actantiel greimassien¹²⁷ tel que repris par Anne Ubersfeld, illustre éloquemment ses préoccupations.



Ce modèle actantiel fait du héros, à la fois un sujet, et un opposant à sa propre quête en faisant du jeu, un adjuvant. Sur le schéma, on constate que malgré la noblesse de son ambition, Jan

¹²⁷ Algirdas Julien Greimas, Critique contemporain de l'analyse sémantique et structurale du récit. Auteur de l'œuvre *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F, 1986.

transforme, par son jeu, les destinataires en opposants. L'action du héros est éveillée par sa volonté de faire profiter à sa famille le fruit de son exil (la richesse).

Ainsi, la richesse et le confort deviennent-ils des forces incitatives, des facteurs de mise en route, des excitants décisifs qui mettent fin à une situation d'apathie. Une fois cette étape matérialisée, le sujet espère user de son jeu pour atteindre la Mère et Martha : les destinataires. Mais le meurtre planifié par les deux personnages interrompt le cycle du héros sans en changer l'objet et les destinataires. Ces derniers ne bénéficient pas de leur action, l'objet n'ayant pas été réalisé. Ils ne peuvent donc pas figurer sur le schéma, d'où sa matérialisation par le symbole du vide (\emptyset).

En effet, bien que motivés par la même quête, les personnages sont leurs propres opposants existentiels. Le jeu des uns et des autres rend l'objet (le bonheur) inaccessible. Du schéma actantiel, il apparaît une double intrigue au centre de laquelle le héros (Jan), la mère et Martha sont devenus involontairement sujets, adjuvants et opposants.

Finalement, le bonheur, quête des trois personnages, est à l'origine du malentendu. Bien que ses visées soient saines, les voies qu'utilise Jan l'exposent à la mort. Abandonné par sa mère et par sa sœur, il garde le mystère sur son identité véritable. Dans le dialogue avec Maria, son épouse angoissée, Jan campe sur sa position, refusant de se soumettre aux règles élémentaires de l'existence. Il demeure inflexible aux supplications de son épouse, à l'origine de ce discours prémonitoire. La crainte qui l'habite éveille en elle un discours prémonitoire.

Maria : ...C'est pour cela que l'amour des hommes est un déchirement.
 Ils ne peuvent se retenir de quitter ce qu'ils préfèrent.
 (Le Malentendu, Acte I, Sc 4, p 174.)

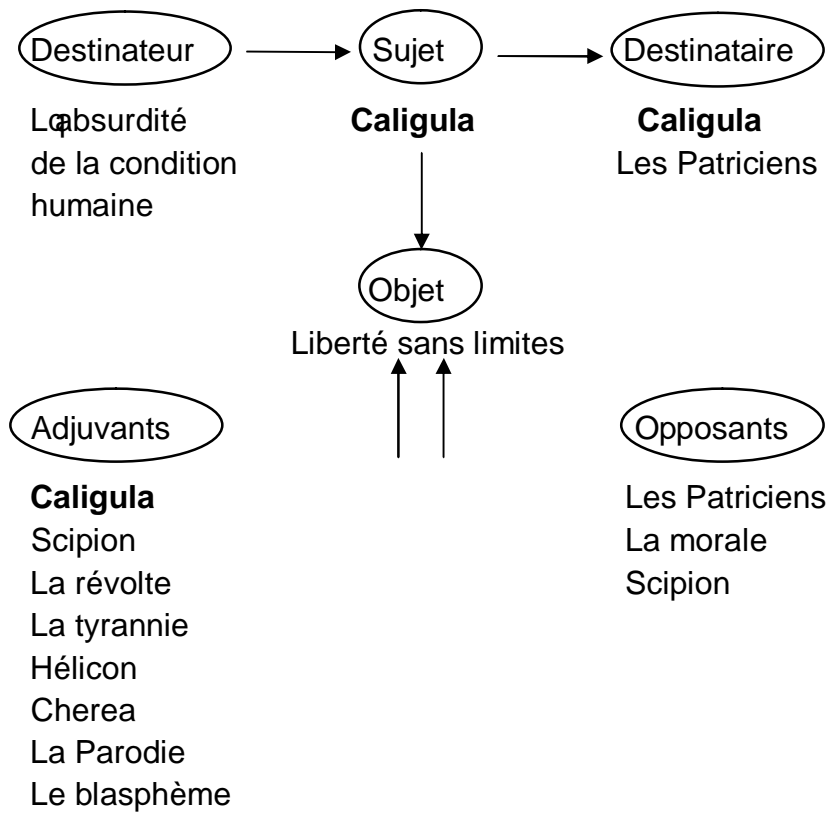
Reliée à la scène première, cette réflexion conforte l'étrange dialogue entre la Mère et Martha ; toutes deux ont décidé pour leur bonheur d'écarter l'existence de l'homme. Par son jeu, Jan sera éliminé comme pour avertir le spectateur-lecteur qu'il ne faut jamais jouer. Ce rôle que lui a confié le dramaturge éloigne les personnages du *Malentendu* de toute symbolisation,

« ils sont de chair et de sang : une mère et une fille, un fils qui revient d'un long voyage ; leurs expériences se suffisent à elles-mêmes. Et pourtant le malentendu qui les sépare peut servir d'incarnation à tous les malentendus qui séparent l'homme de lui-même, du monde, des autres hommes. »¹²⁸

Appliquées au modèle actantiel de Anne Ubersfeld, les trois autres pièces présentent des configurations fonctionnelles des actants qui renforcent l'ambivalence. La fonction des actants n'est perceptible que par une lecture croisée et une confrontation de rôles. Les illustrations schématiquement présentées le attestent :

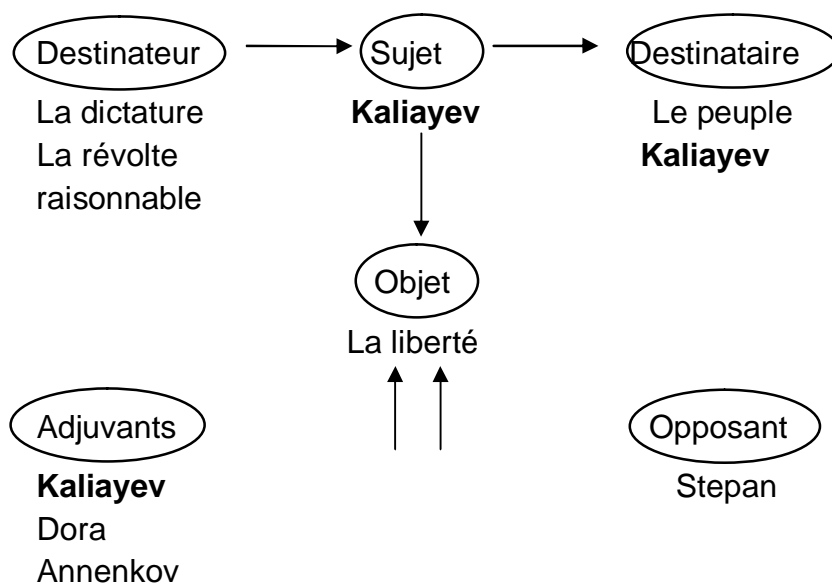
¹²⁸ Roger Grenier, *op. cit.*, pp.159-160.

- Configuration du schéma actantiel de *Caligula*



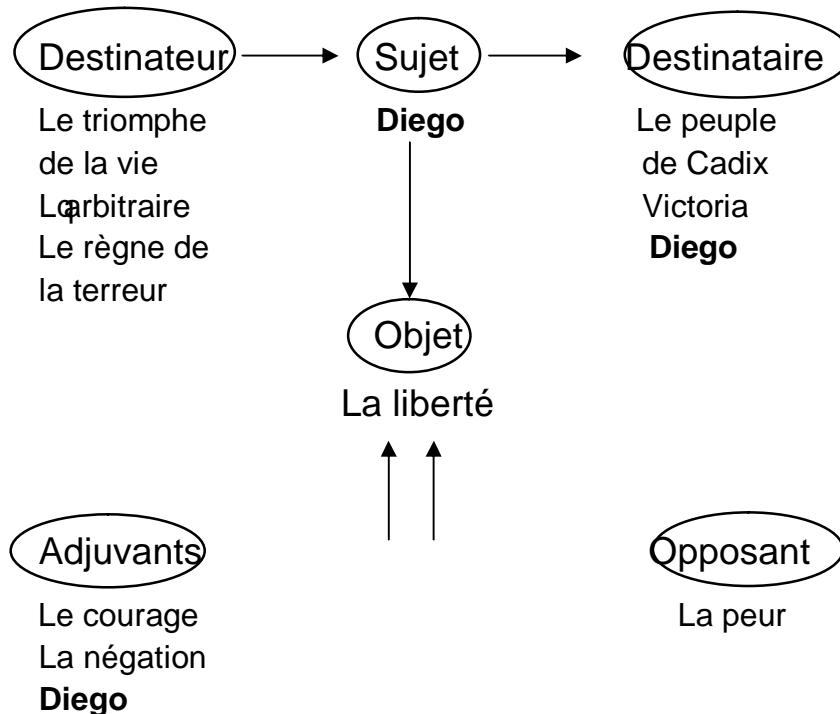
Caligula est à la fois sujet, adjuvant et destinataire.

- Configuration du schéma actantiel de *Les Justes*.



Kaliyev est à la fois sujet, destinataire et adjuvant.

- Configuration du schéma actantiel de *L'Etat de siège*.



Diego est à la fois sujet, destinataire et adjuvant.

La variété fonctionnelle des personnages-héros et sujets traduit tant aussi bien la dynamique qui les caractérise que l'influence qu'ils exercent sur le déroulement de l'action principale qu'ils modifient selon leurs choix et leurs aspirations. Il est clair que dans les quatre pièces, le lecteur-spectateur découvre des héros thématiques. Il s'agit de personnages dont la fonction s'appuie sur l'action et le discours.

3-2.3. LA DOUBLE CONFRONTATION

La confrontation permet de visiter l'intimité du héros de la dramaturgie camusienne en vue de faire apparaître les conflits ou autres contradictions qui interviennent dans le sillage de sa quête

principale. Cette confrontation est à la fois intérieure et extérieure au héros du *Malentendu*, et de *L'État de siège*. Dans *Le Malentendu* Jan est d'abord en conflit avec son projet d'observer sa famille de l'extérieur pour mieux la découvrir. Il est partagé entre la volonté de se faire reconnaître pour confondre ses parents et le désir de garder le silence sur sa véritable identité. Ni les supplications de Maria son épouse, ni la sombre humeur du vieux domestique ne le feront changer d'avis :

Maria : Mais pourquoi n'avez-vous pas annoncé ton arrivée ?

Jan : Allons Maria, ce n'est pas si grave. Et puis quoi, cela sert mes projets. Je vais profiter de l'occasion, les voir un peu de l'extérieur.
 ò Ensuite, j'inventerai les moyens de me faire reconnaître. Il suffit en somme de trouver ses mots.

(*Le Malentendu*, Acte I, sc3, p 167.)

Le dialogue avec Maria constitue la première étape d'une confrontation extérieure dont le niveau le plus élevé sera l'échange avec la mère et Martha.

Martha : Je suppose que vous avez une pièce d'identité ?

Jan : Oui, je peux vous la montrer.

(*Le Malentendu*, Acte I, sc 5, p 178.)

Martha, avec une dureté soudaine.

Ah ! j'oubliais ! vous avez de la famille ?

Jan : J'en avais. Mais il y a longtemps que je l'ai quittée.

(*Le Malentendu*, Acte I, sc 5, p 179.)

Tout le dialogue entre Jan et la mère et Martha est bâti sur le mensonge du héros. Ce dernier en use pour animer un jeu dont il ignore l'issue. La deuxième confrontation met le héros aux prises avec lui-même. Il est en proie à une sorte de dilemme : choisir de se faire reconnaître et choisir d'aller au bout de sa logique :

Il prend la tasse, la regarde, la pose à nouveau

Jan : ò O mon Dieu ! donnez-moi de trouver mes mots ou faites que j'abandonne cette vaine entreprise pour retrouver l'amour de

Maria. Donnez-moi alors la force de choisir ce que je préfère et de me tenir. (*il rit.*) Allons, faisons honneur au festin du prodigue ! // *boit.*

(*Le Malentendu*, Acte II, sc 6, p 209.)

Dans la solitude de la chambre d'hôtel, Jan est en proie à un doute intérieur. Il reconnaît la vanité de son entreprise, mais il refuse d'écouter la voix de sa conscience, une voix qui n'est pas sans rappeler le discours qui précède l'arrestation et la crucifixion du Christ de Gethsémani à Golgotha:

« Puis, ayant fait quelques pas en avant, il se jeta sur sa face et pria ainsi : Mon Père, si est possible que cette coupe s'éloigne de moi ! toutefois, non pas ce que je veux, mais ce que tu veux. »¹²⁹

Dans l'obscurité de la nuit, Jan, à l'image du Christ, appelle Dieu le père créateur dont la réponse tardive symbolisée par les coups à la porte sonne comme « le silence déraisonnable » auquel Camus a toujours fait allusion dans la description de l'absurde. De la confrontation avec la Mère et Martha à la confrontation avec lui-même, le héros du *Malentendu* se fait porteur de la pensée camusienne. Telle est la constante qui gouverne l'action de Kaliayev dans *Les Justes*. En effet, au départ, le héros est confronté à ses camarades qui ne supportent pas son refus de jeter la bombe sur le Duc ; parce que des enfants étaient présents dans la calèche.

Kaliayev égaré. Je ne pouvais pas prévoir. Des enfants surtout.
As-tu regardé des enfants.

(*Les Justes*, All. p 54.)

¹²⁹ La Bible TOB, Evangile selon saint Matthieu, Chap 26, Verset 39.

Kaliayev :
 Mais derrière ce que tu dis, je vois se annoncer un
 despotisme qui, s'il s'installe jamais, fera de moi un assassin
 alors que j'essaie d'être un justicier.

(*Les Justes*, All. p 63.)

Kaliayev, *criant*.

« tuer des enfants est contraire à l'honneur.

(*Les Justes*, Acte II p 65.)

La double confrontation naît, ici, du double refus du meurtre du Duc et de l'assassinat des enfants. La première fait de lui un justicier quand la seconde en fait un assassin qui dénature sa mission. Quelle soit intérieure ou extérieure, la contradiction a l'avantage de poser les bases de l'héroïsme dans la dramaturgie camusienne. Telles sont les motivations de Diégo dans *L'État de Siège*. Venu à bout de la peur que lui inspire la Peste par la confrontation verbale, il finit dans un ultime dialogue par séduire sa secrétaire. Il y a chez le héros ce double sentiment, fait de tentation à la résignation et de l'engagement qui constituent les fondements de l'héroïsme et du tragique. Selon Jean-Marie Domenach « *le tragique relève d'une nécessité supérieure à la logique humaine.* »¹³⁰ La volonté de transcender ce qui est, crée une atmosphère tragique dans le jeu du héros.

3-3. LES FONDEMENTS DE L'HÉROÏSME DANS LA DRAMATURGIE CAMUSIENNE

Les fondements sont les repères textuels à partir desquels le héros, par son jeu, justifie son fonctionnement et sa fonction dans l'œuvre dramatique. Pour y accéder, il importe de comprendre le jeu scénique à la lumière de diverses formes de didascalies afin

¹³⁰ Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1978, p. 22.

de analyser son élan anticonformiste et sa conscience de l'absurdité du monde.

3-3.1. LES DISCOURS DIDASCALIQUES LIES AU HÉROS

Ces discours constituent un des piliers qui participent à la caractérisation du personnage. Les critiques utilisent souvent le terme d' "acte scénique" pour désigner des actes de langage et des actions physiques que le personnage effectue et qui constituent un ensemble. Pour Anne Ubersfeld,

« l'acte scénique peut être considéré comme un texte complexe d'une relative unité déterminant une séquence ou une micro-séquence. »¹³¹

Dans le spectacle camusien, le jeu scénique consiste à observer les actions du héros dans son espace de production. Le dramaturge se sert, selon Pius Ngandu Nkashama, pour

« ramener les individus égarés vers des voies susceptibles de leur faire ressentir la conscience d'être impliqués dans le processus historique et de contribuer efficacement à une homogénéité symbolique de la communauté. »¹³²

Cela est rendu par les didascalies qui précisent ces menus détails. Ces indications scéniques sont de diverses formes. Les unes précisent la nature des textes théâtraux, décrivent l'espace et le temps dans lequel évoluent les personnages quand les autres servent à instruire le lecteur-spectateur des circonstances des discours dits. Selon Thomas Monique Martinez,

¹³¹ Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p.74.

¹³² Pius Ngandu Nkashama, *Théâtres et Scènes de spectacle, études sur les dramaturgies et les arts gestuels*, Paris, L'Harmattan, 1993, p.179.

« L'auteur dramatique est censé produire les didascalies structurantes qui donnent au texte théâtral sa spécificité de texte tabulaire, les didascalies cadres spécifiant l'espace et le temps englobant ou la fin du spectacle, les didascalies dynamiques qui permettent à la pièce d'avancer (il s'agit du découpage en scènes et en actes, des entrées et des sorties) les didascalies de la source locutoire (spécifiant le personnage qui prononce une réplique particulière). »¹³³

Dans le théâtre contemporain, les didascalies ont une fonction essentielle. Quelle que soit leur forme, elles contribuent à l'organisation de la pièce par l'intensité dramatique qu'elles créent dans l'esprit du lecteur-spectateur.

Lorsque le héros n'est pas le sujet dialoguant, il est l'objet de fragments textuels plus ou moins longs qui ont pour fonction de créer l'intensité dramatique génératrice d'informations et d'indications chez le lecteur-spectateur. Lorsqu'il n'est pas sujet, il est objet de séquence de texte théâtral. Par les didascalies, le spectateur-lecteur suit l'évolution du héros et apprécie son jeu :

Il se campe devant la glace dans une attitude démente.

(Caligula, Acte I, Sc 11, p.44.)

Les séquences didascaliques dépeignent la maturité scénique dont Caligula fait preuve. Ce dernier n'est pas issu de la plèbe, il est de sang noble et cette noblesse, est vécue dans le spectacle, même si elle est mise au service du mal. L'empereur occupe l'espace scénique de manière rigoureuse et s'y investit totalement par sa capacité inventive. Cela fait appel à sa liberté. En effet, pour jouer, il faut être libre, et Caligula qui se définit comme un héros libre, use

¹³³ Thomas Monique Martinez, *Jouer les didascalies*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, 1999, pp. 15-16.

pleinement de ce pouvoir. Le héros n'est pas figé, mais il est espiègle et assoiffé de combler la scène de ses œuvres qui poussent les Patriciens au meurtre :

Le miroir se brise et, dans le même moment, par toutes les issues, entrent les conjurés en armes. Caligula leur fait face, avec un rire fou. Le vieux patricien le frappe dans le dos, en pleine figure. Le rire de Caligula se transforme en hoquets. Tous frappent. Dans un dernier hoquet, Caligula, riant et râlant, hurle. (Caligula, Acte IV, sc 14, p 150.)

Le dramaturge ne crée pas de déséquilibre au niveau des apparitions dans les quatre actes, le héros y est présent du début à la fin. Son absence physique est souvent comblée par sa présence dans l'esprit des autres personnages. Dans la scène 1 de l'Acte III de *Caligula*, Albert Camus use de didascalies pour décrire avec précision les mouvements du personnage héros. Ces indications scéniques mettent en évidence les péripéties d'une adoration qui tourne Dieu et la religion en dérision.

Il s'assied en tailleur sur le piedestal. Mais Caligula d'un bond se remet debout. (Caligula, Acte III, sc 1 p. 91.)

Camus se sert du même procédé pour présenter le héros passif du *Malentendu* :

Un vieux domestique va à la fenêtre, aperçoit Jan et Maria, puis se dissimule. Le vieux reste en scène, seul, pendant quelques secondes. Entre Jan. Il s'arrête, regarde dans la salle, aperçoit le vieux derrière la fenêtre.

(Le malentendu, Acte I, sc 2, p.164.)

Il prend la tasse, la regarde, la pose à nouveau

(Le malentendu, Acte II, sc 3, p.208.)

Il fait un geste, mais donne en même temps, des signes de fatigue ...

(Le malentendu, Acte II, sc 7, p.214.)

L'auteur dramatique reproduit le même mécanisme dans *L'État de siège* et dans *Les Justes* où les didascalies intégrées font l'effet d'un travelling avant, c'est-à-dire, qu'il se présente comme

une camera qui se déplace, accompagne le jeu des personnages. Il permet au lecteur-spectateur de suivre presque en filature Diego et Kaliayev placés au cœur de l'intrigue.

- o *A la fenêtre de Victoria. Victoria derrière les barreaux et Diego.*
(L'État de siège, 1^{ère} partie, p 48.)
- o *Diego fend la foule qui l'écoute lentement et découvre l'homme.*
(L'État de siège, 1^{ère} partie, p 58.)
- Des gardes courent après Diego*
(L'État de siège, 2^{ème} partie, p 116.)
- Diego s'élançe brusquement par la fenêtre*
(L'État de siège, 2^{ème} partie, p126.)
- Diego avance la main vers le bâillon et le dénoue*
(L'État de siège, 2^{ème} partie, p 149.)
- Il montre Diego qui tombe à genoux*
(L'État de siège, 3^{ème} partie, p 117.)
- Diego meurt*
(L'État de siège, 3^{ème} partie, p 184.)
- *Entrent Dora et Kaliayev*
(Les Justes, Acte 1^{er}, p 6)
- *Kaliayev se dirige irrésistiblement vers la fenêtre.*
(Les Justes, Acte deuxième, p 67.)
- *Kaliayev se signe devant l'icône*
(Les justes, Acte troisième, p 89.)
- o *Kaliayev est dans sa cellule et regarde la porte.*
(Les Justes, Acte quatrième, p 97.)

Par la teneur des didascalies, le corpus oppose deux types de héros. Un type incarné par les trois personnages que sont Caligula, Diego et Kaliayev et un autre par Jan, seul. Ainsi, Le lecteur-spectateur découvre en Caligula, Diego et Kaliayev des héros actifs qui jouent en toute liberté et dans leur plénitude. A l'opposé, Jan, dont le jeu est timide et froid ne contrarie nullement le sombre projet de la mère et de la sœur, mais le revigore pour son accomplissement. Tous, cependant, font preuve d'un anticonformisme exacerbé.

3-3.2. L'ANTICONFORMISME DU HÉROS.

La quasi-totalité des actes du héros de la dramaturgie camusienne résulte de sa volonté de ne pas se conformer aux habitudes de son entourage. En réalité, le héros fait le constat de l'absurdité qui caractérise les faits et gestes de la société et réagit par une révolte marquée du sceau du nihilisme. La motivation première, qui l'anime, est le envie de changer un ordre, un mode d'existence dont les règles ne favorisent pas la liberté individuelle. D'où, des choix qui le mettent en rupture avec les normes sociales et les valeurs morales. L'anticonformisme devient un indice de détermination et de caractérisation du héros. Il refuse de se fondre, dans ce qui est, pour laisser agir son moi.

Lire et comprendre l'héroïsme dans la dramaturgie de Camus implique nécessairement l'examen de tous les actes qui relèvent d'une volonté de changement et d'une aspiration à la liberté dans le nihilisme. L'héroïsme se manifeste dans un anticonformisme dont les signes extérieurs sont visibles dans les attitudes de Caligula, Jan, Diego et Kaliayev. Ils symbolisent à la fois l'absurdité de la condition de l'homme et son désir de la transformer dans la révolte par des actes qui peuvent valoriser sa part d'humanité ou la dégrader. Son élan explique la récurrence du « je » dans le discours du héros comme constaté dans certaines répliques.

Caligula : « Je sais d'avance ce qui me tuera. Je n'ai pas encore épuisé tout ce qui peut me faire vivre »

(*Caligula*, Acte III, Sc 4, p. 100.)

Jan use du même anticonformisme dans le dialogue avec Martha. Il préfère mentir par refus de se conformer à des clichés.

Martha : Vous avez de la famille ?

Jan : J'en avais. Mais il y a longtemps que je l'ai quittée.

(*Le malentendu*, Acte I, Sc 5, p 179.)

Si le héros se conformait aux clichés, il perdrait ses attributions de manière systématique. Un tel comportement est généralement guidé par le sentiment de révolte qui l'habite. A partir de la révolte, le héros se réalise pleinement. L'anticonformisme apparaît comme l'expression vivante de la pensée de Camus :

« *En dehors du suicide, la réaction de l'homme est la révolte instinctive... Ainsi du sentiment de l'absurde, nous voyons surgir quelque chose qui le dépasse.* »¹³⁴

Diego refuse de se conformer à la logique de la peur qui favorise l'hégémonie du fléau. Le personnage qui incarne la secrétaire de la Peste reconnaît cette réalité. :

La Secrétaire :... Il a toujours suffi qu'un homme surmonte sa peur et se révolte pour que leur machine commence à grincer.

(*L'État de siège*, deuxième partie p 147.)

La "machine" correspond à la bureaucratie, à la dictature, à l'absurde et à la terreur. Cette logique est à l'origine du projet démentiel de Caligula. L'anticonformisme du héros apparaît comme une forme d'expression de sa liberté, mais il favorise sa finitude. Caligula, Jan et Diego ne périssent pas parce qu'ils sont coupables d'actions quelconques, mais ils meurent pour la non-conformité de leur idéal avec le monde et ses valeurs. La mort peut donc être perçue comme le salaire de la révolte née de la conscience de l'absurdité du monde.

¹³⁴ Roger Grenier, *op. cit.*, p. 237.

Si le dénouement de l'action du héros de la dramaturgie camusienne coïncide avec la mort, cela ne signifie pas la fin d'un idéal. Cette fin relève de la volonté de la société de se conformer à ses règles absurdes. Elle est, en quelque sorte, une mise en garde contre tous ceux qui seraient tentés de remettre en cause l'ordre absurde existentiel. La mort du héros n'est pas le salaire de la révolte, la sanction contre son attitude subversive. Elle est la réaction de la société à l'encontre de tous ceux qui violent ses règles. Face à l'absurdité de certains principes sociaux, le héros oppose un anticonformisme dans lequel il promeut paradoxalement un humanisme qui l'engage à lutter contre tout ordre arbitraire. Caligula, Diego et Kaliayev en sont la parfaite illustration.

3-3.3.LA CONSCIENCE DE L'ABSURDITÉ DU MONDE

Camus a toujours reconnu la classification de son œuvre en deux cycles qui sont l'absurde et la révolte. Il établit entre les deux réalités une relation qui fait de l'une la conséquence de l'autre. Dans la construction du héros, la dramaturgie camusienne obéit à cette logique. Au personnage de Caligula, Camus affecte un état d'esprit qui part de la conscience de l'absurdité de la condition par la mort à une prise de conscience dont les manifestations se traduisent par une révolte doublée de nihilisme. Du premier au dernier acte de *Caligula*, le héros éponyme s'efforce, par ses choix et ses décisions, de donner des répliques à toutes les absurdités constatées dans la société symbolisée par son palais. Son héroïsation est donc liée à des choix qui font de lui successivement un empereur exemplaire, un dictateur, un artiste, un dépravé et un meurtrier.

A la différence de Caligula, le mode d'héroïsation de Jan dans *Le Malentendu* est activé par une révolte fondée sur le camouflage identitaire volontaire. Tout au long de la pièce, le lecteur-spectateur reste confronté à la décision de Jan de ne se révéler ni à sa mère ni à Martha sa sœur qui ne l'ont pas reconnu. Il opte ainsi pour un choix absurde, en réponse à un usage dont l'absurdité garantit pourtant la survie. L'héroïsme de Jan naît d'une réaction absurde face à une condition absurde.

Quant à Kaliayev et à Diego dans *Les Justes* et dans *L'État de siège*, ils se construisent dans le refus de l'absurdité de la dictature et de l'arbitraire. Leurs discours et leurs actes sont les réponses de Camus et de l'Homme aux atrocités du monde contemporain. Leur héroïsme symbolise la dénonciation de toutes les formes de dépravation, l'invitation de Camus à un humanisme responsable. La conscience de l'absurdité existentielle crée la révolte qui rend possible la liberté. Dans *Caligula*, le héros part du constat de l'absurde puis il s'efforce pour se libérer de ce carcan : « *Caligula va en tirer toute la logique et, obsédé d'impossible, va se livrer à une liberté sans frein.* »¹³⁵

La soif de liberté de Caligula est sans limites ; il s'arroge tous les pouvoirs et transforme l'existence de ses sujets en un calvaire qui a le don de les révéler à eux-mêmes. Dans ses relations avec l'entourage, Caligula pousse les patriciens à adhérer indirectement à son aspiration. son élimination physique symbolise la conscience qu'ils ont désormais de la liberté comme émanation de la révolte

¹³⁵ Roger Grenier, *op. cit.*, p. 139.

contre l'absurde. Si son assassinat marque le refus par les patriciens de la liberté totale, il prend une double signification dans la mesure où il incarne une conscience de révolte, mais aussi, et surtout, une volonté de rétablir l'ordre absurde. Les personnages combattent l'absurde par le meurtre qui, du même coup, les ramène à leur condition d'origine. C'est dans ce contexte qu'évolue Jan, le héros solitaire du *Malentendu* qui fait du malentendu l'un des ressorts de l'absurde. Ici, le rêve de richesse et de liberté aveugle de la mère et de la sœur, les pousse au meurtre confirmant cette condition absurde qui ne pardonne ni coupables, ni innocents, ni bourreaux, ni victimes.

De l'analyse de la typologie de l'héroïsme, il ressort que Camus charge son héros de symboles en lien avec sa vision du monde. Cette dernière ne peut être appréhendée avec certitude qu'au terme de la détermination de ses valeurs normatives. Il se dégage deux types de héros dans la dramaturgie camusienne. Le premier type est représenté par Caligula (*Caligula*) et Jan (*Le Malentendu*). Les deux héros se revoltent contre l'ordre absurde dont ils sont à la fois bénéficiaires et victimes.

Leurs actions sont inscrites dans la révolte contre la banalité quotidienne. Le refus du deuil par Caligula, la déclinaison de sa liberté sans limites constituent à la fois les manifestations de son hostilité à la norme et des indices de sa caractérisation en tant que héros. On peut dire que l'héroïsation de Caligula est fondée sur la révolte contre l'absurde et sur la volonté de l'application d'une liberté qui ne se permet aucun interdit, parce que totale. Et puisque sa révolte se prend à la vie elle-même, dans ce qu'elle a de plus cher, elle devient métaphysique. Le processus d'héroïsation de Caligula résulte ainsi d'un jeu de refus de la vie commune, de refus

d'être et de l'affirmation de soi. Dans *Le Malentendu*, Jan évolue dans le même contexte. Son hostilité à un banal principe de reconnaissance, se analyse comme une révolte dans laquelle il crée les conditions de l'héroïsation par son entêtement.

Le deuxième type qui est symbolisé par Kaliayev (*Les Justes*) et Diego (*L'Etat de siège*), présente le personnage en héros ordinaire qui donne sa vie pour sauver ou améliorer celle des autres. Le processus d'héroïsation de ces deux personnages est emprunt d'un altruisme et d'un élan de rédemption. En effet, l'engagement de Kaliayev et Diego n'obéit pas à la recherche d'un bonheur personnel. Il est tourné vers les autres. Ils sont convaincus de l'avènement d'un ordre nouveau par le sacrifice de leur propre bonheur, de leur propre vie. L'opposition par un terrorisme raisonnable et raisonné et l'opposition par un discours caractérisent les voies d'héroïsation des deux personnages. Dans ce contexte, la mort n'est pas une sentence, elle est l'expression ultime de l'héroïsation.

Les deux types de héros dénoncent l'absurdité de la condition humaine, mais ils n'empruntent pas la même voie pour y remédier. Dans les deux cas, l'héroïsme naît de la conscience de l'absurde et de la volonté de le dépasser. Caligula et Jan incarnent l'héroïsme métaphysique parce qu'ils se penchent aux principes de la vie, à ce qui la fonde. Leur héroïsme prend une dimension ontologique par la négation et par la nuisance de l'être dans ce qu'il a de plus cher. Caligula et Jan symbolisent l'héroïsme négatif qui s'oppose à l'héroïsme positif incarné par Kaliayev et Diego. Ces derniers reflètent l'aspiration de l'Homme à se débarrasser de toutes les entraves en vue d'un épanouissement individuel et communautaire.

3-4. L'HÉROÏSME ET LA VISION CAMUSIENNE DU MONDE.

La forme d'héroïsme que Camus confère à son héros n'est pas la résultante de quelque hasard. En effet, confronté au départ à d'autres personnages, le héros de la dramaturgie camusienne se présente progressivement comme un porte voix. Sur la base de actes aux motivations diverses, l'héroïsme impose une lecture au terme de laquelle apparaît la vision de l'auteur. Comme précédemment annoncé, c'est à travers ses héros que Camus nous donne de cerner la profondeur de sa pensée. Caligula, Jan, et Diego nous instruisent de l'absurde, de la révolte et de la liberté. Dans la perspective camusienne, ils incarnent une philosophie et surtout une morale. Ils donnent corps à l'ensemble des préoccupations de l'auteur : « *Le théâtre comme le lien de la vérité.* »¹³⁶

L'héroïsme est, dès lors, un moyen de s'engager dans son époque. Au-delà de ses agissements, le héros de la dramaturgie de Camus révèle le lecteur-spectateur à lui-même. Il devient, tour à tour, la manifestation évidente d'une existence absurde, d'une révolte individuelle qui engage la collectivité et d'une expérience libératoire aux conséquences imprévisibles.

Pour avoir inscrit son œuvre dans ce triumvirat thématique, Albert Camus est devenu l'un des animateurs de la pensée contemporaine. Par le truchement de son héros, il ne propose pas une refondation totale de la société, mais il aide à découvrir la

¹³⁶ Karima Ouadia, *Loc. cit.*, p. 254.

pathologie dont elle est victime : L'Absurde. La révolte du héros est la seule réponse que l'auteur propose pour accéder à une liberté porteuse de paradoxe parce que se voulant totale : « Camus développe un paradoxe apparent : avec une totale liberté, il n'y a plus de justice ; avec la justice totale, la liberté est inutile. »¹³⁷

La mesure de la liberté à laquelle aspire Camus ne doit pas être à la démesure de la justice. Auquel cas, elle devient inutile parce qu'incapable de promouvoir et de garantir la vie. Pour être utile, la mesure de la liberté doit correspondre à celle de la justice. Ces indications constituent des repères sur lesquels le critique peut s'appuyer pour la détermination des valeurs que suggère l'héroïsme.

¹³⁷ Olivier Todd, *op. cit.*, p. 753.

CHAPITRE TROISIÈME :

HÉROÏSME ET PROMOTION DES VALEURS DANS LE THÉÂTRE D'ALBERT CAMUS

L'étude de l'héroïsme dans l'univers littéraire débouche forcément sur des systèmes de valeurs qui représentent des aspects entiers de la condition humaine. Dans le domaine de la dramaturgie, cette réalité est rendue possible par des personnages dits principaux qui agissent les uns avec les autres ou les uns contre les autres. Inspirés du Bien ou du Mal, ils finissent, au fil de la trame, par se distinguer en catégorie à travers des normes qui sont issues des relations entretenues. Toutes les formes d'héroïsme découlent de ce processus. Qu'il s'agisse d'héroïsme positif ou d'héroïsme négatif, le principe qui concrétise le statut du personnage est affecté d'indices qui permettent sa caractérisation.

Le présent chapitre est consacré à l'étude de cette règle en vue d'explorer les valeurs de l'héroïsme dans la dramaturgie d'Albert Camus. Cette analyse débouche sur le niveau de complexité de l'héroïsme dans la fable, l'élan métaphysique qui suggère ainsi que l'idéologie qui met en œuvre.

1- L'HÉROÏSME ET LA COMPLEXITÉ DE LA FABLE DRAMATIQUE

Saisir de l'héroïsme dans la dramaturgie camusienne fait appel à un faisceau d'indications relationnelles liées à la présence du héros dans un espace et dans un temps. Dans le contexte de la fable dramatique, la volonté d'une socialisation nouvelle, la capacité

de transgression et l'obsession d'un nouvel ordre participent d'une complexité qui constitue un critère de normalisation.

1-1. LA VOLONTÉ D'UNE SOCIALISATION NOUVELLE

Si la socialisation se définit lexicalement comme le fait de développer des relations sociales, de s'adapter et de s'intégrer à la vie sociale, force est de reconnaître que le héros de la dramaturgie développe une approche nouvelle du concept. En effet, les quatre personnages-héros, Caligula, Jan, Kaliayev et Diego, développent une forme de socialisation bâtie sur une attitude refutatoire. Cette conception du social est l'émanation d'un engagement solidaire inspiré de la révolte. La liberté sans limites de Caligula, le refus de Jan de se révéler à sa famille, le meurtre du Duc par Kaliayev et le sacrifice de Diego pour sauver Victoria et, par conséquent, Cadix, participent, chez Camus, de l'invention d'une nouvelle conduite sociale fondée à la fois sur la négation et l'engagement qui donnent sens à la vie comme le reconnaît François Chavanes :

*« Cet engagement donne une raison de vivre. En effet, le sens de la vie, aux yeux de Camus, ne se dévoile pas au terme d'une recherche purement intellectuelle, il s'acquiert dans un engagement. »*¹³⁸

Par son action, le héros symbolise l'engagement au service d'autrui auquel Camus tenait beaucoup. Kaliayev et Diego, et dans une certaine mesure Caligula et Jan, traduisent cette attitude altruiste que Camus n'hésitait pas à défendre :

¹³⁸ François Chavanes, *Albert Camus, tel qu'en lui-même*, op. cit., p. 8.

« L'individu ne acquiert et ne accroît son sens qu'en marchant vers sa limite qui est le renoncement à lui-même, au bénéfice des autres individus. »¹³⁹

En exprimant ainsi, Albert Camus rend compte de l'expérience qui fut la sienne et celle de ses compagnons dans la résistance :

« C'est en s'engageant et en prenant des risques qu'ils donnèrent un sens et une signification à leur vie. Le sens n'est pas donné, il est à conquérir. »¹⁴⁰

Il apparaît donc clairement que la révolte contre l'absurde et contre toutes les formes d'arbitraire qui caractérise le héros de la dramaturgie camusienne rend opératoire une nouvelle forme de socialisation qui développe la capacité individuelle de transgression.

1-2. LA CAPACITÉ DE TRANSGRESSION

Si la révolte est l'un des signes extériorisés par le héros, la transgression en est l'expression quasi permanente. Dans la dramaturgie camusienne, la contrevenance est à l'origine de toute action ; elle stigmatise autant sa révolte et sa soif libératoire que son aspiration à un nouvel ordre. Dans *Caligula* et dans *Le Malentendu*, cette forme de désobéissance à la société se lit dans la quête de l'impossible du souverain, symbolisée par une liberté sans frontières et par le refus de Jan de se plier aux règles d'identification et de présentation individuelles. Pour ces deux héros, la transgression a valeur didactique, car elle instruit le lecteur-

¹³⁹ Albert Camus, *Essai*, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1713.

¹⁴⁰ François Chavanes, *op. cit.*, pp. 88-89.

spectateur et, au-delà, l'homme de ce que la quête de la liberté et le refus de l'ordre absurde ne sont pas sans risques. Leur expérience de transgression renvoie à l'homme sa propre image d'une existence hostile au changement, parce qu'impossible dans un monde voué à l'absurde : « *Caligula et Le Malentendu forment un théâtre de l'impossible grâce à une situation où un personnage est possible.* »¹⁴¹

Le statut des héros de ces deux pièces est lié à la culture de l'impossible qui justifie, paradoxalement, leur existence. La possibilité de leur présence est subordonnée à l'impossibilité de la réalisation de leur action.

Quant au registre dans lequel évoluent Diego et Kaliayev, il est sous-tendu par une aspiration à un meilleur être. En enfreignant la loi par le meurtre du Duc, Kaliayev et ses amis révolutionnaires sont motivés par l'avènement d'un monde débarrassé du despotisme, de la tyrannie, et de toute autre forme de pratique qui humilie l'homme. Par la transgression, il affronte un système aliénant. Ce principe guide et justifie l'action de Diego dans *L'État de siège*.

Face aux ravages d'un ordre arbitraire symbolisé par La Peste et sa Secrétaire, Diego active une forme de désobéissance civile qui fait, du refus de la peur, le remède nécessaire et absolu contre le fléau. Par leur choix, les héros font de l'avènement d'un nouvel ordre, une obsession.

¹⁴¹ Albert Camus, *Théâtre, Recit, Nouvelles*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1745.

1-3. L'OBSESSION D'UN NOUVEL ORDRE HUMAIN

Le héros de la dramaturgie camusienne est animé par une aspiration à la liberté qui le pousse à se révolter contre l'ordre absurde existentiel. Pour Caligula, cet ordre voue l'homme à la mort sans aucune promesse de bonheur. Dès lors, il s'engage dans une liberté qui pousse l'absurde à son sommet en faisant de la vie de ses proches un véritable enfer. A travers les trois pièces intérieures que sont l'adoration de Caligula-Vénus (Acte III, sc 1), la danse d'ombre chinoise (Acte IV, sc 4) et le concours de poésie (Acte IV, sc 12), le tyran contraint ses proches à adhérer indirectement à sa conception nouvelle de la liberté dans une négation qui fait de lui un être de l'impossible.

La seule obsession qui anime Caligula est de modifier la vie des Patriciens, c'est-à-dire, la condition humaine. Une condition qui est fatalement liée à l'absurde. De la déclaration selon laquelle « les hommes meurent et ils ne sont pas heureux » (*Caligula* Acte I, sc 4, p 27), Caligula prend l'initiative d'une liberté sans mesure. Vivre ainsi, c'est reconnaître que, face à la mort, tout devient sans importance. Tuer un homme, lui prendre sa femme et ses biens est sans gravité puisque nous sommes tous destinés à mourir et « cela revient au même un peu plus tôt, un peu plus tard » (*Caligula* Acte II, sc 11, p72.). Le héros pose des actes dont la finalité est de prouver que « *la seule chose qui pour lui serait importante consisterait à modifier la condition humaine, d'où sa quête de l'impossible.* »¹⁴²

¹⁴² François Chavanes, *op. cit.*, p. 36.

En poussant sa logique méprisante et meurtrière jusqu'au bout, Caligula suscite la haine de son entourage qui fomentent un complot contre lui. Par le meurtre qu'ils commettent, les sujets de Caligula intègrent l'ordre auquel le héros aspire. Ce que traduit la déclaration « *je suis encore vivant.* » (*Caligula*, Acte IV, sc 14, p 150). Caligula se réjouit de la réaction des Patriciens qui, en éliminant avec violence, imitent la violence qu'il leur inflige. Dans le contexte de la pièce, la déclaration de Caligula prend une signification particulière. En effet, l'empereur célèbre, cyniquement, son bonheur de voir ses sujets réagir à son image et à sa ressemblance par instinct de conservation. Ils sont pour le héros le espoir de l'instinct de révolte contre la permanence de l'absurde.

Diego et Kaliayev agissent différemment dans *L'Etat de siège* et dans *Les Justes*. Ils sont la symbolisation de la recherche de la justice, de la liberté. Pour le premier, le bonheur social passe nécessairement par la solidarité envers les personnes éprouvées. Dans la pièce, ces dernières sont représentées par les victimes de la fureur de la peste et de sa secrétaire. Sa force morale constitue, paradoxalement, les armes pour vaincre le fléau. La découverte de cette vérité redonne la liberté au peuple de Cadix même si elle entraîne la mort du héros : « *Il meurt pour que Cadix retrouve la liberté.* »¹⁴³

Camus situe dans une atmosphère presque identique Kaliayev, le héros des *Justes*. Il représente le révolté qui commet le meurtre pour une cause noble : libérer le peuple du despotisme en ayant le

¹⁴³ François Chavanes, *op. cit.*, p. 43.

sens de la mesure. Dans son élan de justicier, à aucun moment, Kaliayev ne laisse l'injustice prendre le pas sur ses convictions en vue d'un nouvel ordre :

« *Le révolté qui est fidèle à l'indignation qu'elle suscite en lui l'injustice doit, dans son combat, être juste et respecter certaines limites. Il ne peut sans se renier lui-même, tuer des innocents pour faire triompher la cause qu'il défend.* »¹⁴⁴

Cela apparaît dans l'attitude de Kaliayev, qui refuse de tuer des enfants à la première tentative (*Les Justes*, Acte II, pp 53-68). Par son jeu, Jan laisse entrevoir son aspiration à une logique qui le mène à la mort dans *Le Malentendu*. A son refus de se faire reconnaître, Jan rend opératoire la révolte contre l'absurde où il est impossible d'être reconnu en raison d'une fatalité mauvaise, source de constants malentendus. Par son obstination à jouer, Jan fait de la pièce une œuvre de révolte avec une morale de la sincérité : « *Si l'homme veut être reconnu, il lui faut dire simplement qui il est.* »¹⁴⁵ De ce décryptage, l'héroïsme, dans la dramaturgie de Camus, est porteur d'une signification qui transcende tout entendement. L'héroïsme se exprime dans l'être ou le non être du héros. D'où, le caractère métaphysique de l'engagement du héros de Camus.

2- L'HÉROÏSME, QUÊTE D'UN IDÉAL

Les actes constructeurs ou destructeurs du héros de la dramaturgie camusienne font écho aux préoccupations existentielles essentielles pensées par Camus. A la révolte, qui est à l'origine de

¹⁴⁴ François Chavanes, *Albert Camus tel qu'en lui-même*, op. cit., p. 43.

¹⁴⁵ Albert Camus, *Théâtre, Récit, Nouvelles*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 1793.

son aspiration à la liberté, il associe une forme de nihilisme qui le met en situation conflictuelle avec lui-même, mais aussi, et surtout, avec les autres, à travers des valeurs qu'il conteste en vue d'un idéal.

2-1 - LA PROBLÉMATIQUE DE LA RÉVOLTE

S'il est évident que le héros dramatique agit sous l'impulsion de la passion, il est aussi bon de reconnaître que cette dernière est l'émanation d'un désir de révolte. Initialement, le personnage prend conscience d'une situation dans laquelle il est impliqué, où il est impuissant. Il laisse agir les principes et les règles qui régissent le groupe. Il n'existe que par rapport aux autres qui le maintiennent dans une prison humiliante; il vit de contrainte, son épanouissement étant lié à l'obéissance vouée à ses mœurs. Dans les pièces, Caligula, Jan, Diego et Kaliayev n'affichent pas ce portrait figé. Au contraire, ils s'insurgent contre ce conformisme ; laissant ainsi agir leur fantasme.

Caligula se fait l'expression symbolisée et personnifiée de cet élan. Il accumule une pluralité d'œuvres en parfaite rupture avec l'existence commune. Des arrestations arbitraires aux meurtres, le souverain s'inscrit, selon Denis Salas, dans une parfaite logique de révolté : « *Le monde est uniformisé par sa volonté et les hommes sont animalisés. Ce qui implique de radicaliser en eux la liberté de lui résister.* »¹⁴⁶

¹⁴⁶ Denis Salas, *Albert Camus, La juste révolte*, Paris, Michalon, 2002, pp. 56-57.

Le regard des autres qui portent témoignage d'un autre Caligula (celui de caesonia, son ancienne maîtresse) devient insupportable. Tout doit s'aligner sur l'ordre de la culpabilité régie par la permanence de la révolte. Dans *L'Etat de siège*, la voie de la révolte est murée par la terreur. En giflant La Secrétaire de La Peste, Diego découvre que c'est de la peur que sa force se nourrit. Selon Denis Salas par ce geste, « *il brise l'impunité qui enveloppe de son talisman magique la puissance de La Peste et ouvre la voie à la révolte.* »¹⁴⁷ La Peste doit alors se battre sur plusieurs fronts à la fois. La peur qui nourrit sa puissance s'efface. Par la révolte qui le sacrifie, Diego crée les conditions de possibilité d'une autre cité comme le reconnaît d'ailleurs Denis Salas :

*« Son acte a valeur de sacrifice qui réactualise l'expérience politique de la fondation. Il fait réémerger les valeurs subverties par le pouvoir jusqu'à être méconnaissables. Ainsi la puissance se fissure peu à peu et s'effondre »*¹⁴⁸

Dans *Les Justes*, les manifestations de la révolte opposent deux types de personnage : les assassins et les justes. Ici, à l'aveuglement du terrorisme répond l'intransigeance du sacrifice. La violence se partage entre les assassins (ceux qui tuent indistinctement y compris les enfants) et les justes (les révolutionnaires qui fixent des limites à la violence). Entre Caligula et Kaliayev apparaît cette évidence :

¹⁴⁷ Denis Salas, *op. cit.*, p. 59.

¹⁴⁸ *Idem*, pp. 59-60.

« Le révolté qui s'autorise tout ne peut qu'être englouti dans son œuvre de mort. Il a perdu de vue que la guerre succédera la paix avec les mêmes protagonistes une fois désarmés. Un seul excès de violence recule devant la paix, creuse les traumatismes, reporte sur des générations futures le devoir de vengeance. La violence aveugle nous place hors du monde humain. »¹⁴⁹

La violence déraisonnée annihile tout ce qui concourt à notre humanité. Tandis que Caligula ne donne aucune limite à la liberté vécue dans la violence, Kaliayev, lui, fait de son regard la limite morale à ne pas franchir à la vue des enfants. Pour Denis Salas *« en précédant de son regard sa violence, il assigne à celle-ci ses limites morales, en attendant, par son sacrifice, de lui donner sa légitimité politique »¹⁵⁰*

Le héros du *Malentendu* présente les mêmes signes de révolte par le refus de révéler son identité véritable et par le jeu hypocrite dont il se fait l'interprète dans l'auberge. Que faut-il lire dans cette double aspiration à la révolte manifestée par les personnages ? La réponse à cette interrogation passe par une réflexion sur l'homme dans ses rapports avec son espace quotidien d'existence. Il est fait de conventions qui déterminent un code de conduite auquel il est lié jusqu'à sa fin.

Ce mécanisme le fixe dans une sorte de déterminisme qui étouffe toute idée novatrice. Face à cette situation, le héros dramatique trouve dans la révolte une source rédemptrice. Elle

¹⁴⁹ Denis Salas, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁰ *Idem.*

remet le contrat social en question. Camus l'appréhende comme une réalité incontournable :

« Dans l'épreuve quotidienne qui est la nôtre, la révolte joue le même rôle que le "cogito " dans l'ordre de la pensée : elle est la première évidence... Elle est un lieu commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte, donc nous sommes. »¹⁵¹

On déduit de cette réflexion que le désir de révolte n'est pas spécifique au héros dramatique camusien ; il est dans l'homme, quelle que soit sa condition. La révolte prend non seulement en compte le révolté, mais aussi les autres individus par lesquels elle s'opère. Cet acte solitaire engage toute une communauté.

Tous les changements en découlent. Par elle, l'homme rejette l'interprétation servile et mécanique des valeurs morales. En faisant croître ce désir de révolte, l'homme se rend autonome et entreprend des oeuvres dont la portée ne participe pas toujours à la promotion de la vie. Il suffit d'observer le héros dans son environnement socio-politique et culturel pour cerner les manifestations de la révolte qui l'anime. Il nie ce que la société a de plus cher en bafouant ce qu'elle vénère ; il mêle le bon au mauvais.

Cette description est assez proche de celle de Camus qui étymologiquement voit le révolté comme un être qui fait volte-face, opposant ce qui est préférable à ce qui ne l'est pas. Son existence est faite d'une rude confrontation entre le bien et le mal. Et dans cette opposition, le second aura tendance à prendre le pas sur le

¹⁵¹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 38.

premier. La vraie révolte est celle qui fait triompher des valeurs communes.

Le révolté ne recherche pas uniquement la promotion de sa propre personne, mais il oeuvre aussi pour l'élevation des autres. La plupart des écrits de Camus sur le cycle de la révolte renforce cette image. L'homme ne peut exister sans se révolter. Le désir de révolte n'est donc pas une spécificité camusienne : il est lié à l'homme. Dans la révolte, l'homme cultive le secret espoir de combler sa soif de liberté totale.

2-2. LA SOIF DE LA LIBERTÉ

Selon Camus, il n'est pas possible de vivre en échappant à l'absurde. Pour lui, l'homme situe son action dans l'histoire par l'absurde. Il s'y fixe de manière systématique dès l'instant où il est reconnu comme membre d'une communauté. La soif de liberté se veut commune, elle est l'expression du conformisme auquel chacun est soumis. Pour refuser cet ordre aliénant, l'homme se révolte, espérant par cette voie obtenir sa liberté. L'action du héros dramatique camusien est dirigée par la préoccupation. Elle est au départ et à la fin de son jeu. Lorsque Caligula décrète sa liberté, il s'affranchit du poids de l'absurde vécu au quotidien.

Caligula : ... Le monde est sans importance et qui le reconnaît conquiert sa liberté...

(*Caligula* Acte I, Sc 10, p.38.)

Le héros ne reconnaît aucune limite à sa liberté. Le sacré n'a de valeur que sur la base de ses propres critères. Par les diverses manifestations, la soif de liberté prend une signification profonde chez Camus. L'image que le dramaturge véhicule est celle d'un

monde ancré dans l'absurde. Elle est aussi celle d'une existence qui ne donne de liberté à l'individu que celle du groupe auquel il est assujéti. Par sa prise de conscience, le héros dramatique s'élève contre cette logique pour s'en libérer. Son anticonformisme n'est pas une pure fantaisie ; il est dirigé par une soif de liberté.

La quête de la liberté n'est pas propre au héros. Elle est le lot quotidien de l'homme. Tantôt, il accepte l'écrasement du groupe et se laisse aliéner, tantôt, il le rejette pour n'être que lui-même. En bouleversant toutes les valeurs, Caligula s'affranchit. Le spectateur-lecteur le voit contraindre la noblesse à l'esclavage et ridiculiser les créateurs, démontrant ainsi sa préférence pour l'œuvre vécue. L'action de Jan est animée par ce même relan anticonformiste. Les deux personnages ne cherchent pas à promouvoir une vie terne, mais ils la rejettent pour s'en libérer. Ici, la liberté n'est pas le fruit d'une entreprise collective, mais elle est plutôt une oeuvre solitaire qui impose à l'individu une logique en rupture avec celle du groupe.

La soif de liberté du héros est celle de l'homme en proie à une vie terne. Il lutte en permanence contre l'ordre établi et contre lui-même. Chaque fois qu'il s'en libère, il s'expose à la sentence collective ; chaque fois qu'il s'en laisse imprégner, il s'aliène davantage. Le héros ne s'accorde pas ce temps de méditation ; il a déjà choisi de s'affranchir malgré la menace d'une mort omniprésente. Son goût pour la liberté peut se justifier par la fatalité, contiguë à l'histoire de l'homme.

Le désir de liberté du héros apparaît comme une catharsis contre l'angoisse d'une fin prochaine. Le jeu de Caligula et de Jan est une représentation de la quête permanente de l'homme en lutte

contre l'absurde. Le héros ne réclame pas une indépendance totale, mais il veille à ce « *qu'il soit reconnu que la liberté a ses limites partout où se trouve un être humain, la limite étant précisément le pouvoir de révolte de cet être.* »¹⁵²

Aucun être humain n'a le monopole de nuisance. Toute liberté qui ne se connaît aucune limite réveille dans l'autre une révolte qui peut être aussi salutaire que destructrice. L'héroïsme manifesté par le personnage trouve son paroxysme dans la mort, sa vraie liberté ; mais il constitue sans ambages une voie d'accès à la vision camusienne du monde. Celle-ci transparait dans l'interférence entre l'existence et l'absurde, dans la perspective d'un nouvel humanisme et d'une nouvelle destinée humaine.

2-3- L'OPTION NIHILISTE

Telle que préconisée par le héros de la dramaturgie camusienne, la révolte ne se limite pas à une simple contestation des valeurs cardinales de la société ; elle étend son champ d'action à une forme de nihilisme fondé sur le rejet de la morale et de l'autre. Ce dernier n'est pas considéré comme entité capable de actes courageux, mais comme une proie privée d'initiative. En le repoussant constamment, le héros se rend indépendant de toute forme d'assujettissement. L'autre n'est plus ce légendaire miroir qui renvoie le reflet de son image ; au contraire, le héros le regarde comme une entité à parfaire. Dandy,

¹⁵² Albert Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p.355.

« il ne peut s'assurer de son existence qu'en la retrouvant dans le visage des autres. Les autres sont le miroir... Toujours en rupture, en marge, il force les autres à le créer lui-même, en niant leurs valeurs... »¹⁵³

Cette caractéristique du révolté est assez visible dans les prestations de Caligula et Jan. Le premier fixe les bases d'une logique démentielle en niant toute initiative chez les Patriciens. Il les contraint à vivre ce qu'il pense. Devant le souverain, ces nobles personnages sont les facteurs de prise de conscience d'une existence terne, mais aussi le commencement d'une vie nouvelle où la liberté devient une tyrannie. Caligula nie toute intelligence chez ses sujets qui ne pensent et ne voient que par lui, en les poussant à une obéissance mécanique et primitive.

L'acceptation de cette situation est liée aux menaces d'exécution, arme de dissuasion du roi. En niant leur existence, il se rend maître. Par le refus d'afficher sa vraie identité, Jan aboutit à la négation de ses semblables. Il ne compose ni avec la Mère, ni avec Martha pour résoudre le énigme dont il est le seul à connaître l'issue. Pas même Maria, son épouse, ne parvient à changer les règles de jeu.

Caligula et Jan font de la négation des autres, un moyen pour la réalisation de leur rêve. Cette attitude trouve sa plénitude dans la mort tragique, châtiment qui révèle à l'homme sa nature périssable chaque fois qu'il représente une menace pour l'autre. La négation ne prend sa véritable fonction qu'à partir du moment où par cette rupture, l'homme retrouve son essence et laisse agir son

¹⁵³ Albert Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p.76.

intelligence en abolissant toutes les restrictions qui, à travers l'autre, contraignent à des activités dégradantes. Il faut aussi rappeler que cette négation n'est pas permanente, elle relève d'une situation ponctuelle et précise. En y recourant, le héros recherche pendant un temps sa propre liberté. Pour Camus, Il s'agit de « *la liberté illimitée du désir qui signifie la négation de l'autre, et la suppression de la pitié.* »¹⁵⁴ Mais en y demeurant et en s'y fixant, l'on finit par se perdre ; les autres ne pouvant pas supporter d'être rejetés éternellement. Ainsi, passent-ils du statut de victimes résignées à celui de révoltés car « *pour combattre le mal, le révolté, parce qu'il se juge innocent renonce au bien et enfante à nouveau le mal.* »¹⁵⁵ Dans cet acharnement du héros à pratiquer le mal sur les autres, nous pouvons lire une manifestation de son moi.

3- HÉROÏSME ET IDÉOLOGIE DANS LA DRAMATURGIE D'ALBERT CAMUS

Il est difficile de nier à l'héroïsme dans la dramaturgie camusienne sa charge sémantique, voire significative à travers l'idéologie. Au regard des actions du héros, il paraît donc nécessaire de montrer comment il symbolise une forme d'existentialisme qui se associe à une perspective historique motivée par une aspiration idéologique.

¹⁵⁴ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit., p.65.

¹⁵⁵ *Idem*, p.71.

3-1. HÉROÏSME ET EXISTENTIALISME

Le concept d'existentialisme date des années 1920, mais il n'a été répandu que dans les années 1940. Il est considéré au départ sous deux formes que Jeanyves Guérin présente de manière explicite :

« L'une avec Kierkegaard et Jaspers débouche dans la divinité par la critique de la raison, l'autre, que j'appellerai l'existentialisme athée avec Husserl, Heidegger et bientôt Sartre, se termine aussi par une divinisation, mais qui est simplement celle de l'histoire, considérée comme le seul absolu. »¹⁵⁶

Selon toute vraisemblance, cette théorie laisse à l'homme la possibilité de se faire en faisant quelque chose. Il se choisit par les actes qu'il pose et est déterminé par ses oeuvres. La liberté fonctionne de manière individuelle, car l'homme seul choisit le sens qu'il veut donner à son existence et en devient responsable. Jean-Paul Sartre dont le nom a souvent été rattaché au concept l'explique en ces termes :

« Si vraiment l'existence précède l'essence, l'homme est responsable de ce qu'il est. Ainsi, la première démarche de l'existentialisme est de mettre tout homme en possession de ce qu'il est et de faire reposer sur lui la responsabilité totale de son existence. »¹⁵⁷

Cette démarche est absente des actes du héros absurde. Aussi la détermination de la fonction du héros camusien ne peut-elle

¹⁵⁶ Jeanyves Guérin, *op. cit.*, pp 309-310.

¹⁵⁷ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1970, p.24.

être rendue possible que par le truchement de sa prestation dans son univers socio-culturel. Mais il ne se conforme pas à cette vérité à laquelle tout le monde s'adapte bien. Tel que présenté par Camus, l'absurde qui incarne le personnage ne a jamais démontré que l'existence précède l'essence. Il affirme plutôt l'ambiguïté de l'existence de l'homme, l'ambiguïté de ses actes.

De ce fait, l'absurde de Camus est une forme de existentialisme qui a souvent rapproché Camus de Jean Paul Sartre. L'absurde ne a jamais nié Dieu, il se interroge sur le non-sens de l'existence, de la vie. Il est au départ caractérisé par le rejet des valeurs existentielles. De plus, par ce caractère fait de hostilité, il laisse apparaître un nihilisme qui aboutit à une sorte de surhomme, « *der Übermensch* » dit Nietzsche. Son existence est déterminée par des actes qui, loin de sauvegarder l'homme, l'écrasent en le réduisant au rang de vulgaire objet, au rang de la chose servant au contentement de caprices : Gilles Deleuze décrit une forme de nihilisme qui prône la mort de Dieu, un nihilisme réactif : « *La mort de Dieu signifie la synthèse dans l'idée de Dieu, de la volonté de néant et de la vie réactive.* »¹⁵⁸ Dans la pensée nietzschéenne, le choix de l'être réactif sans Dieu par réactivité a plusieurs conséquences :

*« Il nous apprend que c'est nous qui mettons Dieu à mort. L'homme se crée par là son propre athéisme, athéisme de la mauvaise conscience et du ressentiment. La vie réactive à la place de la volonté divine, l'homme réactif à la place de Dieu, l'homme-Dieu non plus le Dieu-Homme. »*¹⁵⁹

¹⁵⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p.177.

¹⁵⁹ *Idem*, pp. 177-178.

Telle que présentée, la forme d'existentialisme du héros permet de comprendre Caligula sans toutefois adhérer à sa folie sanguinaire. Le souverain n'entend pas se complaire dans un décor figé où les hommes se meuvent et se définissent. Caligula révèle l'absurdité de la condition humaine comme le reconnaît Hélicon.

Hélicon, *après un temps* : C'est une vérité dont on s'arrange très bien.
(*Caligula*, Acte I, sc 4, p.27.)

Ayant saisi le sens de la vie, le héros camusien use d'une liberté sans mesure pour exister, car quoi que l'on fasse,

Caligula, *détourné sur un ton neutre* : Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux.
(*Caligula*, Acte I, sc 4, p.27.)

Face à la réalité implacable, Caligula opère un choix : définir son essence à partir d'une existence qui pousse la logique jusqu'au bout. Caligula apparaît dans ce cas comme le héros dont l'essence existentielle passe par la Liberté totale. Le souverain part du statu-quo pour aboutir à une prise de conscience qui le mène à la révolte, car le monde semble privé de raison d'être, de logique.

A travers la révolte, le héros camusien rompt avec les carcans existant pour aspirer au "bonheur". Son action est liée à la révolte qui l'affranchit de la pression du monde. Il agit à la fois pour les autres, mais aussi pour lui-même. L'attitude du héros révolutionnaire, Kaliayev, dans *Les Justes* le confirme. Ce dernier ne considère pas la révolution comme une fin en soi, mais comme un moyen d'accès à un idéal individuel et communautaire.

« *Le conflit est déplacé. Il se situe à l'intérieur même de l'âme de Kaliayev et Dora, déchirés entre leurs exigences révolutionnaires, qui leur commande de tuer, et leur respect de*

la vie. Entre le malheur du monde et le bonheur personnel. »¹⁶⁰

Cette dualité rythme en permanence l'évolution du héros, détermine sa conception de l'existence et, par ricochet, la vision camusienne du monde. Aussi le héros apparaît-il comme l'incarnation d'un phénomène historique.

3-2- HÉROÏSME, PORTE-FAMBLEAU HISTORIQUE

Faire du héros un porte-flambeau historique, c'est reconnaître en lui un certain reflet événementiel. En effet, l'Histoire a toujours servi de support à Albert Camus. Dans son acte de création, Camus ne part pas du néant. Il s'inspire de l'Histoire et de ses grandes figures. Ainsi, chaque fois que le lecteur-spectateur découvre le héros, il redécouvre l'Histoire. Les héros ne sont pas toujours le fruit du hasard, de l'imagerie populaire ni même d'une quelconque fantaisie. Ils sont intégrés à des faits historiques. *Caligula* et *Les Justes* le justifient bien.

Caligula : le nom de ce personnage rime avec Rome dont il fut le troisième empereur de 37 à 41 après Jésus-Christ :

« Fils de Germanicus et d'Agrippine, il passa son enfance dans un camp militaire de Germanie, et les soldats lui donnèrent son surnom de Caligula c'est-à-dire "bottillon" qui a fini par prendre le pas sur Caius Caesar Germanicus. »¹⁶¹

¹⁶⁰ Roger Grenier, *op. cit.*, p.214.

¹⁶¹ *Encyclopédie des connaissances vivantes et utiles, Vol. II*, Paris, Grange Batelière, 1973, p.437.

Adopté par son grand oncle Tibère, il succéda à ce dernier à l'an trente-sept, à l'âge de vingt-cinq ans. Après d'heureux débuts, son attitude changea brusquement sous l'emprise d'une maladie. Jackie Pigeaud en fait un portrait dans des termes bouleversants :

« Il voulut être adoré comme un dieu, se fit décerner des triomphes pour des victoires imaginaires, donna le titre de consul à un cheval qu'il aimait, entretenait des relations incestueuses avec ses soeurs, fit exécuter d'excellents citoyens afin de s'emparer de leurs richesses, n'épargnant pas ses propres parents. »¹⁶²

D'après Suétone,

« il souhaitait que le peuple romain neût qu'une tête afin de la trancher d'un seul coup. Après avoir échappé à plusieurs complots, Caligula fut assassiné par des officiers de la garde prétorienne. »¹⁶³

Tel que présenté, Caligula n'inspire que horreur et dédain. A lire son portrait, on est tenté d'affirmer que sous la plume de Camus, il est perçu sous de meilleurs signes. Le héros de la pièce apparaît comme un parfait mimétisme de cet empereur. Dans *Les Justes*, l'auteur use du même procédé. Il fait voyager le lecteur-spectateur dans la Russie du début du XX^{ème} siècle. Dans la note qu'il a tenu à signer au début de la pièce, Albert Camus indique clairement ses sources et expose ses intentions :

¹⁶² Jackie Pigeaud, « Caligula, l'Empereur fou » in *L'Histoire* N° 73, 1984, p.26.

¹⁶³ *Encyclopédie des connaissances vivantes et utiles, Vol. II*, Paris, Grange Batelière, 1973, p.438.

« En février 1905 à Moscou, un groupe de terroristes appartenant au parti socialiste révolutionnaire organisait l'attentat à la bombe contre le grand duc Serge, oncle du Tsar. Cet attentat et les circonstances singulières qui l'ont précédé et suivi font le sujet des Justes. Mais tous les personnages ont réellement existé et se sont conduits comme je le dis... J'ai même gardé au héros des Justes, Kaliyev le nom qu'il a réellement porté. »¹⁶⁴

La théâtralisation de ces figures historiques est toute la symbolique de la période de représentation de ces deux pièces. Par elles, en effet, Camus a voulu dépeindre la conception destructrice du monde qu'avaient certains gouvernants de son époque. Référence peut être faite aux folies nazistes et fascistes qui ont marqué l'Europe dans les années 1930 et 1940. La vision de l'auteur ne consistait pas à faire un rappel historique de ces hommes. Elle se rattache à dénoncer la violence envahissante dans la civilisation moderne. La parfaite illustration de cette terreur fut la deuxième guerre mondiale fondée sur la haine.

3-3- HÉROÏSME ET CONVERGENCE IDÉOLOGIQUE

Ce point entend faire une analyse idéologique des valeurs véhiculées par les héros. Une telle démarche passe par la saisie du concept. Au sens moderne, pour Paul Aron, « l'idéologie désigne le système des idées considérés comme des modes de représentation, perception, où l'impensé joue un rôle capital. »¹⁶⁵ C'est dans l'idéologie que l'on peut justifier les actes de l'individu.

¹⁶⁴ Albert Camus, *Les Justes*, op. cit., p.7.

¹⁶⁵ Paul Aron et alii, *op. cit.*, p. 28.

Dans ce contexte, ses actions sont en parfaite harmonie avec le milieu. Qu'il soit maître ou esclave, les actes de l'individu portent les empreintes des valeurs propres à son groupe. Dans une étude consacrée au théâtre de Bernard B. Dadié, Sidibé Valy écrit que l'idéologie est,

« l'ensemble des idées-forces qui fondent et sous-tendent l'œuvre dramatique. Tout acte en particulier, l'acte de création est idéologique. Il résulte du mûrissement d'un système d'idées bien élaboré par l'artiste. »¹⁶⁶

Toutes les significations doivent être recherchées dans et par ce concept. Louis Althusser¹⁶⁷ affirme que l'idéologie reste

« comme un système de représentation (images, mythes, idées ou concepts selon le cas) donné d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée. »¹⁶⁸

Il en résulte que l'idéologie se révèle sans mystification dans la vision cachée de l'artiste. Pour une meilleure interprétation, il importe donc d'appréhender la prégnance idéologique du contexte socio-historique comme le confirme Lucien Goldmann :

« La pensée n'est qu'un aspect partiel d'une réalité moins abstraite : l'homme vivant et entier ; et celui-ci n'est à son tour qu'un élément de l'ensemble qu'est le groupe social. »¹⁶⁹

¹⁶⁶ Sidibé Valy, *La critique du pouvoir dans le théâtre de Bernard Dadié*, Thèse de Doctorat 3^e cycle, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, 1984, p. 296.

¹⁶⁷ Louis Althusser est l'un des philosophes français les plus influents de la seconde moitié du XX^e siècle.

¹⁶⁸ Paul Aron et alii, *op. cit.*, p. 282.

¹⁶⁹ Lucien Goldmann, *Littérature et société*, Bruxelles, Editions de l'Institut de sociologie, 1967, p. 16.

Dans la dramaturgie camusienne, le déterminisme social de l'idéologie implique ainsi un rapport au monde réel. Ici, elle est liée au contexte socio-politique de la première moitié du XX^{ème} siècle dont les traces sont perceptibles dans l'œuvre dramatique de Camus. De la Première à la Seconde Guerre Mondiale, l'homme a mis au grand jour toutes les dimensions de sa bestialité. Le meurtre est si présent, qu'il engendre l'indifférence, la banalisation du quotidien. Ce qui, par conséquent, le rend possible. Le héros camusien ne s'échappe pas à la réalité de la terreur. Le dramaturge en fait, d'ailleurs, un anticonformiste, symbole de la déchéance collective et de l'absurdité de la vie. Le héros campe les idées-forces de l'auteur. Celles-ci tournent autour de la triple conquête de la Liberté, de la Révolte et de la Passion d'un Amour impossible. Le héros camusien a soif d'une liberté fondatrice d'un nouvel ordre mondial. La prise de conscience de cet état débouche sur un engagement jusqu'au-boutiste du héros. D'où, les propos de Caligula :

Caligula : Aujourd'hui et pour le temps qui va venir,
la liberté n'a plus de frontières
(*Caligula*, acte I, sc 9, p 36.)

La recherche de la Liberté totale conduit le souverain à faire de la vie de ses sujets un cauchemar. La mère et la fille ont si bien compris qu'elles n'ont pas hésité à écarter le séjour terrestre de Jan, le fils prodigue venu les délivrer dans *Le Malentendu*. Jan, par son refus de se conformer à la logique, a rendu possible sa mort. A travers ce personnage atypique, Camus développe l'idée selon laquelle le malentendu est à l'origine du meurtre. Selon Paul Verdier, dans la pièce

« la mort de Jan, celle de la Mère, ne sont plus des châtiments pour un péché commis, ce ne sont que des solutions définitives à un problème individuel insoluble : la vie humaine est absurde tant qu'on reste au niveau de l'individu. »¹⁷⁰

Quant à la Révolte, elle constitue l'une des solutions que préconise Camus face à l'absurdité du monde. Par elle, l'homme incite les autres à se révolter : « Dans la révolte, l'homme se dépasse en autrui... »¹⁷¹ Par la révolte, selon Camus, l'être humain atteint la plénitude de son existence : « Pour être, l'homme doit se révolter. »¹⁷²

Kaliayev et Diego ont bien compris. Ils se servent ainsi pour combattre la terreur représentée par La Peste et le grand-Duc. En effet, la révolte n'est plus une situation éphémère. Elle est un état, le fondement même d'une existence. Les actes accomplis par le héros ne trouvent leurs justifications que dans la Révolte. Même si ces manifestations portent atteinte à la société dans ce qu'elle a de plus cher, l'essentiel, pour le héros, est de vivre intensivement sa passion.

Caligula : « à raison de nos besoins, nous ferons mourir ces personnages dans l'ordre d'une liste établie arbitrairement...
(*Caligula*, Acte I, sc. 9, p.33-34.)

Au-delà de l'Absurde, de la Révolte et de la Liberté, qui sous-tendent l'idéologie camusienne du héros tragique, l'on observe aussi

¹⁷⁰ Paul Verdier, *op. cit.*, p.144.

¹⁷¹ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷² *Idem*, p.37.

une récurrence du thème de l'Amour. Le héros devient l'expression d'une psychologie camusienne de l'Amour. Selon Alan. J. Clayton,

« il convient de distinguer deux amours chez Camus : l'un traditionnel et inférieur puisqu'il se veut éternel et qu'il se voit par conséquent voué au malheur (c'est celui de Roméo et Juliette) ; l'autre panthéiste, synonyme d'amour de vivre »¹⁷³

L'expression de ces deux types d'amour interpelle le critique. Chez Camus, l'on ne peut donc pas confondre l'Amour d'un Être avec l'Amour de l'Être. Le premier est égoïste. Quant au second, il est universel parce qu'il lie l'homme à tout ce qui est dans l'univers. C'est pourquoi Alan J. Clayton écrit :

« L'idéal viril du héros camusien se trouve sans exception aux prises avec l'amour : l'aventure de Caligula est déclenchée par la liquidation d'un grand amour et elle se achève par la mise à mort d'une maîtresse ; dans Le Malentendu, la recherche d'une mère éclipse le bonheur conjugal. »¹⁷⁴

L'amour du héros camusien laisse transparaître une sorte d'idéalisme mâle qui transcende les jouissances communes. Cet amour oppose l'homme et la femme par les choix opérés. Maria et Caesonia l'apprendront à leur dépens dans *Le Malentendu* et dans *Caligula*. La première subit la cruauté. La seconde incarne par sa mort, cette opposition homme/femme et mâle / femelle. Dans la dramaturgie camusienne, l'héroïsme, qu'il soit dramatique ou tragique, revêt une épaisseur idéologique. De l'hypothèse de

¹⁷³ Alan. J. Clayton, « Albert Camus : Le théâtre » in *La Revue des Lettres Modernes* N°s 419-424, 1975, p.11.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 21.

l'absurde, Camus déduit trois conséquences selon François Chavanès :

« la première, sa première règle de vie , consiste à entretenir une révolte permanente, la deuxième est une liberté d'indifférence à l'égard de tout et la troisième est de puiser avec passion tout ce qui est donné. »¹⁷⁵

Caligula, Jan, Kaliayev et Diego personnages dramatiques construits par Camus ont si bien démontré de sorte que leur statut de témoins privilégiés de la condition humaine en porte la marque. De par leur action et leur engagement, les personnages-héros des pièces de Camus confirment l'idée de Robert Abirached relative à cette instance de la fiction littéraire :

« Le personnage est tantôt en consonance avec la mémoire de son public, tantôt il est relié à un imaginaire social tantôt enfin, le personnage est en liaison avec les instances fondatrices de l'inconscient collectif. »¹⁷⁶

Qu'il soit un personnage tyran, indifférent, révolutionnaire ou rédempteur à travers Caligula, Jan, Kaliayev et Diego, le personnage-héros de la dramaturgie est hyper actif dans l'esprit du lecteur-spectateur qui s'impose un itinéraire capable d'orienter l'appréhension. Il est clair que quelle que soit l'action du personnage, son comportement « obéit à une chaîne de causalités qui fonde elle-même sa logique. »¹⁷⁷

¹⁷⁵ François Chavanès, *Albert Camus tel qu'en lui-même*, op. cit., pp. 84-85.

¹⁷⁶ Robert Abirached, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 37.

L'Absurde, la Révolte et la Liberté constituent les principales valeurs de l'héroïsme dans la dramaturgie camusienne. Celles-ci ont leur point d'ancrage dans le social. Camus construit son héros sur la base de cette trilogie. Intégré dans son milieu socio-politique, historique et culturel, le héros dramatique de Camus se révèle, au fur et à mesure, comme l'expression visible et lisible d'une idéologie. Cette idéologie fait de la permanence de la révolte, la condition nécessaire et suffisante pour accéder à l'homme vrai. Ce fait est bien confirmé par Olivier Todd : « *Par la révolte l'homme se libère de sa condition et recrée l'unité du genre humain.* »¹⁷⁸

La révolte devient le mobile créateur du héros. La détermination des indices, qui crédibilisent cette option, impose un décryptage des manifestations de l'héroïsme dans la dramaturgie d'Albert Camus à partir d'œuvres précises. Aussi faut-il réaffirmer que l'étude du contexte d'émergence des œuvres dramatiques de Camus offre un éclairage indispensable à la lisibilité de son héros.

¹⁷⁸ Olivier Todd, *op. cit.*, p 753.

CONCLUSION PARTIELLE

Dans la tentative de cerner l'héroïsme dans le théâtre de Camus, la présentation des conditions d'émergence de sa dramaturgie s'est avérée nécessaire. Celle-ci a révélé les influences de la Méditerranée et la vision plurielle que l'auteur a de cet espace géographique. Ainsi, à travers l'Algérie, la France, l'Espagne et l'Italie, la Méditerranée apparaît sous des aspects socio-politique, historico-culturel voire pluriculturel ; confirmant ainsi l'ambivalence culturelle de l'auteur. Située dans une société marquée par des conflits, la dramaturgie de Camus dévoile l'histoire de l'homme de son époque.

A travers l'héroïsme incarné par Caligula, Jan, Kaliayev et Diego et à l'aide de référents onomastiques précis, Albert Camus intègre son espace réel à celui de la fiction dramatique. L'absurde, la révolte et la liberté qui caractérisent les deux types d'héroïsme, constituent des valeurs qui sous-tendent l'héroïsme dans la dramaturgie camusienne. La révolte est, pour le héros, la première réponse face à l'arbitraire. Elle est la première réaction devant les incohérences de l'existence.

Dans l'atmosphère de terreur de la première moitié du XX^{ème} siècle, la révolte est à la fois un moyen d'expression, de survie et de promotion de l'homme par la morale. Les conditions d'émergence et d'existence du héros du théâtre de Camus symbolisent l'hommage de l'auteur à tous ceux qui, face aux périlclitages des valeurs morales ont eu l'audace de dire non à la barbarie et ont reveillé en l'homme sa vocation humaniste par la solidarité active. Sur cette base, la trilogie dramatique permet de cerner le héros.

Généralement, celui-ci se révèle comme l'expression plausible d'une idéologie qui façonne la permanence de la révolte comme condition *sine qua non* de l'existence humaine. Au total, en situant le héros dans le contexte socio-culturel et politique de son époque, Albert Camus en fait un symbole. Son appréhension profonde impose l'étude des mécanismes de l'héroïsme dans une dramaturgie innovante par sa vocation morale. La deuxième partie de l'analyse se efforce de élucider ces aspects.

DEUXIÈME PARTIE :
LES MÉCANISMES DE L'HÉROÏSME
DANS LA DRAMATURGIE
D'ALBERT CAMUS

INTRODUCTION PARTIELLE

L'appréhension du statut du personnage de l'œuvre dramatique exige de la part du critique, la prise en compte d'une diversité de paramètres interagissant les uns sur les autres. De par sa configuration, le texte théâtral suggère donc un itinéraire d'identification du personnage en général, du héros en particulier. Cela est possible grâce à la combinaison des entités discursives, dialogiques, didascaliques ou des occurrences lexicales, grammaticales, énonciatives intégrées au fil de l'intrigue. Ces indications constituent de véritables mécanismes à travers lesquels on peut envisager le statut du personnage.

La dramaturgie d'Albert Camus n'échappe pas à ces exigences. Pris au départ comme un personnage anonyme, le héros de Camus est, en effet, embarqué dans un processus dramaturgique dont l'action en constitue le fondement. Qu'il déploie son énergie à cause destructrice ou noble, il naît et meurt dans l'action par sa révolte contre l'absurde en vue de la liberté.

Par quels procédés dramaturgiques ces réalités sont-elles mises en œuvre dans le corpus ? Comment concourent-elles à la matérialité de l'héroïsme et à l'identification de sa traçabilité dramaturgique ? Grâce à la mise en filature du texte, l'héroïsme devient chez Camus, la conscience de l'absurdité existentielle, instigatrice d'une révolte qui conduit à une forme de liberté.

CHAPITRE PREMIER :

LA CONSCIENCE DE L'ABSURDITÉ EXISTENTIELLE

En observant le héros de la dramaturgie camusienne, le lecteur-spectateur reste constamment marqué par l'environnement socio-politique, historique dans lequel ce personnage baigne. Le héros se présente au départ comme un être qui intègre une condition dont l'absurde est le socle. Tout son jeu est fait d'une confrontation avec l'absurde par le biais d'un déterminisme qui lui confère une dimension emblématique. En effet, en fixant son héros dans un contexte socio-historique, politique et culturel, Camus le soumet aux règles et principes qui lui sont antérieurs et qui s'imposent à son existence. Son aspiration libératoire s'inspire donc nécessairement de ce qui est, de ce qui existe, pour être. Le héros camusien ne crée pas une conduite nouvelle, il prend conscience de celle qui est, pour ensuite s'engager dans une entreprise de re-orientation du monde et de réhabilitation de l'homme.

Par ce choix, le héros de la dramaturgie camusienne dépasse le simple cadre de la fiction pour symboliser la condition humaine dans ce qu'elle est, à travers l'engagement de l'homme en quête d'un mieux-être. Ceci explique sa dimension emblématique. Sous la plume de Camus, le héros cesse d'être un personnage pour devenir le reflet de l'homme en proie à l'émotion et aux vicissitudes existentielles.

A la lumière de leurs actions, de leurs discours, et des discours qu'ils inspirent, Caligula, Jan, Diego et Kaliayev donnent la preuve, à des degrés divers, qu'ils évoluent dans une atmosphère

qui fait de l'absurde une règle existentielle. Comment les héros traduisent-ils leur conscience de l'absurdité existentielle ?

1- LE DÉTERMINISME DE L'ABSURDE

Si la recherche du bonheur demeure une quête quasi permanente pour l'homme, elle ne peut être atteinte que par la prise en compte de facteurs qui préexistent à l'individu, qui déterminent et fixent sa conduite. Aussi toute présence dans le tissu social implique-t-elle pour l'individu, l'acceptation tacite de l'incidence de sa destinée, de sa confrontation permanente avec l'absurde dans lequel il réalise ses aspirations à la liberté.

1-1- L'INCIDENCE DE LA DESTINÉE

L'incidence de la destinée évoque, le contexte de fatalité dans lequel évolue tout homme, le tragique de sa condition. Sa vie est conditionnée dans un moule et régie par une puissance souveraine qui règle d'avance tout ce qui doit être. Et ce, indépendamment de ses efforts, de sa volonté, de son caractère qui ne peuvent infléchir le cours de la prédestination. Le caractère figé des principes qui préexistent à la naissance de l'homme ne laisse pour seul choix que sa soumission. Sa volonté est comme écrasée par une volonté supérieure qui le contraint à se conformer mécaniquement à des règles établies bien avant qu'il ne soit ; elles demeurent pendant et après lui. Il est, de ce fait, soumis à une double fatalité dont la première est perçue en tant que prédestination globale de

l'existence et la seconde, liée au tragique dans ce qu'il a d'ineluctable, d'inevitable.

A la première, l'on associe la vocation de l'homme sociable condamné à vivre avec ses congénères avec lesquels il se met en valeur. A la seconde, en revanche, sont liées toutes les contingences dont la survenance échappe totalement à l'homme parce qu'elle émane d'une volonté supérieure à la sienne. Pareille situation est à l'origine du constat de Caligula tel que révélé par les didascalies de la scène 3 à l'Acte I :

La scène reste vide quelques secondes. Caligula furtivement par la gauche. Il a l'air égaré, il est sale, il a les cheveux pleins de saup 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 pendant entre les genoux écartés. Hélicon entre à gauche. Apercevant Caligula, il s'arrête à l'extrémité de la scène, il observe en silence. Caligula se retourne et le voit. Un temps. (Caligula, Acte I, sc 3, p 23.)

Malgré le silence qui caractérise cette scène, elle est essentielle dans la perspective d'une interprétation du sens du jeu de Caligula. En effet, l'option didascalique que prend l'auteur dramatique, fonctionne comme un texte descriptif qui saisit le héros en situation de crise de conscience et de prise de conscience. La disparition de Caligula pendant trois jours (Acte I, sc 1, p 15) peut être considérée comme un temps d'angoisse, de prise de conscience créée par un deuil qu'il dépasse par une volonté de recréation dans la destruction et l'auto-destruction.

Les trois jours sont pour lui un temps de maturation au terme duquel le héros prend conscience d'un élan de liberté affecté d'un désir de puissance dans la destruction. Cette prise de conscience d'un univers dénué de tout sens est suggérée par le grommellement

du personnage à la vue de son image dans un miroir. De fait, ce n'est pas sa « propre image » que Caligula ne supporte plus, mais au-delà, la vie telle qu'elle se présente dans l'espace palatial avec tout ce qu'elle comporte de gestes, de comportements et de décisions absurdes. Le miroir, selon Michel Cazenave, « joue un rôle qui dépasse la vie quotidienne »,¹⁷⁹ pour devenir un éveilleur de conscience, par l'acceptation ou le refus de l'image offerte. D'où, la confirmation de la vocation ambivalente qui est affectée à l'image renvoyée par le miroir :

*« Les personnages qui se regardent longtemps dans un miroir sont fascinés et ressentent comme une paralysie où elles ne supportent pas toutes leurs images. Quelques-unes comme le Narcisse du mythe se perdent en regardant leur image reflétée par l'eau. D'autres ne reviennent à elles qu'après une pérégrination épuisante lorsqu'après avoir regardé dans le miroir, elles ont pu se prouver à elles-mêmes leur existence effective. »*¹⁸⁰

Caligula appartient à la seconde tendance dans la mesure où la vue de son image dans le miroir, dès l'entame de la pièce, inspire sa décision de rupture avec l'ordre existentiel. Le miroir devient dès lors, symbole de l'amorce de la volonté de changement et du désir de liberté. Cette scène 3 à vocation didascalique revêt une fonction prédictive qui la rend solidaire de toute l'œuvre et justifie le nouveau discours du héros :

Caligula : Oui . enfin ! Mais je ne suis pas fou et même je n'ai jamais été aussi raisonnable. Simplement, je me suis senti tout d'un coup un besoin d'impossible (*un temps.*) les choses, telles qu'elles sont, ne me semblent pas satisfaisantes.
(*Caligula*, Acte I, sc 4 , p 25.)

¹⁷⁹ Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles*, Paris, La Pochothèque, 1989, p. 414.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 416.

La déduction à laquelle Caligula parvient est sans ambiguïté ; elle met à nu un mode de vie auquel le héros n'adhère plus : *les choses, telles qu'elles sont*, (*Caligula*, Acte I, sc 4, p 25). La question qui pourrait naître de l'esprit du lecteur-spectateur est liée au référent social, historique, culturel, géographique, philosophique de « choses ».

En réalité, le nom féminin pluriel « choses » désigne, tout ce qui intègre la condition de l'homme et qui l'aide à se réaliser d'une manière ou d'une autre : son éducation, sa façon de faire, de penser, d'être. Ce nom commun renvoie à la vie quotidienne dans l'absurde, avec l'absurde que l'homme constate avec impuissance, regret et amertume.

Quant au prédicat « telles qu'elles » et à la copule « sont », ils évoquent un état qui semble figé, un ordre auquel l'on est contraint d'adhérer, et contre lequel, à la vérité, la volonté individuelle ne peut rien. En un mot, il s'agit d'un état de contentement et d'acceptation passive. Le héros fait le constat du déterminisme qui caractérise sa condition. Au regard de ses actes et discours ultérieurs, le nom « choses » renvoie à l'absurde qui fixe des règles existentielles auxquelles tout homme est soumis jusqu'à la finitude, sans aucune certitude de bonheur.

Caligula, détourné sur un ton neutre.

Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux.

(*Caligula*, Acte I, sc 4, p 27.)

La déclaration du héros est la seconde manifestation d'une existence indubitablement marquée par le sceau de la fatalité, par cette impuissance de l'homme face à la mort et par son incapacité à vivre heureux. De « les choses telles qu'elles sont » à « Les

hommes meurent et ils ne sont pas heureux », Caligula fait le procès d'une vie régie et réglée par le déterminisme de l'absurde sans véritable certitude quant à une issue heureuse ; d'où cette soif de liberté qui naît chez le héros et qui développe une soif de recréation du monde dans un élan absurde et nihiliste.

Ayant vécu dans un monde méditerranéen marqué par des actes dont l'absurdité a donné la pleine mesure de la capacité de nuisance de l'Homme, Camus le laisse transparaître dans son théâtre, à travers le héros. En effet, le jeu de Caligula dans *Caligula* est historiquement lié à l'empereur romain du premier siècle de notre ère. A Rome, sont associés la foi religieuse, la promotion de la morale, le respect des droits de l'homme, mais aussi, paradoxalement, la violence et la barbarie nées du fascisme de la première moitié du XX^{ème} siècle.

L'Italie, terre du sacré, détermine socialement le comportement du héros camusien ainsi que sa trajectoire. Pour l'auteur, il est absurde que Rome, la cité sainte du Vatican (siège du catholicisme), soit le lieu de dépravation à travers le fascisme. A ce déterminisme social du héros qui évoque l'Italie, Camus associe l'image de la France, pays de la Liberté, de la Fraternité et de l'Égalité qui inflige toutes les formes de violences à d'autres hommes, à travers les crimes de la colonisation en Algérie, son pays natal. Camus est persuadé que

« le problème algérien est celui de la justice sociale. Ce département est victime des mêmes politiciens qui, à Paris, sans avoir compris la leçon de la guerre, ont restauré un

« système politique permettant à quelques uns de se enrichir en dépouillant tous les autres. »¹⁸¹

Dans ses écrits, Camus s'engage à la réhabilitation et à la restauration de l'Homme, car pour lui,

« le rôle de l'écrivain ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent. Ou, sinon, le voici seul et privé de son art. »¹⁸²

L'engagement de l'écrivain est aux côtés des marginaux et autres victimes de toutes les formes d'injustice, vers lesquelles il inscrit sa mission. Ce rôle fut celui de Camus dans son Algérie natale, dans l'Espagne, sa patrie maternelle et dans la France sous occupation naziste. Vis à vis de l'histoire, la conscience de l'écrivain est toujours interpellée par la recherche de l'émancipation de l'Homme. Chez Camus l'engagement rime avec l'humanisme.

Les héros de son théâtre portent les signes de l'histoire devenue un déterminisme pesant sur leur comportement. Cette histoire fait de eux des personnages absurdes et nihilistes. Ils sont le reflet d'une époque. L'environnement social auquel le héros appartient influence sa conduite. En faisant le constat de l'absurdité de l'existence par la mort injustifiée, par la dictature politique, le héros développe dans le même temps une réaction nihiliste qui le détruit en détruisant l'ordre arbitraire. Les didascalies descriptives intégrées à la scène 3 de l'Acte I de *Caligula* rendent compte des

¹⁸¹ Virgil Tanase, *op. cit.*, 2010, p. 216.

¹⁸² Albert Camus, *Le Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 15-16.

conditions particulières à l'origine du constat de Caligula qui dépasse en imagination et en action Jan, Kaliayev et Diego.

1-2- L'ABSURDE ET LES ASPIRATIONS LIBÉRATOIRES

Tour à tour, et avec des arguments et des raisons divers, Caligula, Diego, et Kaliayev sont confrontés à une aspiration à la liberté, dans un monde où l'absurde présente des manifestations aussi multiples que variées. Dans *Caligula*, en effet, la volonté de liberté du héros se laisse cerner dès sa prise de conscience. Les quatre actes de la pièce restent dominés par cette quête. Les extraits suivants constituent la totalité des discours à travers lesquels, le héros développe sa liberté démesurée. La liberté excessive et nuisible de Caligula va en s'amplifiant.

Caligula : Aujourd'hui, et pour tout le temps qui va venir, la liberté n'a plus de frontières.

(*Caligula*, Acte I, sc 10, p 36.)

Caligula : je prends en charge un royaume où l'impossible est roi.

(*Caligula*, Acte I, sc 1, p 41.)

Caligula : Allons, je vois que vous devenez intelligents (*il grignote une olive.*) vous avez fini par comprendre qu'il n'est pas nécessaire de avoir fait quelque chose pour mourir.

(*Caligula*, Acte I, sc 5, p 58.)

Caligula : Après tout, je n'ai pas tellement de façons de prouver que je suis libre. On est toujours libre aux dépens de quelqu'un.

(*Caligula*, Acte II, sc 9, p 66.)

Caligula : La logique, Caligula, Il faut poursuivre la logique. Le pouvoir jusqu'au bout l'abandon jusqu'au bout.

(*Caligula*, Acte III, sc 5, pp 105-106.)

Caligula : C'est drôle. Quand je ne tue pas, je me sens seul.

(*Caligula*, Acte IV, sc 13 p 142.)

Caligula : Je suis sans alibi. Mais aujourd'hui, me voilà encore plus libre qu'il y a des années libéré que je suis du souvenir et de

l'illusion

(*Caligula*, Acte IV, sc 13 p 147.)

Caligula : ã L'impossible, je l'ai cherché aux limites du monde aux confins de moi-même.

(*Caligula*, Acte IV, sc 14, p 149.)

Du premier au dernier acte, Caligula s'investit à choisir un lexique à même de révéler ses véritables intentions. Aux locutions circonstanciennes de temps « aujourd'hui et pour tout le temps », « ce siècle », « alors enfin » « après tout, le pouvoir jusqu'au bout », « mais aujourd'hui », « il y a des années », le héros associe des groupes verbaux qui ont l'avantage de préciser le type d'actions dans lequel il s'engage.

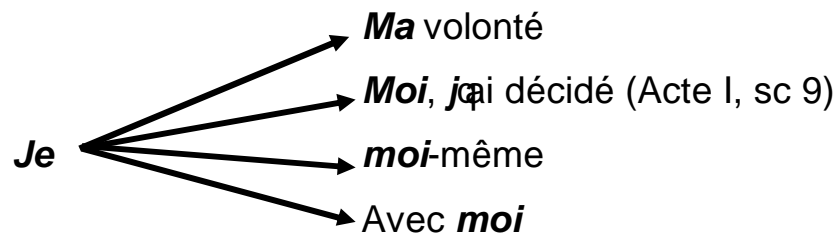
La jonction entre circonstanciennes et groupes verbaux de spécification : « la liberté n'a plus » ; « l'impossible est roi », « je ferai à ce siècle le don », « il n'est pas nécessaire d'avoir fait quelque chose pour mourir » ; « il faut poursuivre la logique », « quand je ne tue pas », participe de la métamorphose progressive de Caligula, ainsi que de la manifestation de la lucidité qui caractérise son attitude démentielle.

A parcourir son discours, le lecteur-spectateur est engagé dans une situation dans laquelle le risque et la volonté de transgression vont crescendo. Caligula agit ainsi parce qu'il est animé de la quête de la liberté. Par effet d'amplification pronominale, verbale et circonstancielle, le héros donne le ton d'un élan libérateur intégré dans une volonté de maturation graduelle.

Plus le lecteur-spectateur avance dans son projet de saisir le héros, plus le discours de ce dernier rend palpable sa volonté de changement. Caligula inscrit, en effet, ses opinions dans une amplification discursive qui laisse envisager la détermination le

caractérisant. Entre « la liberté sans frontières », « un royaume où l'impossible est roi » et « enfin les hommes ne mourront pas et ils seront heureux », le héros établit une logique en totale rupture avec l'existant. Il s'agit de la liberté telle qu'il la conçoit. Toute la pièce est faite des conséquences de ce choix comme l'attestent le « je » discursif et les variantes de adjectifs possessifs, de pronoms personnels sujets et compléments de la première personne : « Je prends », « ma volonté », « je ferai moi-même » et « je serai transformé avec moi. »

Ces indications de la fonction expressive traduisent la ferme volonté, l'engagement de Caligula à vivre de ses convictions propres. Le « je » discursif se rattache à l'exacerbation de l'égoïsme de l'empereur qui a tendance à ramener tout à sa personne :



Son engagement individuel, mû par son élan égocentrique, l'oppose au héros révolutionnaire de *Les Justes* en quête, lui, d'un ordre débarrassé du despotisme. Dès l'entame de la pièce, par la voix d'Annenkov, Kaliayev et ses camarades révolutionnaires font connaître leur ambition :

Annenkov : Oui. Toute la Russie saura que le grand-duc Serge a été exécuté à la bombe par le groupe de combattants du parti socialiste révolutionnaire pour hâter la libération du peuple russe.

(*Les justes*, Acte I, p 19.)

Il s'agit pour eux d'éliminer un système, un pouvoir confiscateur de liberté.

Kaliayev : Ce n'est pas lui que je tue. Je tue le despotisme.

(*Les justes* Acte I, p 42.)

L'action de Kaliayev est motivée par une aspiration collective, la liberté du peuple russe dont il se fait, de facto, le défenseur, le justicier. Contrairement à Caligula, ses motivations sont liées à une volonté d'instaurer une société débarrassée de l'arbitraire. Caligula, lui, incarne cet arbitraire qui vit une révolte périlleuse pour son entourage immédiat. Le sacrifice de Kaliayev est semblable à celui de Diego. Après avoir découvert le « talon d'Achille » de La Peste, le héros de *L'État de siège* le fait répandre dans la cité :

Diego : Effacez les étoiles !

Diego : Ouvrez les fenêtres !

Diego : Ne ayez plus peur, c'est la condition.

(*L'État de siège*, troisième partie, p153.)

Diego : Réveille-toi, Espagne !

(*L'État de siège*, troisième partie, p 154.)

Diego : *au fond, d'une voix tranquille.*

Vive la mort, elle ne nous fait pas peur.

(*L'État de siège* troisième partie, p 158.)

Le discours de Diego est marqué par un impératif qui, plutôt que de véhiculer un ordre, invite à la prise de conscience, en vue d'une restauration individuelle et collective. L'ultime condition pour venir à bout définitivement de la terreur de La Peste reste sa propre mort, synonyme d'un altruisme salvateur. Par son sacrifice, Diego inscrit son action dans le refus de l'innéité de la peur. L'impératif

instruit le lecteur-spectateur d'un processus de délivrance. Il interpelle, il invite à l'action, à une prise de risque et de responsabilité. Lesquelles attitudes sont les conditions nécessaires et suffisantes pour vaincre l'arbitraire. Le ton croissant de ces groupes verbaux apparaît comme un itinéraire de liberté qu'offre Diego à ses congénères sociaux face à l'aliénation :

Effacez → ouvrez → ne craignez plus peur → réveille-toi Espagne !

Son discours met en évidence deux destinataires : le peuple de Cadix souffrant et l'Espagne. Ces deux référents géographiques ne relèvent pas du hasard. A première vue, l'auteur se sert de son héros pour inviter la cité meurtrie à se révolter contre La Peste. Quant à l'allusion à l'Espagne, elle apparaît comme un acte de solidarité de la part de l'auteur dramatique envers une Espagne contrariée par le franquisme, avec toutes les horreurs qui l'ont accompagné. Le « Réveille-toi Espagne » dépasse le cri du héros pour devenir celui d'un auteur engagé, conscient et solidaire d'une condition humaine qui rend l'absurde nécessaire. A travers l'appel de Diego, Camus invite tous les hommes épris de liberté et de démocratie à résister aux pires atrocités du XX^{ème} siècle symbolisées par le fascisme, la dictature franquiste et le nazisme. Cet appel est la preuve que

« l'engagement de Camus est radical et veut s'attaquer aux causes : il souhaite anéantir le nazisme mais aussi, du même coup, un monde qui doit mourir parce qu'il est déjà mort. »¹⁸³

¹⁸³ Virgil Tanase, *op. cit.*, p 149.

En somme, le projet social de Camus consiste à dénoncer les idéologies de la violence, celles qui, à l'instar du nazisme hitlerien, ont œuvré à la réification de l'homme par la négation de son être. De ce fait, la reconnaissance de la nécessité de l'absurde constitue l'une des étapes fondamentales de la réalisation de l'engagement du dramaturge.

1-3 - LA NÉCESSITÉ DE L'ABSURDE

En se fondant sur l'observation de l'homme dans son quotidien et dans son espace, l'on peut reconnaître le fixisme auquel il est lié. Son mouvement dans l'espace est déterminé à l'avance par un code de conduite auquel il est difficile de se dérober sans se faire écraser par les autres. Tant qu'il évolue dans ce cadre, l'homme est soumis à ce contrat dont les clauses n'offrent guère d'opportunité à la liberté individuelle.

Tant qu'il s'y déploie, une obligation indirecte lui est faite de se conformer à ces règles qui se résument à des activités répétitives du lever au coucher du soleil. Il est donc soumis à l'absurde. Ce phénomène dicte toutes ses actions jusqu'à ce qu'il en soit délivré par la mort. Il a confiné l'existence dans une succession d'œuvres qui mettent l'intelligence en état de dysfonctionnement.

L'habitude que la mère et la fille ont prise de tuer leurs hôtes dans *Le Malentendu*, s'inscrit dans cet élan absurde. En effet, obsédées par le gain facile et la volonté de mettre fin à une vie terne, elles font du meurtre la banalité qui crée les conditions d'une aspiration au bonheur. En accédant à la maison familiale transformée en auberge du crime, Jan qui a montré des signes

extérieurs de richesse, conforte par son jeu les deux personnages. Son désir de les observer de l'extérieur pour mieux les connaître consolide leur volonté de recréer le meurtre, de reproduire un forfait qui devrait déterminer leur vie future. Le discours de la mère achève de convaincre le lecteur-spectateur :

La Mère : ò le crime est beau.

(*Le Malentendu*, Acte III, sc 3, p 224.)

Cet aveu a le mérite de révéler un mode de vie qui promeut, à la fois, le bien et le mal ; les deux manifestations d'une existence dont l'essence reste vouée à un déterminisme qui fixe les règles de l'absurde et le rend nécessaire par le choix individuel. C'est dans ce décor permanent qu'évoluent, en toute conscience, meurtriers et justiciers. Les actions de Caligula, de Kaliayev et de Diego, confirment la permanence de l'absurde au sein duquel on justifie toutes les formes de sadisme :

Martha : C'est impossible. Là où il est personne ne peut le voir.

Maria *a un geste vers elle.*

ò il est au fond de la rivière où ma mère et moi l'avons porté, cette nuit, après l'avoir endormi. Il n'a pas souffert, mais il n'empêche qu'il est mort, et c'est nous, sa mère et moi, qui l'avons tué.

(*Le Malentendu*, Acte III, sc 3, p 236.)

Avec le sang froid, Martha donne la pleine mesure d'un homicide dont la victime, Jan, n'est autre que son frère qu'elle ne reconnaît pas. La mère et la sœur sont donc fondées à faire de Maria l'intrus qui n'a que ce qu'il mérite. De « ma mère et moi » à « sa mère et moi », nous réalisons l'indifférence qui caractérise les deux personnages, mais aussi et surtout cette attitude ostentatoire dans l'appropriation du meurtre qui succède à l'appropriation de la

naissance. Le discours de Martha confirme la double vocation de géniteur et de meurtrier de l'homme à la fois victime et bourreau d'une vie que règle l'absurde.

Dans ses manifestations, l'absurde se veut omniprésent dans le monde. Sa vocation consiste à y instaurer une monotonie aliénante rabaisant l'homme au rang de clown. Il lui est difficile de vivre dans le monde et de ne pas vivre l'absurde ; comme le reconnaît Jean Paul Sartre, ils sont deux réalités inséparables :

« Certes, l'absurde n'est ni dans l'homme ni dans le monde, si on les prend à part ; mais c'est un caractère essentiel de l'homme que d'être dans le monde, l'absurde pour finir ne fait qu'un avec la condition humaine. »¹⁸⁴

Cette affirmation révèle l'absurdité de la condition relativement à l'Histoire constituée d'un chaos d'événements, d'actes inutiles et souvent gratuits, de gestes vidés de leur sens par l'habitude, et de tout ce fatras misérablement promis à la mort. Il est difficile de ne pas tenir compte de cette réalité inhérente à l'existence. Elle est omniprésente à travers une sorte d'interdépendance entre l'homme et son univers. Ainsi, pour Camus, une vie en dehors de l'absurde est quasiment impossible. Le choix de la vie implique, de manière tacite, le choix de l'absurde :

« L'absurde, en effet, entraîne un nivellement éthique qui voit comme équivalentes les conséquences de nos actes. Camus précise que, si l'on s'en tient là, nous pouvons soit déboucher sur l'indifférence, le relationnisme plat et révolutionnaire, ce qui revient dans les faits à décider de la valeur d'une action en

¹⁸⁴ Jean-Paul Sartre, *Situation I*, Paris, Gallimard, 1952, p.95.

fonction de son efficacité, soit nous condamner à choisir le bien de façon injustifiable. »¹⁸⁵

En isolant l'un de l'autre, l'homme s'expose à sa propre destruction. Une confrontation du héros avec le phénomène peut en révéler la pleine mesure. Cette nécessité l'unit à son semblable. Il se réalise en elle. Hors de elle, il instaure l'humanisme négatif qui est fait de égocentrisme et de suprématie du mal.

2- L'HÉROÏSME CAMUSIEN FACE À L'ABSURDE

Face à l'absurde, le héros de la dramaturgie camusienne développe plusieurs réactions. Il se agit d'un histrionisme cruel contre le fatalisme angoissant d'une tentation transcendante et d'une vocation rédemptrice.

2-1- DU FATALISME ANGOISSANT À L'HISTRIONISME CRUEL

L'idée de fatalisme angoissant est liée à l'omniprésence de la mort dans l'esprit et dans l'environnement du héros. De Caligula à Diego et de Jan à Kaliayev, la mort interpelle sur son caractère inévitable et sur l'angoisse qu'elle inspire.

Caligula , *détourné, sur un ton neutre* .
Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux.
(*Caligula*, Acte I, sc IV, p 27.)

¹⁸⁵ Jeanyves Guérin, *op. cit.*, p. 9.

Le héros a fini par prendre conscience du caractère irrémédiable de la mort. La conjonction de coordination « et » placée entre deux propositions indépendantes décrit le paradoxe de la condition humaine. Ce morphème n'est pas porteur d'une déduction, mais il laisse entrevoir un constat : l'homme assiste impuissant à son destin. En se faisant meurtrier, Caligula tente de lutter contre la peur que lui inspire l'idée de la mort.

Le jeu de Martha et de La Mère s'inscrivent dans le même registre. Les deux personnages tuent et donnent la preuve de la possibilité du meurtre dans le décor absurde comme le reconnaît indirectement Martha devant Maria.

Martha : ò et c'est nous, ò qui l'avons tué.

En s'autorisant à tuer, elles se rendent maîtresses de l'existence de leur victime. Elles perpétuent une action qui participe de la nature humaine, depuis des siècles, dans la fatalité de la mort et dans l'amour contrarié :

Diego : ò ne ris pas de leur air de crainte, voici des siècles qu'ils meurent et que leur amour est déchiré.

(*L'Etat de siège*, troisième partie, p 175)

Par sa confrontation avec La Peste qui symbolise la mort, Diego partage une similitude avec Caligula. Contrairement à Jan qui va à la mort par son jeu, Diego et Kaliayev y vont résolument engagés, convaincus qu'ils sont de soutenir une noble cause. Caligula, lui, part à la rencontre de la mort sous l'impulsion d'une forme d'histrionisme cruel. Le terme "histrionisme" provient du

substantif "Histrion" du latin "*histrion*" et qui désignait dans l'Antiquité un acteur jouant des farces grossières, un bouffon¹⁸⁶.

L'adjectif "cruel", qui lui est rattaché, augure de la cruauté, de la barbarie du personnage. Il s'agit de montrer comment par son jeu, Caligula se laisse dominer par ce vice. Toute son action tourne autour de la culture du mal inspirée par la recherche d'une nouvelle logique. Plusieurs indices expriment l'histrionisme cruel de Caligula. Cependant, nous nous intéresserons à ceux qui paraissent les plus pertinents. Déjà dans l'acte premier, il expose les grandes lignes de son plan à Caesonia sous la forme de promesses fondées sur la souffrance des patriciens rendus coupables arbitrairement.

Caligula, *éclatant et avec une voix de rage.*

ō Faites entrer les coupables. Ils me faut des coupables. Et ils le sont tous. ō Caesonia, je leur montrerai ce que vous n'avez jamais vu, le seul homme libre de cet empire !

(*Caligula*, Acte I, sc 11, p 42.)

Les trois autres actes suivants ne sont qu'une parfaite illustration de ce choix. Tout au long de la pièce, le personnage reste fidèlement attaché à ses aspirations. Il joue, sans insouciance, le cruel et provoque ainsi le vide autour de lui. Il ne faut pas voir dans cet histrionisme cruel une déraison. Il est pour le héros une forme d'extension de sa liberté. Il contribue à la réalisation de son bonheur, même s'il ne résiste pas au temps :

« Camus souligne l'histrionisme de son personnage. Brouillant les emplois, il fait de Caligula à la fois le souverain et son bouffon. Ses sarcasmes mettent tout à distance. Sa danse à l'acte IV est littéralement grotesque, elle achève de

¹⁸⁶ Jean Dubois et alii, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 1994, p. 372.

désacraliser la fonction impériale. A la différence des personnages raciniens, Caligula se braque du qu'on dira-t-on l'hypocrisie dont il fait preuve à l'occasion, s'inscrit dans la logique de son histrionisme hystérique. Tout acte de la vie devient un jeu théâtral. Le pouvoir fonctionne comme une scène, « l'empereur artiste » le sait : il se donne puis souffre les autres en spectacle. Tel un metteur en scène pervers distribuant les rôles à contre-emploi, il transforme les patriciens terrorisés puis les poètes en comédiens ou mieux en pantins dont il tire les ficelles. Camus le crédite de la lucidité et de la liberté de parole qui désignent l'intellectuel ou le clown »¹⁸⁷

Le discours de Caligula en constitue l'illustration.

Caligula : ... Je vis, je tue, j'exerce le pouvoir délirant du destructeur...C'est cela être heureux. C'est cela le bonheur, cette insupportable délivrance pour parfaire la solitude éternelle que je désire.

(*Caligula*, Acte IV, Sc 13, p.148.)

« Je vis, je tue, j'exerce le pouvoir délirant du destructeur » par cette accumulation verbale, le héros donne avec allégresse la pleine mesure de la démesure de sa cruauté. Dans le même espace et dans le même temps, il se vante d'une compétence dont le entourage paie un lourd tribut : car Caligula vit aux dépens des autres qu'il méprise, qu'il fait exécuter au gré de son tempérament. Il humilie en vertu de son pouvoir démentiel. Plus le temps s'écoule, plus sa capacité de destruction et de nuisance se fortifie. Il y a chez lui comme une détermination à développer des talents maléfiques ; le temps n'a aucune influence sur le tyran, au contraire il se fait complice au fil de son écoulement.

¹⁸⁷ Jeanyves Guérin, *op.cit.*, pp. 108-109.

En faisant de son héros un personnage cruel, Camus le libère de toutes les contraintes inhérentes à la vie commune, et développe, en lui, la prise d'initiative. Pour le lecteur-spectateur horrifié et ému, ce jeu peut être interprété comme une soif de transcendance.

2-2- LA TENTATION TRANSCENDANTALE

La dimension transcendantale du héros dramatique camusien est liée à la volonté de transgression, de dépassement qui l'anime. Cet état d'esprit est le résultat d'un choix qui le fait passer d'un état ordinaire, celui de la banalité quotidienne et ses contraintes, à un état supérieur qui révèle l'homme à lui-même, à travers des agissements qui le symbolisent. Caligula et Diego en sont l'illustration palpable dans la dramaturgie camusienne.

Chez Caligula, l'aspiration transcendantale naît de la prise de conscience de l'absurdité d'une condition qui ne garantit aucune promesse de bonheur. Dès lors, la décision de changer cet ordre :

Caligula, *de même.*

Ma volonté est de le changer. Je ferai à ce siècle le don de l'égalité. Je serai transformé et le monde avec moi, alors enfin les hommes ne mourront pas et ils seront heureux.

(*Caligula*, Acte I, sc 11, p 41.)

La déclaration du souverain symbolise le germe d'une révolte dont le retournement immédiat paiera un lourd tribut. Tous les actes consécutifs à ce discours traduisent la ferme détermination de Caligula de rompre avec le décor aliénant existant en vue de promouvoir sa propre logique d'une liberté sans limites. Son jeu est donc fait de démonstration.

Caligula, *éclatant et avec une voix pleine de rage.*

« Ah ! Caesonia, je leur montrerai ce qu'ils n'ont jamais vu, le seul homme libre de cet empire !

(*Caligula*, Acte I, sc 11, p 42.)

Trois ans plus tard, Caligula aura montré sa capacité à dépasser l'absurde par des œuvres qui bouleversent et heurtent le sens commun.

Premier Patricien : Patricius, il a confisqué tes

biens, Scipion, il a tué ton père ; Octavius, il a enlevé ta femme et la fait travailler maintenant dans sa maison publique ; Lepidus, il a tué ton fils.

(*Caligula*, Acte I, sc 1, p 48.)

Le discours du premier Patricien prend valeur de bilan humain. Il précise la nature des actes dont Caligula s'est rendu capable et coupable. Sa capacité de nuisance, développée à l'extrême, crée aux yeux de son entourage une culpabilité qui justifiera plutôt son assassinat : « il a confisqué tes biens » « il a tué ton père » « il a enlevé ta femme » « il a tué ton fils » « Ici, le patricien se garde de prononcer le nom de l'empereur comme si le désarroi créé par Caligula avait eu pour effet de créer une amnésie onomastique chez lui. Le traumatisme moral et psychologique est si élevé qu'il favorise une omission volontaire qui préfigure une volonté de restauration de l'être. L'option langagière du Patricien est un signe avant-coureur d'une prise de conscience. Elle est la voie d'une réhabilitation dont la condition sera l'élimination de Caligula.

Le plan transcendantal de Caligula s'accompagne de l'acte en rupture avec la morale sociale. Cette attitude déviationniste est l'illustration de la soif de démarcation du héros avec l'ordre habituel. Fondée sur une sublimation comportementale, la sublimation de Caligula, même si elle a le mérite de lui accorder une mise en

sommeil de l'absurde, l'isole au fur et à mesure de la communauté. Il s'agit d'une aspiration transcendante solitaire teintée de cynisme et de folie sanguinaire.

A l'origine de ce "cynisme", l'on trouve une impudence et un mépris de la part du sujet agissant. Ce dernier navigue à contre-courant pour échapper à tout conformisme. Quant à la folie sanguinaire, elle apparaît comme la résultante du cynisme vécu. Elle montre une peinture monstrueuse de la passion et de la soif de Caligula pour le sang. Par cette folie lucide, il devient selon Jean Pierre De Beaumarchais

*« l'homme de la démesure: mime pathétique d'un univers qu'il n'arrive pas à changer. Il retourne contre le monde la violence que celui-ci lui inflige. »*¹⁸⁸

Le héros est devenu un personnage des extrêmes qui, à défaut de détruire le mal qu'il vit, l'impose à son entourage. Car, il ne peut justifier son propre martyr, il fait des autres les martyrs de son action. A la violence absurde et aveugle que le monde impose à l'individu, Caligula, lui, oppose sa propre violence, celle d'une liberté totale dans laquelle il combat l'absurde. L'impudence est conjuguée dans le sang ; elle commence par la prise de conscience du héros.

Caligula : Ma volonté est de le changer. Je ferai à ce siècle le don de l'égalité... moi-même je serai transformé et le monde avec moi, alors enfin les hommes ne mourront pas et ils seront heureux.
(*Caligula*, Acte I, Sc11, p.41.)

¹⁸⁸ Jean Pierre De Beaumarchais et alii, *Dictionnaire de littérature de langue française*, Paris, Bordas, 1987, p. 375.

Sous l'impulsion du cynisme, Caligula refuse l'histoire et se fait proche d'une forme d'individualisme révolté, comme l'atteste cette réflexion de Camus :

*« L'individu ne peut accepter l'histoire telle qu'elle va. Il doit détruire la réalité pour affirmer ce qu'il est, non collaborer avec elle... Mes héros sont les destructeurs du vieux. »*¹⁸⁹

A l'image de Caligula, les héros de Camus ne sont pas conformistes. Leur action s'inscrit dans un élan de révolte et de rejet de ce qui est pour être. La saisie des héros de Camus interpelle donc un réseau d'indices symbolisant la volonté de transcendance et l'aspiration à un nouvel ordre. Pour accéder à cet idéal, le héros tend à se passionner pour le sang versé qui devient une source d'existence. Il ne s'en prive pas et se plaint de sa raréfaction.

Caligula : Tout cela manque de sang
(*Caligula*, Acte II, Sc 14, p.81.)

Ce sadisme est accompagné de folie sanguinaire, la deuxième réalité provenant de la première. Elle se développe, s'enracine et se fortifie en laissant apparaître une sorte de rationalisme absolu.

On comprend ainsi que le cynisme de Caligula soit accompagné de folie sanguinaire qui pousse au meurtre de l'innocent. Camus reconnaît, d'ailleurs, cette constance lorsqu'il affirme :

*« Le cynisme comme attitude politique n'est logique qu'en fonction d'une pensée absolutiste, c'est-à-dire le nihilisme absolu d'une part, le rationalisme absolu de l'autre. »*¹⁹⁰

¹⁸⁹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p.198.

¹⁹⁰ *Idem*, p.361.

Ainsi, pour lui, une acceptation de ces deux attitudes rend la terre déserte. C'est en observant cette règle de manière rigoureuse que Caligula, son héros, inspire à son tour une aspiration à la liberté dans l'esprit de ses sujets.

Dans la dramaturgie camusienne, le lecteur-spectateur retrouve la même tentation transcendante à travers le jeu de Diego face à La Peste. Alors que la peur de la calamité renforce le désarroi dans la cité, Diego, le héros positif, dépasse son angoisse personnelle et devient, de fait, l'arme nécessaire et absolue, comme reconnu par la secrétaire.

La secrétaire :
 Du plus loin que je me souviens, il a toujours suffi
 qu'un homme surmonte sa peur et se révolte pour que leur
 machine commence à grincer.
 (*L'État de siège*, deuxième partie, p 147.)

A ce discours, Diego répond en écho aux habitants de Cadix.

Diego : Ne craignez plus peur, c'est la condition.

(*L'État de siège*, troisième partie, p 153.)

La complémentarité syntaxique et sémantique de ces deux répliques est rendue possible par le présent du subjonctif et le présent de l'indicatif : qu'un homme **surmonte** sa peur et **se révolte** pour que leur machine **commence à grincer**.

Entre la conjonction de subordination (qu) et la locution conjonctive (pour que) l'auteur dramatique intègre un groupe nominal (un homme) associé à des groupes verbaux actifs (surmonte, se révolte, commence) qui révèlent une évidence dont Diego n'est pas le seul destinataire, mais la communauté humaine invitée indirectement à se dépasser devant toutes les formes de l'adversité. A ce niveau, l'invitation de Diego prend toute sa

signification. A l'instar de Caligula, sa transcendance devant La Peste prend une allure rédemptrice et salvatrice.

2-3 - LA VOCATION RÉDEMPTRICE DE L'HÉROÏSME

Le terme « rédemption » intègre le lexique religieux, plus précisément celui du christianisme. Son évocation amène les chrétiens à penser spontanément au sacrifice du Christ Jésus qui accepte de mourir sur la croix en vue de sauver le monde. La dimension salvatrice de l'option du Christ donne à l'humanité souffrante, croyante et priante, de bénéficier de la victoire sur le péché matérialisée par sa mort. Sous cet angle, l'on pourrait dire que le héros de la dramaturgie camusienne est inspiré par le sacrifice réparateur de Jésus Christ ; à la différence que son option ne fait ni un demiurge, ni un dieu. Elle se manifeste à travers Diego dans *L'État de siège* et Kaliayev dans *Les justes*.

Après avoir sensibilisé le peuple à la faiblesse de La Peste, Diego fournit un ultime effort, celui de souffrir à la mort à la place de Victoria sa fiancée. Aussi n'hésite-t-il pas à pactiser avec le fléau.

Diego, *après un silence*.

Laisse-la vivre et tue-moi

Je te propose l'échange.

Je veux mourir à sa place.

(*L'État de siège*, troisième partie, p168.)

Entre l'impératif présent de supplication qui prend une allure de sommation « laisse la ; tue-moi » et le présent de l'indicatif « je veux mourir », naît chez le héros, un désir nouveau d'une double libération dont la mort serait le passage. Autant le choix de Diego libère sa fiancée de La Peste, autant il affranchit le peuple qu'il représente. L'arrogance du ton du héros matérialise sa

détermination à instaurer un dialogue d'égal à égal avec La Peste en vue de la restauration de Cadix et, au-delà, de l'Europe face à la folie meurtrière naziste de Hitler. Diego devient, de fait, une force morale mue par un audace langagier. Par la détermination verbale, il crée les conditions d'un héroïsme rédempteur, son discours tient lieu d'une forme de satire de l'auteur dramatique des horreurs du nazisme pendant la Seconde Guerre Mondiale.

En choisissant de mourir à la place de sa fiancée, Diego fait don de sa vie à La Peste pour la sauver, mais au-delà de sa fiancée, il sauve l'espèce humaine par ce geste. Son choix trouve un écho favorable, parce que relayé par le peuple prêt à assumer sa condition. En témoigne l'expression des femmes :

Les femmes :õ Vienne la Peste, vienne la guerre et
toutes portes closes, vous à côté de nous, nous défendrons
jusqu'à la fin.

(*L'État de siège*, troisième partie, p184.)

Le sacrifice de Diego sonne le glas de La Peste : Il sort (*L'État de siège*, troisième partie, p 180). Ce qui représente sa chute, la fin de la terreur née de l'arbitraire. Pour avoir résisté à La Peste, pour avoir sensibilisé le peuple de Cadix à surmonter sa peur et pour s'être offert en ultime instance en sacrifice expiatoire, Diego fait preuve d'un altruisme rédempteur, lui conférant une dimension christique.

L'auteur dramatique reconduit le même principe avec les révolutionnaires russes à travers Kaliayev dans *Les justes*. Le héros, en effet, accepte de jeter la bombe tout en sachant le risque auquel son acte l'expose : une mort certaine.

Kaliayev :õ J'ai accepté de tuer pour renverser le
despotisme. J'essaie d'être un justicier.

(*Les justes*, Acte troisième, p 63.)

Kaliayev : J'ai tué le grand-Duc Serge.

« C'est grave. Mais il le fallait.

(*Les justes*, Acte quatrième, p 100.)

En rendant exécutoire la décision du groupe révolutionnaire, Kaliayev espère mettre un terme à un système. Le héros fait le constat de la gravité de son acte devenu un impératif, une nécessité pour sauver le peuple de la dictature.

Kaliayev : J'ai exécuté un verdict.

(*Les justes*, Acte quatrième, p 109.)

Kaliayev : Laissez-moi me préparer à mourir ,

(*Les justes*, Acte quatrième, p 119.)

Par sa détermination devant la mort, il se fait le symbole de l'aspiration légitime à la liberté et à la vie du peuple. La fin du héros est la condition nécessaire de la délivrance, comme le reconnaît un membre du groupe révolutionnaire à mots couverts.

Annenkov : Celle-là mène aussi à la vie. A la vie des

autres. La Russie vivra, nos petits enfants vivront .

(*Les justes*, Acte cinquième, p 135.)

La mort du héros rend possible la vie du peuple désigné par les « autres ». Ici, la preuve de la vocation rédemptrice par altruisme se révèle au lecteur-spectateur. Comme constaté, le mode d'engagement de ces héros dramatiques les oppose au héros emblématique.

3- LE HÉROS, FIGURE EMBLÉMATIQUE DE L'ABSURDE

A l'examen des actions du héros, il est aisé de constater que sa volonté de révolte est faite de rejet et d'acceptation de l'absurde. Plus il s'efforce par détermination à combattre l'absurde, plus il laisse apparaître une certaine impuissance. Tour à tour, le héros révèle l'extrémisme, le jusqu'au-boutisme, l'impassibilité et l'immanence qui le singularisent.

3 -1- CALIGULA, LE HÉROS « JUSQU'AU-BOUTISTE »

L'association du prédicat néologique « jusqu'au-boutiste » à Caligula consiste à montrer comment ce héros fait preuve d'une constance ininterrompue dans sa volonté de vivre et de faire vivre l'absurde dans l'espace palatial. Les discours et les actes qui y sont liés constituent le véritable fil conducteur de la pièce. A défaut de les énumérer tous, développons les plus importants à travers un décryptage qui laisse entrevoir la constance de Caligula.

Caligula : j'ai décidé d'être logique et puisque j'ai le pouvoir, vous allez voir ce que la logique va vous coûter
(*Caligula*, Acte I, sc 9, p 35.)

Caligula : je viens de comprendre enfin l'utilité du pouvoir. Il donne ses chances à l'impossible. La liberté n'a plus de frontières.
(*Caligula*, Acte I, sc 9 p 36.)

Caligula : Vous avez fini par comprendre qu'il n'est pas nécessaire d'avoir fait quelque chose pour mourir.
(*Caligula*, Acte II, sc 5, p 58.)

Caligula, *avec force et précision*.
Je dis qu'il y aura famine demain.
(*Caligula*, Acte II, sc 10, p 66.)

Caligula: J'ai prouvé à ces dieux illusoire qu'un homme, s'il en a la volonté, peut exercer, sans apprentissage, leur métier ridicule.
(*Caligula*, Acte II, sc 2, p 94.)

Caligula : On ne comprend pas le destin et c'est pourquoi **je** me suis fait destin.

(*Caligula*, Acte III, sc 2, p 96.)

Caligula: Ma liberté n'est pas la bonne

(*Caligula*, Acte IV, sc 14, p 149.)

De « je me suis senti tout d'un coup un besoin d'impossible » à « Ma liberté n'est pas la bonne », Caligula inscrit ses faits et gestes dans un mécanisme qui le amplifie. Tout son discours porte les marques de la détermination à travers le pronom personnel "je" et les variantes qui s'y rattachent. Le "je" discursif de Caligula participe de son jeu en vue de la liberté totale. Le pronom personnel est utilisé dans un environnement de terreur qui décrit les manifestations de la révolte contre l'absurde et de l'aspiration à la liberté. La répétition du "je" énonciatif est révélatrice du déterminisme prémédité.

Il est clair que Camus fait allusion à toutes ces horreurs planifiées qui ont été infligées aux hommes de son époque à travers les chambres à gaz, les déportations de la deuxième guerre mondiale. Hitler par le nazisme avait longuement mûri ce régime de terreur avant de l'exécuter avec une perfection diabolique. Le héros fait ainsi preuve d'une fertilité maléfique toujours croissante comme pour pousser son entourage à bout. Il y a chez lui une certaine volonté de stigmatisation du mal à travers des fragments discursifs précis : « un besoin d'impossible », « vous allez voir » , « il donne ses chances à l'impossible », « il n'est pas nécessaire d'avoir fait quelque chose pour mourir » « je suis pur dans le mal » « je me suis fait destin. »

Des premiers instants de l'expérimentation de sa logique aux derniers, Caligula fait preuve d'une fermeté dont la seule faille apparaît dans cet aveu : « ma liberté n'est pas la bonne. » Entre les deux pôles, le héros aura humilié et fait dépeupler l'espace palatial par des exactions et brimades aggravées. Elles sont les signes extérieurs d'une métamorphose intérieure en constante progression. De par ses actes, le dynamisme de Caligula s'oppose à l'implacabilité de Jan dans *Le Malentendu*.

3-2 - JAN, LE HÉROS IMPASSIBLE

En affectant l'épithète caractérisante « impassible », il est question de mettre en évidence l'attitude impavide de Jan. Son indifférence à toutes les tentatives involontaires de ses hôtes en vue de sa révélation. De l'entame de la pièce jusqu'à la fin, il reste fermé à toute reconnaissance comme le confirment ses répliques :

Martha, *avec une dureté soudaine*

õ vous avez de la famille ?

Jan : Je n'en avais. Mais, il y a longtemps que je l'ai quittée.

(*Le Malentendu*, Acte I, sc 5, p. 179.)

La Mère : Bonjour, Monsieur, votre chambre est prête.

Jan : Je vous remercie, madame.

(*Le Malentendu*, Acte I, sc 6, p. 184.)

La Mère : C'est pourtant un bien petit village que le nôtre.

Jan : C'est vrai õ . Et, depuis que j'y suis, je me sens un peu chez moi.

(*Le Malentendu*, Acte I, sc 6, p. 185.)

La Mère : õ laissez, mon fils, je ne suis pas infirmeõ

Jan : Non, pardonnez-moi, je vous ai à peine entendue.

Mais pourquoi m'avez-vous appelé « mon fils » ?

La Mère : Oh, je suis confuse. Ce n'était pas par

familiarité, croyez-le. C'était une manière de parler.

Jan : Je comprends.

(*Le Malentendu*, Acte I, sc 6, p. 189.)

Martha, *avec violence*

õ et pour obtenir ce que je désire, je crois que je écraserai tout sur mon passage. Jan, il sourit.

õ Rien ne me pousse à m'opposer à vos désirs.

Martha : õ Cela peut tout précipiter.

(*Le Malentendu*, Acte II, sc 1, p. 204.)

Malgré les ouvertures involontaires faites par ses interlocutrices, Jan reste de marbre sur son option. Il garde le secret de son identité véritable, indifférent qu'il est aux appels à une vie meilleure de la mère et Martha. Son discours et son jeu créent une forme de distorsion et de distanciation relationnelle. En se faisant passer pour un étranger alors que les siens ne l'ont pas reconnu, Jan accède à un niveau d'indifférence qui frise le stoïcisme cynique. L'auteur dramatique s'aide de quiproquos dialogiques qui consolident le malentendu auquel les personnages adhèrent inconsciemment.

Par effet de vouvoiement : « vous avez de la famille,õ je vous demande pardon ;õ je vous remercie » de désignation : « bonjour monsieur ;õ je vous remercie madameõ laissez mon fils », de illusions et de insinuations : « j'en aurais. Mais il y a longtemps que je l'ai quittée ; je me sens un peu chez moi. », le héros s'active à quelque indifférence vis-à-vis de ses interlocutrices. La matérialisation de la réversibilité langagière, à travers « monsieur et madame », ne meurt pas Jan. Bien au contraire, elle entretient une passivité qui renforce le fossé artificiel créé par sa volonté de paraître au lieu d'être.

Aux termes « monsieur et madame » qui, au-delà des règles de civilité et de courtoisie, montrent l'absence de toute familiarité encore moins d'un quelconque lien de parenté, l'auteur dramatique oppose dans les répliques la circonstancielle « chez moi » et le groupe nominal « mon fils ». Ce lexique renforce la rupture verbale qui précède la rupture physique symbolisée par la mort de Jan.

Au fil de leur discours, La Mère, Martha et Jan rendent évanescents tous les signes et indices susceptibles de les révéler à eux-mêmes comme membres de la même famille. Les quiproquos dialogiques constituent le socle de l'impassibilité de Jan. D'une part, ils résultent de son jeu hypocrite et d'autre part, de l'option du meurtre comme l'étape nécessaire au bonheur auquel la mère et Martha aspirent obsessionnellement. Ces deux caractères participent en réalité du principe d'immanence existentielle.

3-3 - HÉROÏSME ET PRINCIPE D'IMMANENCE

En observant le héros de la dramaturgie camusienne, force est de constater que ses agissements sont révélateurs de la nature de l'homme. Le principe d'immanence qui caractérise Caligula, Jan, Diego et Kaliayev est lié au savoir faire dont ils font preuve dans leur quête. A travers Caligula et Jan, nous découvrons l'homme confronté quotidiennement à l'absurde, et qui, par divers moyens, s'efforce de contrer cette fatalité. De la révolte de Caligula contre cet ordre, à son élimination par les Patriciens, le personnage instruit le lecteur-spectateur de l'impossibilité d'une liberté totale dans la communauté, la logique individuelle ne pouvant prendre le pas sur

celle du groupe déterminé à faire vivre l'absurde et à intégrer une liberté consensuelle. Caligula le reconnaît d'ailleurs :

Caligula : ò je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas bonne.

(*Caligula*, Acte IV, sc 14, p. 149.)

Son aveu est celui de l'homme qui fait le constat de l'échec de son aspiration à une liberté dont les règles seraient définies par lui. Tout le jeu de Caligula vise à révéler l'élan humaniste de Camus qui consiste selon Arnaud Corbic,

« à montrer que la volonté d'assumer, sans recours et sans appel la responsabilité d'une existence dénuée de signification a priori fournit à l'homme ses titres et ses chances. »¹⁹¹

La qualité de l'existence repose sur la qualité des actes posés par l'homme avec ou sans le consentement de Dieu. La détermination du sens donné à la vie est subordonnée à la nature de la responsabilité prise à l'égard de soi et des autres, par refus ou par acceptation d'un ordre vertical.

Jan évolue dans le même élan. Il a choisi de entendre sa propre voix malgré son appel à Dieu. Il se fait le prototype de l'homme contrarié, de l'homme face à son destin, de l'individu qui privilégie ses convictions souvent suicidaires.

Jan : O mon Dieu ! donnez-moi de trouver mes mots ou faites que j'abandonne cette entreprise vaine ò Donnez-moi la force de choisir ce que je préfère et de m'y tenir.

(*Le Malentendu*, Acte II, sc 5, p. 209.)

¹⁹¹ Arnaud Corbic, *Camus, l'absurde, la révolte, l'amour*, Paris, L'Atelier 2003, p. 44.

A cet impératif présent qui supplie, suppose le « je » de l'orgueil, de l'égoïsme qui laisse entrevoir l'image de l'homme en conflit avec sa conscience et la volonté de Dieu que symbolise la volonté populaire. Son embarras renvoie à celui de l'être en conflit permanent avec lui-même et avec Dieu à travers la majorité. Quant à Diego et Kaliayev, ils perpétuent le principe de la révolte contre toutes les formes de abus, l'homme ne pouvant supporter indéfiniment l'injustice. L'histoire du monde contemporain est faite de héros qui ont vu dans la révolte une halte nécessaire à un certain bien-être.

CHAPITRE DEUXIÈME :

LA RÉVOLTE COMME FONDEMENT DE L'HÉROÏSME

Si l'absurde constitue l'épine dorsale de la quasi-totalité de l'œuvre d'Albert Camus, la révolte apparaît comme l'une des alternatives proposée par l'auteur. À l'analyse de sa dramaturgie, l'expression de l'héroïsme privilégie l'option de la révolte suivant la situation à laquelle le héros fait face. C'est par Caligula, Jan et Kaliayev que le héros agit comme animé par une volonté de s'opposer à ce qui est pour recréer un nouvel ordre. Spécialiste de Camus, Olivier Todd confirme, en effet, cette caractéristique : « *Par la révolte, l'homme se libère de sa condition et recrée l'unité du genre humain.* »¹⁹²

La révolte délivre ainsi, l'homme de la condition absurde et donne accès à la liberté d'être. Par elle, l'homme inscrit son existence sous sa propre initiative sans aucune influence extérieure. Dans ce cas, il retrouve son unité parce que débarrassé des artifices aliénants.

À ce stade de la réflexion, il s'agit de faire une incursion dans l'intimité du héros pour l'appréhender de l'intérieur et de l'extérieur, par ses actes, ses discours, mais aussi par le discours qu'il suscite autour de son projet. Comment les actions posées par le héros contribuent-elles à l'expression de la matérialité de l'existence de

¹⁹² Olivier Todd, *op. cit.*, p. 753.

l'homme ? Il se révèle alors nécessaire de s'intéresser aux négations préliminaires, à l'élan nihiliste et à son attitude réfutatoire.

1- LES NÉGATIONS PRÉLIMINAIRES

Le héros de la dramaturgie camusienne a la particularité de maintenir une révolte presque permanente faite de négations. Le rejet des règles existentielles, le refus de l'arbitraire et la dénonciation du fatalisme vertical en sont l'expression.

1-1- LE REJET DES RÈGLES EXISTENTIELLES

Dans la dramaturgie camusienne, le héros se fait souvent le porte-voix du refus des règles qui régissent la communauté. A des degrés variés, Caligula, Jan, Diego et Kaliayev se font l'expression de cette attitude même si elle paraît plus accentuée chez les deux premiers. Le tableau synoptique suivant présente le rejet par Caligula et Jan des habitudes séculaires des communautés humaines.

Caligula (<i>Caligula</i>)	Jan (<i>Le Malentendu</i>)
Les choses telles qu'elles sont ne me semblent pas satisfaisantes. Acte I, sc 6, p 25.	Je vais profiter de l'occasion, les voir un peu de l'extérieur. Ensuite, j'inventerai les moyens de me faire reconnaître. Acte I, sc 3, p167.
Toutes les personnes qui disposent de quelque fortune doivent obligatoirement déshériter leurs enfants et tester sur l'heure en faveur de l'État. Acte I, sc 8, p 33.	J'ai fais ce que je veux et j'ai le cœur en paix. Acte I, sc 4, p174.
Alors enfin les hommes ne mourront pas et ils seront heureux. Acte I, sc 11, p41.	Hasek, Karl. Acte I, sc 5, p 176. en bohème sans profession

L'inventaire des discours majeurs des deux héros fait de Caligula le prototype de l'homme qui se révolte et rejette ce qui est à partir de trois discours révélateurs de sa vision du monde. Par son jeu, le souverain refuse, en effet, l'ordre absurde caractérisé par la vie dont le déclin signifie la mort.

Au-delà du refus de tout ce qui est, Caligula dénonce la liberté telle que définie ainsi que le déterminisme qui en résulte et contraint l'homme à une finitude qui ne garantit aucune promesse de bien-être permanent. Sa décision de faire de l'État le destinataire principal et exclusif des testaments de ses sujets, répond à une ferme volonté de rejeter l'ordre existentiel, en vertu d'une liberté nouvelle dont il serait le dépositaire absolu. Le seuil paroxysmique de l'attitude réfutatoire de Caligula qui marque le début de sa folie consciente est relatif au rejet de la fatalité de mort :

Caligula : alors enfin les hommes ne mourront pas et ils seront heureux.

(*Caligula*, Acte I, sc4, p 27.)

Il rejette la fatalité de la mort, mais il annihile toutes les vicissitudes inhérentes à la condition humaine. Son mérite est d'inviter le genre humain à positiver à travers le dépassement de la fatalité de la mort. Il milite pour un refus pourvoyeur de bonheur individuel.

Quant à Jan, dans *Le Malentendu*, il fonde son hostilité aux règles existentielles sur le jeu et le mensonge qui contribuent à renforcer la duplicité le caractérisant. Tout l'Acte premier traduit sa volonté de se faire passer pour un étranger dans une maison qui est la sienne. Par le jeu dangereux fait de mensonge sur son origine, son identité et sa situation professionnelle, Jan se confirme dans un

entêtement qui peut être interprété comme un refus de se conformer aux usages en matière d'identification et de reconnaissance :

Jan : je fais ce que veux et j'ai le cœur en paix

(*Le Malentendu*, Acte I, sc 4 p 174.)

Sous l'impulsion de cette réplique à Maria, son épouse, Jan a déjà pris la résolution de rompre avec les règles sociales. Ce discours dépasse l'épouse angoissée pour symboliser son refus de collaborer avec la communauté humaine et les habitudes qui la caractérisent. Les actes suivants en constitueront une parfaite illustration. Au total, même si le choix du héros précipite sa fin, il apparaît comme une forme de rejet de l'absurde.

1-2- LE REFUS DE L'ARBITRAIRE

Dans le théâtre de Camus, les discours et les actes des héros peuvent avoir pour finalité de libérer le peuple de la tyrannie. Tel est le enjeu de l'engagement de Kaliayev et de Diego dans *Les justes* et dans *L'Etat de siège*. L'arbitraire est représenté par les allusions au Duc Serge et par la dénonciation du personnage de La Peste.

Kaliayev : Et puis, nous tuons pour bâtir un monde où plus jamais personne ne tuera ! Nous acceptons d'être criminels pour que la terre se couvre enfin d'innocents.

(*Les justes*, Acte I, p 37.)

A l'arbitraire, au totalitarisme du Duc, Kaliayev et ses amis révolutionnaires opposent le terrorisme ; par ce meurtre, ils combattent la mort injuste et injustifiée. En situant l'action des *Justes* dans la Russie du XX^{ème} siècle, Camus marque son intérêt pour les terroristes russes, «ceux qu'il appelle les meurtriers

délicatsō cherchant à abattre les responsables du régime tsariste, de la dictature qui régnait par la terreur sur un peuple misérable. »¹⁹³

Le meurtre du grand duc apparaît comme un acte nécessaire pour lequel il est prêt à mourir lui-même. Par son choix, Camus confronte le héros des *Justes* à une forme de

« pense le politique selon une double paire de opposés, inclusion contre exclusion. La société est clivée de façon binaire: Il y a les amis et les ennemis. L'adversaire est irrécupérable, diabolisé définitivement. Il a perdu en quelque sorte sa condition d'homme. La culpabilité est désormais collective ; à la fois sociologique et héréditaire. On ne pactise pas avec le mal absolu, on le combat sans relâche, on l'radiqueō Si tous les moyens sont bons pour prendre le pouvoir, ils le sont aussi pour le conserver. Le nihilisme moral de Stepan (Les Justes), pour Dora, est à la fois une faute morale et une erreur stratégique. »¹⁹⁴

Son choix devient héroïque dans la mesure où il sensibilise le peuple à l'avènement d'une société nouvelle bâtie sur des bases qui restaurent la dignité humaine.

Kaliayev : Nous tuons pour bâtir un monde où plus jamais personne ne tuera.

(*Les Justes*, Acte premier, p 37.)

Tout en se faisant meurtrier, il incarne une forme de humanisme fondée sur le sacrifice de sa propre personne. Cette option est aussi celle de Diego, le héros positif de *L'État de siège*, opposé à La Peste. Ce personnage allégorique « incarne la dictature, le

¹⁹³ Albert Camus, , *Réflexions sur le terrorisme*, Paris, Nicolas Philippe, 2002, p. 81.

¹⁹⁴ Jeanyves Guérin, *op. cit.*, p. 456.

*terrorisme d'État. Seule la révolte de Diego pourra rendre la liberté à la ville ; mais il le paiera de sa vie. »*¹⁹⁵

Dans son duel avec La Peste, le héros fustige les restrictions de liberté auxquelles les habitants de Cadix sont soumis. Son discours est fait de défiance :

Diego : Quitte ton uniforme
Déshabille-toi.

(*L'État de siège*, troisième partie, p 169.)

Je ne t'épargnerai pas.

(*L'État de siège*, troisième partie, p 170.)

Je ne baisserai pas les yeux.

(*L'État de siège*, troisième partie, p175.)

Sous l'impulsion d'un parallélisme verbal fait de l'impératif de sommation et du futur, Diego exprime sa révolte contre le fléau. La tonalité de son discours est celle du héros qui a surpassé sa propre peur; et qui a fini par accepter la fatalité de la mort. Les groupes verbaux ainsi que les temps impliqués dans son discours justifient l'impétuosité du personnage qui domine son anxiété pour un dialogue d'égal à égal avec La Peste.

Dans cette confrontation, le discours du héros abandonne la nécessité de la communication pour revêtir une fonction thérapeutique. Plus le héros hausse le ton face au fléau, plus il se domine et finit par le dominer en le contraignant au départ. Il ne combat pas La Peste et sa secrétaire pour le dépeuplement créé, mais il invite à dominer l'angoisse liée à notre condition mortelle, en vue de triompher de toutes les autres formes d'angoisse dont l'homme peut se faire l'instigateur.

¹⁹⁵ Albert Camus, *Réflexions sur le terrorisme*, op. cit., p. 77.

1-3- LA DÉNONCIATION DU FATALISME VERTICAL

Le fatalisme suppose la présence en l'homme d'une volonté supérieure à la sienne et qui le contraint à une issue contre laquelle il demeure impuissant. La prévalence de cette situation l'amène, généralement, à l'accepter parce qu'elle apparaît inévitable. L'illustration parfaite de ce tableau renvoie à la permanence de la mort devant laquelle la science et l'intelligence humaine sont inefficaces. Elle sème le désarroi dans toutes les communautés, tant et si bien que les uns finissent par en faire l'exécutrice d'une sentence divine, quand les autres la considèrent comme l'ultime étape d'une dégénérescence physique épousant la loi de la thermodynamique.

Dans la dramaturgie d'Albert Camus, le héros, par ses agissements s'oppose à cette fatalité qui fait de Dieu, l'ordonnateur principal et absolu, imposant l'obéissance à tous. La manifestation plausible de cette attitude est perçue dans son hostilité au décor absolu qui promeut cette forme de fatalisme. Caligula et Diego, dans les textes respectifs analysés, en constituent les témoins.

Dès l'entame de la pièce, les choix de Caligula précisent l'option dénonciatrice qu'il prend vis-à-vis de l'ordre existant. Sa prise de conscience débouche sur une première affirmation :

Caligula, *de même*
 ÷ enfin les hommes ne mourront pas ils seront heureux.
 (*Caligula*, Acte I, sc 11 p41.)

A l'évidence d'une vie ponctuée par une finitude incontournable sans promesse de bonheur, Caligula oppose une vie rythmée par un mieux-être permanent. Il rejette implicitement toute autre forme de vie après la mort. Ce qui ne l'oppose pas aux

fondements du christianisme. En effet, par son affirmation, Caligula ne dénonce pas la croyance chrétienne qui consiste en l'espérance à une vie heureuse après la mort. Ce qu'il dénonce, indirectement, c'est le manque d'engagement de l'homme, sa tendance à l'inaction dans l'attente d'une fin. Une fin qui rendrait possible un bonheur inaccessible de son vivant. Par son affirmation, il incite à l'action, à rompre avec cette attitude qui consiste à attendre que tout tombe du ciel. Par sa déclaration, « Les hommes ne mourront pas ils seront heureux », Caligula interpelle l'homme dans les choix responsables à faire en vue d'assurer son épanouissement. Il ne rejette pas la mort, mais il en dénonce l'attitude défaitiste qu'elle inspire de la part de l'homme, peu enclin au changement. L'empereur tyrannique ne promet pas une logique d'éternité, au contraire, par l'adresse aux Patriciens, il invite à une prise de responsabilité plus grande pour garantir un meilleur être.

Dans l'entendement du héros, le bonheur précède la finitude et il ne peut être obtenu que par des choix individuels responsables. Puisqu'il place l'homme au centre de son action, Caligula dépasse cette vérité commune autour de la fatalité dite verticale parce qu'elle est la manifestation d'une volonté divine en vue de l'avènement d'un ordre dit horizontal, promoteur de la solidarité.

L'activation de cette solidarité dont tout homme serait bénéficiaire serait la garantie d'un bonheur qui accorderait, comme faveur, l'oubli de la certitude de la finitude. Par ce discours, Caligula dénonce le fatalisme lié à la mort, invite à une prise de responsabilité plus grande à travers une solidarité qui engage les uns envers les autres. Il rejette, indirectement, l'angoisse liée à la mort qui a pour corollaire une attitude défaitiste et développe, par

conséquent, une mentalité nouvelle fondée sur une existence bâtie sur des actes louables. Ces actes matérialisent une solidarité agissante jusqu'au terme normal ou accidentel. A cette première affirmation, Caligula associe une deuxième.

Caligula : J'ai prouvé à ces dieux illusoires qu'un homme, s'il en a la volonté, peut exercer sans apprentissage, leur métier ridicule.
(*Caligula*, Acte III, SC 2 p. 94.)

L'idée qui se dégage de la doration de Caligula-Vénus confirme l'invitation du héros à plus d'engagement à une responsabilité plus accrue. Le héros n'affiche pas une attitude athée. Bien au contraire, il invite les Patriciens à un sursaut de orgueil qui leur permette de s'assumer, totalement et pleinement, à travers une liberté active.

En défiant La Peste qui incarne la mort, Diego, de son côté, dénonce le fatalisme qui y est associé. Dans *L'Etat de Siège*, en effet, au-delà de l'arbitraire, de la dictature, qu'elle incarne, La Peste symbolise aussi cette mort et l'immobilisme auquel elle contraint l'homme. L'héroïsme de Diego naît de la défiance vis-à-vis du fléau, une défiance qui prend le pas sur la peur panique.

Diego, *au fond, d'une voix Tranquille.*
Vive la mort, elle ne nous fait pas peur !
(*L'Etat de Siège*, Troisième partie, p 158.)

Par ce cri, le héros de *L'Etat de Siège* sensibilise Cadix à un dépassement intérieur qui est la condition nécessaire à une existence conquise dans l'action et par l'action. De cette exclamation du personnage principal, Camus nous donne de réaliser que par la domination de sa propre peur, l'homme active sa part d'humanisme. La dénonciation de toutes les formes de fatalisme, de où qu'elles viennent est révélatrice d'une sensibilisation

au refus de tout conformisme arbitraire, à la solidarité par un engagement responsable. Si la négation rythme et fertilise l'action du héros dans la dramaturgie camusienne, il faut retenir que celle repose sur un nihilisme aux manifestations diverses.

2- L'ÉLAN NIHILISTE DU HÉROS DE LA DRAMATURGIE CAMUSIENNE

A la volonté nihiliste du héros, se associe un état d'âme dont les signes extérieurs sont symbolisés par une forme d'absolutisme dans la négation et par une obsession solitaire suicidaire.

2- 1 - LA NÉGATION ABSOLUE

En se révoltant contre l'ordre existentiel, le héros de la dramaturgie camusienne déploie son élan nihiliste activé par la négation des règles et des principes séculaires. Son hostilité à l'encontre de ce que la société vénère, de ce qu'elle a de plus cher revient, pour lui, à nier la vie, « *car la négation est refus d'existence. Par elle, un être (ou une manière d'être) est posé puis rejeté au néant.* »¹⁹⁶

Le choix de la négation contribue certes à l'expression de l'existentialisme, mais il ne mène à rien pour celui qui en fait l'expérience. Elle débouche sur une double théorie de l'impossible et du possible. Pour l'homme en proie à la négation, la relation avec les autres devient impossible. Cependant, elle accouche de la

¹⁹⁶ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p 45.

possibilité pour lui d'être sans les autres dans une logique de destruction et d'auto-destruction.

Dans *Caligula*, plusieurs situations participent de la manifestation de la négation absolue. Il s'agit de la recherche de la lune par le héros, ce qui symbolise l'impossibilité (Acte I, sc4, p24.), du testament en faveur de l'Etat (Acte I, sc 8, p 33.), des meurtres et enlèvements (Acte II, sc 1 , p 48) de attentats aux mœurs à travers les écarts comportementaux (Acte II, sc 5, p 58.) de adultère (Acte II, sc 5, 6, 7), de l'adoration de Caligula-Vénus. (Acte III, sc 1) et du concours de poésie (Acte IV, sc 12).

En chaque acte de *Caligula*, le lecteur-spectateur découvre une amplification de la volonté de négation de l'être. Le héros se met en marge de la société par son attitude asociale, immorale et irréligieuse.

Caligula : J'ai simplement compris qu'il n'y a qu'une façon de s'égaler aux dieux : il suffit d'être aussi cruel qu'eux.
(*Caligula*, Acte II, sc 2, p 94.)

On ne comprend pas le destin et c'est pourquoi je me suis fais destin. J'ai pris le visage bête et incompréhensible des dieux.

(*Caligula* Acte III, sc 2, p 94.)

Le postulat restrictif « il n'y a qu'une façon de s'égaler aux dieux » prend valeur de volonté déterminée du héros à se adjudger une force extraordinaire de rompre avec l'habitude avilissante en vue de la transcendance créatrice de la liberté individuelle et totale. En s'identifiant aux dieux, Caligula dénonce l'être dans ce qu'il a de essentiel et de permanent pour encourager le paraître dans ce qu'il a deéphémère dans un élan égoïste et égotique. Caligua est devenu le symbole de l'esprit libre en quête d'indépendance telle que décrite par Nietzsche :

« ne se rattacher à aucune pitié, eût-elle pour objet des hommes supérieurs dont un hasard nous a révélé le martyre peu commun et la détresse. [õ] il faut savoir se garder : c'est la plus forte preuve d'indépendance. »¹⁹⁷

Par ailleurs, la liberté totale à laquelle le héros adhère développe les aspects de l'homme abonné à la fois au meilleur ou au pire dans la plénitude. Ce que confirme Nietzsche quand il reconnaît que

« tout ce qui dans l'homme est pouvoir, terrible, tyrannique, tout ce qui tient en lui du fauve et du serpent sert aussi bien à porter plus haut l'espèce « homme » que son contraire. »¹⁹⁸

A travers son discours, Caligula n'est pas le symbole d'une négation qui renie. Ce serait accepter un ordre, préalablement, avant de s'en séparer. Par son jeu, le héros de Camus incarne la négation qui détruit celle qui est passée de la contestation à la « néantisation. » La vie ne vaut pas la peine d'être vécue. Et pour le démontrer, Caligula s'attaque à tout ce à quoi la vie s'attache pour se manifester : les lois, les normes, les bonnes mœurs, les repères sociaux. Son attitude à table (Acte II, sc 5, p 58) et sa désinvolture (Acte II ; Acte III, Acte IV) dans son palais dénotent d'une volonté d'investir les plus petits détails et d'y apposer les marques d'un nihilisme absolu. Chacun de ses actes revêt une signification particulière.

¹⁹⁷ Friedrich Nietzsche, *par delà le bien et le mal*, Paris, Hachette / Plureil, 1993, pp. 72-73.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 75.

Si la recherche de la lune renvoie à l'aspiration, à l'impossible, laadoration de Caligula-Vénus, renvoie, quant à elle, à une auto-sacralisation, à l'irréligion chez Caligula et à la conviction selon laquelle la religion n'a pas sa raison d'être. Le concours de poésie (Acte II, sc 14), est révélateur, lui, de la négation de toute capacité esthétique en l'homme. A l'évidence, tous les gestes et actes de l'empereur rendent opératoire une forme de négation qui confirme le nihilisme qui le caractérise.

En observant Caligula, la genèse de sa nouvelle logique funeste est bel et bien l'insatisfaction d'un désir de non occultation qui se heurte au silence. La perte d'un être cher, Drusilla (Acte I, sc 1, p19) n'a pas pu trouver à ses yeux une justification, ne serait-ce que plausible, même après sa disparation-exil de « trois jours » qui correspondent à un temps de maturation psychologique.

Deuxième Patricien : Rien depuis trois jours.

(*Caligula*, Acte I, sc1, p.17.)

La mort de Drusilla crée dans l'esprit de Caligula une triple réaction faite d'incompréhension, de frustration de fureur qui favorise en lui une logique iconoclaste puis destructrice. Parmi les problématiques que l'attitude de Caligula révèle, il y a la question de la possibilité d'un nihilisme absolu dans la relation entre l'étant et l'être, entre la créature et le créateur.

En effet, conduite à son extrême, la logique de Caligula lui impose de prendre un raccourci qui le conduit à se détruire lui-même aux premières heures de son illumination nihiliste. Mais, il se garde d'être bien vivant avant de se faire destructeur ; la satisfaction de sa seule personne à laquelle concourent tous les actes malheureux qu'il pose, met bien en évidence la nécessité de son

existence pour que sa négation soit. En même temps, il y a lieu de s'interroger si peut demeurer lui-même ; si jamais, son nihilisme absolu faisait le tour de tout ce qu'il y a à détruire. Ainsi, le lecteur-spectateur réalise que le jeu du débat sur la négation absolue, sur le nihilisme, tel que mis en relief par le discours et les gestes de Caligula, dépasse le cadre intellectualiste pour devenir la contribution individuelle à la pérennité de l'espèce humaine, au-delà des contingences existentielles.

La dynamique active et discursive de Caligula qui s'identifie à une révolte dégénérée, fondée sur le nihilisme, conduit à un surhomme destructeur. En dépassant l'homme par la négation de l'être, l'être et l'agir de Caligula deviennent une menace pour l'être à travers autrui, mais à travers l'être-moi de l'individu engagé dans une entreprise d'auto-destruction. Pour comprendre Caligula, il s'impose donc de l'appréhender dans ses choix décisionnels et relationnels, à l'image du héros solitaire du *Malentendu*.

2-2- LA TENTATION D'UNE SOLITUDE SUICIDAIRE

Dans la dramaturgie camusienne, l'on entend par tentation d'une solution suicidaire, la propension du héros à persister dans un choix individuel aux conséquences périlleuses. Tel est le trait caractéristique de Jan dans *Le Malentendu* où, à l'aide du monologue, il exprime sa solitude et son dilemme. Au plan dramatique, Camus se conforme au mode opératoire du monologue défini comme « un discours que le personnage se tient à lui-

même ». ¹⁹⁹ Non pas parce qu'il n'a personne à qui il puisse parler, « *mais parce qu'il est seul pour dire sa solitude, son dilemme et sa recherche pathétique d'une solution.* » ²⁰⁰

En raison de la situation qui prévaut, le héros est contraint de réfléchir pour décider. Son choix devient, par conséquent, décisif et capital. Pour Patrice Pavis, la typologie des monologues fait de ce type un monologue de réflexion ou de décision dans la mesure où

« *placé devant un choix délicat, le personnage s'expose à lui-même les arguments et les contre-arguments d'une conduite (dilemme ou délibération).* » ²⁰¹

La scène 7 de l'Acte II, du *Malentendu*, fonctionne sous la logique d'un pur monologue. Ici, Jan est seul dans l'espace de la chambre. Dans ce moment de délire, le personnage construit un discours sur le futur proche, c'est-à-dire, l'aube. Le héros camusien nous ramène au tout premier dialogue avec Maria, son épouse. Il n'est plus en possession de toutes ses facultés mentales. Ici encore, il ne daignera pas révéler son identité alors que le lecteur-spectateur s'attend à ce qu'il se fasse connaître dans cet ultime moment de discernement. L'homme, en proie au doute, préfère jouer jusqu'au bout dans cette pièce où le tragique s'est installé inéluctablement.

La présence de deux exigences contradictoires dans l'esprit de Jan participe du dilemme et du tragique du *Malentendu*.

Se révéler à sa famille ou aller au bout de son jeu? Finalement, comme obnubilé par une force supérieure, le héros se montre

¹⁹⁹ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 216.

²⁰⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 22.

²⁰¹ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 216.

favorable à la deuxième option, même si dans le monologue, cette décision ne semble pas définitive. La situation de embarras qui caractérise le jeu de Jan justifie la dimension tragique de la pièce.

Jan : Je reviendrai demain avec Maria et je dirai "c'est moi" je les
rendrai heureuses. Tout cela est évident. Maria avait raison.
Oh ! je n'aime pas ce soir où tout est si lointain. Oui ou non ?
(*Le Malentendu*, Acte III, Sc 7, pp. 214-215.)

Cette interrogation témoigne de l'indécision de Jan. Faut-il se révéler ou ne pas le faire ? Seul le héros détient la réponse à ce dilemme. La volonté de se faire connaître semble faible à côté de cette force supérieure qui le contraint à "jouer" jusqu'au bout. Malgré l'angoisse qui l'habite, Jan ne lève pas le voile qui l'entoure. Le monologue crée l'émotion chez le lecteur-spectateur pris entre le désir de faire connaître le client, sachant ainsi l'ambiance du spectacle et l'attente de voir l'action atteindre son paroxysme.

Le « je » énonciateur du discours de Jan n'est pas un « je » de renonciation, un « je » de capitulation de l'homme qui, après s'être éprouvé et avoir éprouvé ses proches, revient dans l'ultime discernement à sa conscience critique. Il est celui de l'homme égocentrique. Dès cet instant, le héros oppose son « moi » narcissique au « nous » que représentent Maria, son épouse, et le pronom « les », signe visible d'un élan et d'une aspiration de socialisation manquée.

A ce stade où le dilemme renforce aussi bien la logique de *Le Malentendu* ainsi que l'intensité dramatique, le héros fait de ce monologue de réflexion cette voix intérieure qui l'interpelle, la voix de sa conscience opposée à celle de l'orgueil qui reste sourde à toute tentative de réinsertion dans le tissu social, d'où le « oui ou

non ? » de Jan. En effet, en débarrassant ces diverses opinions de leur fonction de réponse, le auteur dramatique, en cet instant, le état de présence-absence qui caractérise Jan qui, bien que conscient, refuse de choisir en toute responsabilité. Il se parle à lui-même, se interroge, mais, ne profère aucune réponse audible. De sa voix, comme en écho à son propre discours, il reçoit une double réplique alternée à travers des adverbes de opinion « oui » et « non » qui renforcent le atmosphère dubitative.

Finalement, le attente du lecteur-spectateur est déçue. Au lieu d'un choix décisif, salutaire, Jan opte indirectement pour le dénouement fatal tel que prévu par la Mère et Martha. Ce monologue décisif de le indécision constitue un tournant de la pièce. Il est le ultime discours du héros réduit au silence, vaincu par un sommeil qui le mène au sommeil éternel par la volonté de la mère et de Martha. Par son choix d'une solitude active, Jan crée les conditions de son élimination physique comme le indique le itinéraire didascalique qui succède au monologue, dernier signe discursif de présence dans le espace dramatique.

Il remue. Il dort ò la porte se ouvre.

Entrent les deux femmes avec une lumière.

(Le Malentendu, Acte II, sc8, p215.)

Elle fouille le veston et en tire un portefeuille

Elle vide toute les poches du dormeur

(On entend au loin le bruit des eaux.)

(Le Malentendu, Acte II, sc 8, p 219.)

La mère fait un pas vers le lit.

(Le Malentendu, Acte II, sc 8 p 219.)

Désormais, à le absence physique se combine une substitution pronominale et lexicale. Il ne est plus désigné par le nom référencé dans le œuvre, mais il le est par le pronom « il » et le groupe nominal

« du dormeur ». Ces deux morphèmes sont révélateurs de l'état d'inconscience dans lequel se trouve le héros devenu un personnage anonyme, un simple client, une cible soumise au même sort que ceux qui l'ont précédé dans la funeste auberge. Par le groupe nominal « du dormeur », l'auteur renforce la distance et l'indifférence entre le héros et ses bourreaux. Dans la peau d'un étranger, Jan, par la passion de ses hôtes, est devenu un dormeur, statut transitoire et obligé, qui mène au meurtre.

Loin de décider dans le sens d'un dénouement heureux, le monologue de Jan débouche au contraire, sur une indécision qui, mise en contexte, devient une décision participant indirectement de l'exécution de la décision de la Mère et de Martha. Cela justifie amplement l'idée de tentation suicidaire. En réalité, le choix de Jan peut être interprété comme l'expression d'une volonté individuelle de s'opposer à une socialisation qui favorise l'aliénation.

3- L'HÉROÏSME ET LE REFUS DES ALIÉNATIONS

Dans sa quête de liberté, le héros de la dramaturgie camusienne s'active par sa dynamique, à s'opposer à tout ce qui est susceptible d'altérer ou d'occulter la part d'être et de responsabilité qui le singularise. Au centre de ses agissements, la volonté d'exprimer sa personnalité selon ses convictions propres sans compromis ni compromission avec le décor social aliénant. Dès lors, son jeu sera fait d'attitude irrévérencieuse, blasphématoire et de refus de la liberté contraignante.

3-1- LE HÉROS ICONOCLASTE

L'un des signes distinctifs du héros de la dramaturgie camusienne réside dans son refus de se soumettre aux règles de la quotidienneté, faites de la morale, de la courtoisie et de la bienséance. Le respect de ces principes crée généralement une forme de aliénation de l'individu par le groupe déterminé à se conformer par toutes les voies. Au contraire de l'homme ordinaire, le héros de la dramaturgie camusienne se singularise par le non-respect de ses congénères sociaux et de tout ce qu'ils tiennent pour sacré, et qu'ils vénèrent. Caligula et Diego incarnent l'irrévérence fondée sur le mépris. Chez le premier, elle est présente dans le discours et dans les gestes.

De l'entame à la fin de *Caligula*, le héros tient un discours qui place l'arrogance de Caligula dans deux ordres : l'un, horizontal, le décrit dans l'espace palatial dans ses rapports avec les Patriciens, l'autre, vertical, traduit sa déification, sa vénération qui signifie une négation de l'ordre divin. La première manifestation de l'irrévérence de Caligula envers son entourage se laisse cerner à travers l'itinéraire discursif :

Acte I

-Entre Caligula et Hélicon

Caligula, *se levant, mais avec la même simplicité.*

C'est une vérité toute simple et toute claire, un peu bête, mais difficile à découvrir et lourde à porter.

(*Caligula*, Acte I, sc 4, p 26.)

- Entre Caligula et Caesonia

Qui te parle de Drusilla, folle ?

(*Caligula*, Acte I, sc 11, p 39.)

Acte II

-Entre Caligula et le vieux Patricien

Bonjour ma chérie ò .

(*Caligula*, Acte II, sc 5, p56.)

Aucune importance, ma jolie.

(*Caligula*, Acte II, sc 5, p 61.)

-Entre Caligula et Mucius

Mucius, je me suis permis d'inviter ta femme.

(*Caligula*, Acte II, sc 5,p 61.)

Bien sûr, mon ami, bien sûr. Mais comme c'est commun

(*Caligula*, Acte II, sc 5,p 61.)

Mucius, je te rends ta femme.

(*Caligula*, Acte II, sc 7, p. 64.)

Acte III

-Entre Caligula et le vieux Patricien.

Alors, ma jolie on vient revoir Vénus.

(*Caligula*, Acte III, sc 4,p 101)

Acte IV

-Entre Caligula et les poètes.

Non ! mais quel rapport l'enfance d'un imbécile peut elle avoir avec le sujet.

(*Caligula*, Acte IV, sc 12,p 138.)

Vous allez défiler devant moi en léchant vos tablettes pour y effacer les traces de vos infamies .

(*Caligula*, Acte IV, sc 13,p 140.)

Le premier constat qui s'impose au lecteur-spectateur dans l'identification de l'attitude iconoclaste de Caligula est celui du mépris intégré dans un champ lexical. En parcourant *Caligula*, du début à la fin, on est, en effet, saisi par le langage grossier du personnage. Il suggère le champ lexical du mépris et de la haine. Ce champ lexical est rendu dynamique par l'arrogance des propos discourtois à l'encontre de personnages d'un âge avancé. Le schéma suivant, illustre éloquemment la constance de Caligula à vouloir afficher son manque de respect pour son entourage immédiat, comme le montre le tableau :

Acte I	bête → imbécile → Folle
Acte II	Petite femme → c'est commun → ma chérie → ma jolie
Acte III	ma jolie → ma jolie
Acte IV	L'enfance d'un imbécile → Les traces de vos infamies.

On observe que Caligula choisit son lexique soigneusement. Il se rassure d'humilier ses proches en leur niant toute intelligence, toute culture et tout savoir vivre. Alors que son jeune âge devrait lui inspirer la crainte, l'obéissance et le respect des anciens. À « vingt-neuf ans » (Acte IV, sc 13, p 145), Caligula bafoue les anciens. Sa soif de liberté l'aveugle et le conduit à la négation d'être des autres. Son aspiration d'être et sa volonté de surmonter l'absurde le mène à marginaliser ce que la société vénère et perpétue par l'intermédiaire des anciens. Au-delà du mépris, le champ lexical suggère aussi la volonté de banalisation et de réification qui ne reconnaît aucun savoir-faire chez les Patriciens réduits à contempler Caligula et à se laisser fasciner par ses agissements.

En ce qui concerne l'irrévérence d'ordre vertical, elle est perceptible pendant et après la scène de l'adoration de Caligula-Vénus. En se faisant passer pour la déesse de la beauté, le héros nie la beauté elle-même, mais aussi et surtout l'ordre divin, garant de la morale.

Caligula : ò . J'ai prouvé à ces dieux illusoires qu'un homme, s'il en a la volonté, peut exercer, sans apprentissage leur métier ridicule ò Si j'exerce ce pouvoir, c'est par compensation. A la bêtise et à la haine des dieux.
(*Caligula*, Acte III, sc 2 , pp 94 . 95.)

Sous l'influence des épithètes caractérisantes « illusoires » et « ridicule », le héros exprime son hostilité envers le sacré et le religieux qui sont dénoncés et dénaturés au bénéfice de l'irreligion. L'attitude de Caligula est donc celle de l'auto-célébration de l'individu qui, par cette décision, rejette la condition humaine dans ce qui la singularise et l'identifie.

La deuxième manifestation de l'irrévérence de Caligula est perceptible dans les gestes tels que précisés par les didascalies intégrées.

Caligula s'arrête et regarde les conjurés ò Il va de l'un à l'autre en silence arrange une boucle à l'un, recule pour contempler un second ò
(*Caligula*, Acte II, sc 3, p 54.)

ò Il devient évident que Caligula se tient mal à table. Rien ne le force à jeter ses noyaux d'olives dans l'assiette de ses voisins immédiat, à cracher ses déchets de viande sur le plat, comme à se curer les dents avec les ongles et à se gratter la tête frénétiquement.
(*Caligula*, Acte II, sc 5, p. 58.)

Il a déjà la femme de Mucius près de lui et lèche distraitement son épaule gauche. De plus en plus à l'aise.
(*Caligula*, Acte II sc 5, p 61.)

Merea tente alors de s'enfuir. Mais Caligula, d'un bond sauvage, l'atteint au milieu de la scène, le jette sur le siège bas et, après une lutte de quelques instants, lui enfonce la fiole entre les dents et la brise à coup de poing.
(*Caligula*, Acte II, sc 12, p 72.)

Avec précision, les didascalies décrivent l'attitude perverse de Caligula à l'endroit des Patriciens, au mépris de leur âge. Ils sont

réduits au rang d'objets, de pions qu'il manipule à sa guise par des actes qui justifient une démente assumée pleinement.

Par accumulation verbale, en alternance avec des groupes nominaux, l'auteur dramatique nous permet de saisir de manière progressive l'attitude méprisante et irrévérencieuse de Caligula envers son entourage immédiat. Ces didascalies font l'effet d'un « travelling avant »²⁰² dans la mesure où elles permettent de cerner les contours de la personnalité du héros sur la base de l'accumulation des actes tels qu'ils interviennent au fil de la pièce.

Les groupes verbaux matérialisent l'effet travelling dans *Caligula* et rendent possible l'appréhension des traits du caractère irrévérencieux du héros. Les verbes traduisent la volonté de transgression du héros et s'accompagnent de la capacité de nuisance qui le singularise. L'auteur dramatique les inscrit dans un processus qui s'amplifie au fil des actes de Caligula par une alternance entre l'indicatif et l'infinitif présent. Les modélisations textuelles suivantes permettent de mieux apprécier la conscience du héros quant à son itinéraire.

Première modélisation

Caligula → **s'arrête** et **regarde** → **va** de l'un à l'autre → **arrange** une boucle → **recule** pour **contempler** un second.

²⁰² Le travelling est un procédé cinématographique qui permet à la caméra d'aller en avant ou en arrière dans la prise de l'image.

Deuxième modélisation

Caligula → **se tient** mal à table. Rien ne le **force à jeter** ses noyaux →
à cracher ses déchets → **à se curet** les dents → **à se gratter** la tête.

Troisième modélisation

Il → **a** déjà la femme → **èche** son épau.

Quatrième modélisation

Caligula → **atteint** au milieu → **le jette** sur le siège bas → lui **enfonce** la fiole →
 et **la brise**.

Le sujet commun à tous ces groupes verbaux est bien Caligula qui est décidé à mettre son génie créateur au service de la malice. La conjonction de coordination « et » qui précède le verbe de la dernière modélisation didascalique symbolise l'aboutissement de sa défiance à l'encontre de la bienséance, de la morale et de la vie. En jouant à fond sa liberté sans limites, le souverain-monstre exprime une volonté de souffrance doublée de mépris. Le héros déploie une liberté d'esprit dans un monde que Nietzsche décrit en ces termes : « *Le monde vu de l'intérieur, le monde désigné en fonction de son caractère intelligible serait tout simplement volonté de puissance et rien d'autre.* »²⁰³

²⁰³ F.Nietzsche *Par delà le bien et le mal*, Paris, Hachette Pluriel, 1993, p. 69.

L'accumulation verbale dans les didascalies intégrées participent chez l'auteur à la manifestation de l'influence grandissante du héros sur son entourage. Elle est révélatrice de la liberté totale doublée de la volonté de puissance dans la nuisance et la destruction

En réalité, dans le jeu de Caligula, cette attitude est l'une des nombreuses manifestations de la liberté sans limites dont l'amplification repose sur l'humiliation de ses proches et sur le mépris des règles sociales. Des décisions arbitraires au meurtre, en passant par l'adultère et la négation de Dieu, Caligula fait de l'irrespect de l'homme et du sacré, les normes d'une conduite en dehors de toutes normes. D'où sa marginalisation.

Dans *L'Etat de Siège*, le dialogue entre Diego et La Peste est aussi révélateur de l'irrévérence. Contrairement à Caligula qui se sert pour détruire et se autodétruire, le héros de *L'Etat de Siège*, lui, se sert pour défier le fléau, pour dépasser la peur qu'il inspire et libérer Cadix. Il s'agit d'une irrévérence salvatrice qui naît de la volonté individuelle. Elle comble l'aspiration collective à la liberté.

Diego :Vite, au travail ! Vous avez été joué!

La Peste : Quand ils ont peur, c'est pour eux-mêmes.

Mais leur haine est pour les autres.

Diego, *revenu en face de lui.*

Ni peur ni haine, c'est là notre victoire !

(*L'Etat de Siège* troisième partie p. 164)

La Peste : Regarde-moi, je suis la force elle-même !

Diego : Quitte ton uniforme

La Peste : Tu es fou !

Diego : Déshabille-toi. Quand les hommes de la place quittent leur uniforme, ils ne sont pas beaux à voir !

La Peste : Peut-être. Mais leur force est de l'avoir inventé l'uniforme.

Diego : La mienne est de le refuser. Je maintiens mon marché.

Diego : Sur le chemin où je suis, on ne peut pas s'arrêter même si on le désire. Je ne t'épargnerai pas !

La Peste, *changeant de ton* Mais je te propose un autre marché.

Diego : Non. Je connais mes pouvoirs.
(*L'Etat de Siège* troisième partie p. 169)

Le discours de Diego est bâti sur un ton ferme, hostile à tout compromis et à toute compromission. Le héros choisit la confrontation verbale qui, par moments, prend l'allure d'une stichomythie²⁰⁴ révélatrice d'intensité et de motion dramatique, mais aussi de contradiction profonde entre le héros et La Peste.

Diego : Quitte ton uniforme

La Peste : Tu es fou !

Par la spontanéité de la stichomythie et par la fermeté du ton, le héros domine sa propre peur. En quantifiant et en symbolisant le dialogue entre La Peste (LP) et Diego (D) dans cette troisième partie de la pièce, nous obtenons la configuration suivante :

La Peste (LP) 4 répliques (rp)

Soit $rp1 + rp2 + rp3 + rp4 = 4 \text{ rp}$.

Diégo (D) 5 contre-répliques (crp)

Soit $crp1 + crp2 + crp3 + crp4 + crp5 = 5 \text{ contre-répliques}$.

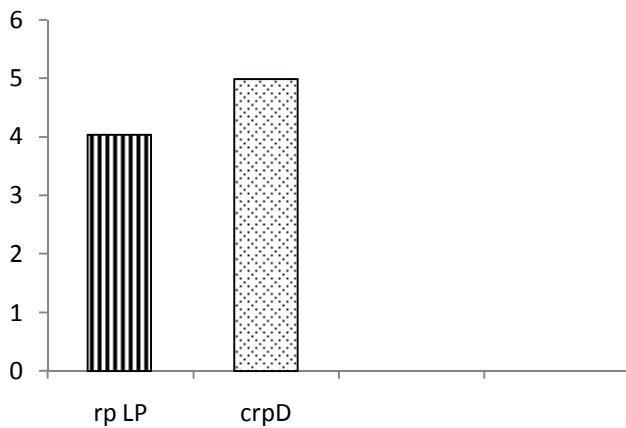
Le dialogue entre La Peste (LP) et le héros Diego (D) donne lieu à une configuration faite d'une alternance discursive à travers ce jeu de répliques (rp) de La Peste (LP) soit (rp LP) et de contre-répliques (crp) de Diego (D) soit (crpD). Par schématisation, le duel discursif des personnages peut être modélisé pour correspondre à la chaîne suivante :

²⁰⁴ Dans le langage dramatique, la stichomythie est un débat tragique où les interlocuteurs se répondent d'une façon symétrique (vers pour vers, distique pour distique, phrase pour phrase). Elle est, en général, la manifestation d'une contradiction conflictuelle.

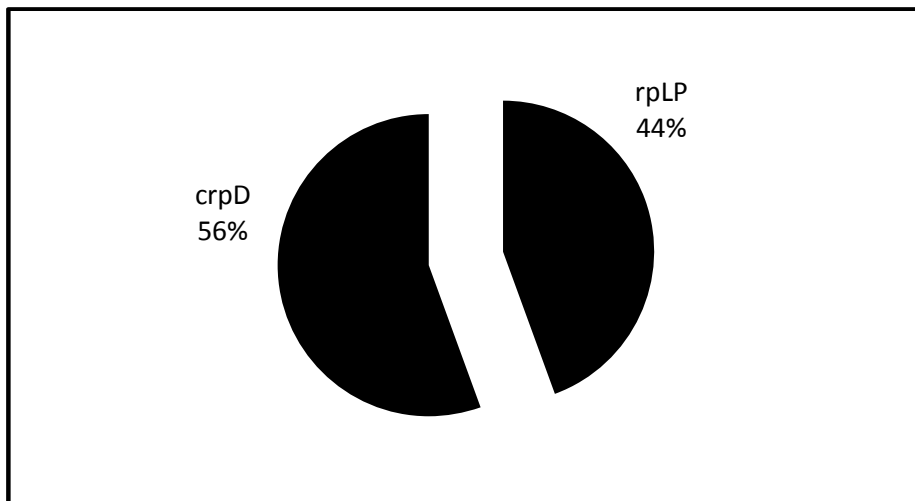
$rpLp1 + rpLP2 + rpLP3 + rpLP4 = 4$ répliques qui concernent La Peste et 5 contre-répliques qui concernent Diego : $crpD1 + crpD2 + crpD3 + crpD4 + crpD5$.

Par effet d'alternance, les répliques de La Peste (rpLp) et les contre-répliques de Diego (crpD) donnent la modélisation discursive suivante : $rpLp1 + crpD1 + rpLp2 + crpD2 + rpLP3 + crpD3 + crpD4 + rpLP4 + crpD5$. Si les trois premières répliques et contre-répliques des deux personnages s'inscrivent dans une parfaite alternance, l'on observe une rupture due à une succession discursive de Diego (crpD3 et crpD4) qui justifie pleinement la volonté et la détermination du héros à faire du dialogue une arme psychologique contre La Peste.

Egalement, par effet de croissance discursive dans le dialogue avec La Peste, Diego dépasse sa propre peur du fléau et le transcende pour garantir la survie de la communauté qu'il défend par son engagement. Le discours produit et la parole dite par Diego deviennent des moyens de lutte contre l'oppression. La fureur de La Peste détermine du héros, son action qui devient une arme de libération, un instrument contre la dictature. La supériorité discursive de Diego symbolise le triomphe psychologique du héros sur La Peste. Elle est révélatrice du refus du mal, révélatrice de la suprématie du bien sur le mal sous toutes ses formes. La représentation discursive par diagramme confirme bien le plan du héros à user de la parole pour se libérer de la terreur de La Peste.



Le diagramme discursif illustre une supériorité dans la prise de parole de Diego (diagramme en pointillés) au détriment de La Peste (diagramme en rayures verticales). Ce qui augure de la capacité morale et psychologique du héros à se dépasser et à dépasser la terreur que La Peste inspire. Le héros symbolise une rage de vaincre et une envie de survivre. En termes de pourcentage de répliques et de contre-répliques, on obtient le graphique suivant pour les deux personnages: 56% pour Diego et 44% pour La Peste.



De l'échange peu courtois avec La Peste, signe extérieur d'une dictature aux visages multiples, Diego tire sa force, son énergie salubre pour la cité. Il engage la Peste dans une confrontation, un face à face verbal attesté par

Diego : quitte ton uniforme ò je maintiens mon marché ò je ne
 t'épargnerai pas ! ò je connais mes pouvoirs ò
 (L'État de siège, troisième partie, p 169.)

Par la stichomythie et par la fermeté du ton, le héros domine sa propre peur. Par moment, il donne l'impression d'inverser les rôles par un ton qui devrait être celui de la terreur incarnée par La Peste. Son choix altier participe d'une certaine évanescence de La Peste. A la terreur d'action, le héros répond par la terreur verbale et discursive, preuve de l'irrévérence réparatrice. Pour Diego, l'agressivité discursive participe d'un processus de désaliénation individuelle. Elle symbolise non seulement le refus de toutes formes de dogmatisme, mais aussi et surtout le rejet de l'assujettissement.

Le ton assuré de Diego, qui encourage et garantit la survie de la cité apparaît comme l'invitation de l'auteur dramatique à un engagement sincère à lutter contre toutes les formes de brimades. Son choix le révèle à lui-même, tout comme l'élan blasphématoire de Caligula.

3-2 - LA VOCATION BLASPHEMATOIRE

L'élan blasphématoire du héros de la dramaturgie camusienne est observable dans la scène de l'adoration de Caligula-Vénus telle qu'imposée par Caligula aux Patriciens contraints de s'associer à ce sacrilège. L'outrage suscité par cette adoration participe du

blasphème. En effet, par l'intermédiaire de Caesonia, les Patriciens sont invités à répéter « la prière sacrée à Caligula-Vénus ». En véritable maîtresse de cérémonie, Caesonia veille à ce que les répons²⁰⁵ soient bien articulés, conformément au vœu de Caligula. Elle assure aussi de la cohésion et de l'harmonie d'une prière faite de trois étapes.

La première a une vocation laudative. Elle est entraînée par une structure périphrastique : « Déesse des douleurs et de la danse » – la seconde décrit, sous l'influence d'une comparaison hyperbolisée, la puissance de la déesse. « Née des vagues – Toi qui es comme un rire, un regret, – une rancœur et un élan », la troisième partie est faite de demande, d'où l'usage par l'auteur dramatique de groupes verbaux à l'impératif de supplication impliquant les auteurs de la requête :

« Enseigne-nous l'indifférence – »
 « Instruis-nous de la vérité de ce monde – »
 « Et accorde nous la force de vivre »
 « Comble-nous de tes dons, répands sur nos visages ton impartiale cruauté – Donne-nous tes passions sans objet – enivre-nous du vin de ton équivalence et rassasie-nous pour toujours. »

La volonté de nier le sacré de Caligula intègre trois parties à la prière des Patriciens à l'image des trois étapes du « *Notre Père* »²⁰⁶ des chrétiens :

- Notre Père Céleste,
- Fais-toi reconnaître comme Dieu.
- Fais venir ton règne –
- Donne-nous aujourd'hui le pain dont nous avons besoin.
- Pardonne-nous nos torts envers toi, –

²⁰⁵ Dans la liturgie, le répons est un chant sur des paroles empruntées aux écritures, exécuté par un soliste et répété en entier ou en partie par le chœur.

²⁰⁶ *La bible TOB*, Evangile selon Matthieu chapitre 6, verset 9 à 13.

Pour donner de la consécration à sa prière, le récitant reconnaît la grandeur et l'immensité de Dieu. La prière à l'endroit de Caligula-Vénus procède de la même manière, mais, ici, les voix priantes sont engagées dans une entreprise de dérision qui signifie le plan méprisant du héros envers la religion. Le tableau suivant illustre les similitudes entre la prière blasphématoire à Caligula-Vénus et le *Notre Père*.

La prière à Caligula-Vénus (<i>Caligula</i> , Acte II, sc 1)	Le notre Père (Math 6, 9-13)
Déesse des douleurs et de la danse	Notre Père Céleste
Toi qui es comme un rire, un regret	Fais- toi reconnaître comme Dieu
Rassasie nous pour toujours	Donne-nous aujourd'hui le pain dont nous avons besoin

La correspondance entre les deux prières est troublante. Elle est la preuve du choix conscient du héros de banaliser ce que la société a de plus cher. De fait, son désir de ressembler à Vénus coïncide avec sa volonté de dépasser le carcan spirituel avec le service minimum dans lequel l'homme se conforme chaque fois qu'il fait preuve de religiosité. Caligula dénonce la religiosité passive et invite à une spiritualité active. Celle qui permet à l'homme de prendre des initiatives sans attendre un hypothétique secours venant d'en haut. Sa démarche n'est donc pas celle d'un athée. Elle vise plutôt à inciter l'homme à se donner les moyens en vue de l'accomplissement de son destin.

Dans ce jeu, le blasphème devient un atout supplémentaire à la contestation de l'autorité divine par la banalisation de la prière et de tous les rites qui en sont l'expression visible. Dans son entendement, le blasphème devient comme la preuve d'une aspiration au détachement, à la transcendance et au dépassement qui rend possible la liberté débarrassée de toutes les formes de contrainte. Son attitude est celle de l'homme qui s'interroge sur sa capacité à être religieux ou à ne pas l'être pour être ; c'est-à-dire, de sa capacité à vivre une liberté non contraignante.

3-3- LE REFUS DE LA LIBERTÉ

Dans le décor absurde, toute liberté est subordonnée à une autre. Il y a le jeu d'influence qui pousse l'individu à tenir compte de l'autre dans ce choix pour ne pas devenir une entrave. Erigé en règle, ce principe est une contrainte tacitement acceptée. Cependant, il n'est pas nécessaire pour l'individu de se plier. Il peut, par révolte, au péril de sa vie, s'opposer en vue d'une autre forme de liberté envisagée par des raisons qui l'excluent de la communauté.

Telle est l'option de Diego dans *L'Etat de Siège* et de Kaliayev dans *Les Justes*. Pour le premier, le choix de la mort à la place de Maria constitue la manifestation du refus de la liberté telle que promise par La Peste et sa Secrétaire. Tous deux symbolisent la dictature, l'arbitraire, tous les totalitarismes confisateurs de liberté qui se servent de faux compromis pour abuser des peuples. En échange de leur mutisme, des peuples entiers vivent dans cette illusion de liberté. A travers sa confrontation avec La Peste, Diego prône le refus de ce type de liberté qui bafoue tout honneur.

Diego : Je vis pour ma cité et pour mon temps.
La peste : Le temps des esclaves !

Diego : Le temps des hommes libres !
 (*L'État de Siège*, troisième partie, pp 173-174.)

La Peste : L'orgueil sera le plus fort.
 Diego : J'avais soif d'honneur. Et je ne retrouverai
 l'honneur aujourd'hui que parmi les morts.
 La peste : Prépare-toi !
 Diego : Je suis prêt.
 (*L'État de Siège*, troisième partie, p 176.)

Par effet de *anacoluthie*, de rebours lexical et de parallélisme oppositionnel « pour mon temps, le temps des esclaves, le temps des hommes libres, » Diego renouvelle son engagement à une existence qui restaure l'homme dans la liberté qui réhabilite l'honneur vilipendé par La Peste. Le passage entre « esclaves » et « hommes libres » suppose une prise de conscience qui invite à l'action. Tel est le message que révèle le discours de Diego dans son face à face avec La Peste. La condition d'esclave ne peut durer indéfiniment. Elle est toujours transitoire. Elle précède la liberté pour qui en prend conscience. Tel est le message du héros.

Dans le jeu de répliques et de contre-répliques, Diego justifie la noblesse de son combat devenu celui de l'homme contre tout ce qui le écrase par une restriction excessive de sa liberté. Dans ce même registre, Kaliayev et ses amis révolutionnaires inscrivent leur action terroriste. En effet, pour ne pas se compromettre dans le despotisme, Kaliayev commet le meurtre contre son symbole, mais il dépasse cette étape par le refus de toute faveur, de toute grâce de la part du bourreau du peuple. Le Dialogue avec la Grande-duchesse illustre.

La grande duchesse : ÷ je demanderai votre grâce.
 Kaliayev : Je vous en supplie, ne le faites pas. Laissez-moi mourir ou je vous haïrai mortellement.
 La Grande. Duchesse Je demanderai votre grâce, aux hommes et à Dieu
 Kaliayev : Non, non, je vous le défends.
 (*Les justes*, Quatrième partie, p 124.)

A travers le même principe de répliques et de contre-répliques, il apparaît clairement que le héros affiche ses intentions de ne pas céder à une faveur qui compromette sa dignité. Son choix n'est pas celui de l'homme désespéré. Il est celui de l'homme qui recherche la liberté vraie. Le chapitre suivant s'attélera à le révéler à travers les agissements du héros.

CHAPITRE TROISIÈME :

L'ACTION, EXPRESSION DE LA LIBERTÉ DU HÉROS

L'un des signes de caractérisation par excellence du héros du théâtre de Camus est la liberté. Elle est au départ et à l'arrivée de son action. Elle se réalise sous l'influence d'un discours ou de gestes souvent en rupture de repère et de référence avec ce qui est. La principale quête du héros est celle de l'homme qui, par la révolte contre l'ordre absurde, espère conquérir la liberté quoique ses choix individualistes l'exposent au péril.

Généralement, ses choix accentuent sa marginalisation par une communauté qui ne se donne pas toujours, ce temps de réflexion pouvant lui permettre d'accéder au sens et à la signification de l'acte posé. Dans son entreprise, le héros est face à lui-même et face aux autres. Au premier niveau, il est en lutte avec sa conscience par l'intermédiaire de la liberté conditionnelle tandis que le second niveau fixe les bases d'un itinéraire qui fait de son action la représentation de la liberté virtuelle.

1- LA CONSCIENCE DE LA LIBERTÉ CONDITIONNELLE

Dans sa quête, le héros de l'œuvre théâtrale de Camus est aux prises avec lui-même et avec son entourage. Par ce double conflit, il crée des interférences entre sa liberté et la liberté commune. Il naît alors un double affrontement intérieur dont la renonciation débouche sur une issue salutaire pour la collectivité.

1-1- L'INTERFÉRENCE DES LIBERTÉS.

Sur la base du jeu de Diego et de Caligula, dans *L'État de Siège* et dans *Caligula*, le lecteur-spectateur fait le constat des confrontations qui naissent des relations conflictuelles entre le héros et son entourage. L'interférence vient de ce que son aspiration légitime à être libre va à l'encontre de celle des autres symbolisés par La Peste et sa Secrétaire et aussi par les Patriciens et Scipion.

Dans *L'État de Siège*, Diego, le héros typique, positif, prend le risque de affronter La Peste dans le même espace. A la liberté dépouillée de toute dignité et de tout honneur, il oppose la liberté qui restaure l'homme, celle qui éveille son sens et sa part d'humanisme. Il n'est donc pas surprenant que les choix salutaires de Diego s'opposent à l'entreprise de déliénation de la population par La Peste. La liberté humiliante à laquelle elle aspire est combattue par celle du héros solitaire. En combattant La Peste, Diego combat l'angoisse de la mort et laisse entrevoir la liberté à laquelle Camus aspire dans ses Carnets : « *La seule liberté possible est une liberté à l'égard de la mort et il n'y a pas de liberté pour l'homme tant qu'il n'a pas surmonté sa crainte de la mort.* »²⁰⁷

Le dépassement de la peur qui inspire la mort constitue pour Camus un pas de l'homme dans la quête de la liberté. En effet, par le refus de cette fatalité, l'homme peut donner une forme à la liberté à laquelle il adhère. Puisqu'il ne peut échapper à la finitude, il n'y a donc pas lieu de la craindre. L'homme se doit, dès lors, de tirer tout

²⁰⁷ Jeanyves Guérin, *op. cit.*, p. 484.

le bénéfice de l'existence par des actes à travers lesquels il affirme sa liberté vis-à-vis des autres, en attendant sa propre mort.

En procédant par croisement discursif, l'on parvient aisément à appréhender leur détermination à s'affirmer librement.

La Peste	Diego
<p>Silence ! Je suis celui qui aigrit le vin et qui dessèche les fruits. Je tue le sarment ò J'ai horreur de ce pays où l'on prétend être libre sans être riche. J'ai les prisons, les bourreaux, la force, le sang ! (L'État de siège troisième partie, p 165)</p>	<p>Non. Je connais la recette. Il faut tuer pour supprimer le meurtre violenté pour guérir l'injustice. (L'État de siège troisième partie, p 172)</p>
<p>La seule fidélité que je connaisse, c'est le mépris. (Il montre le chœur affaissé dans la cour.) Regarde, il y a de quoi ! (L'État de siège troisième partie, p 175)</p> <p>ò En attendant, cette ville a toutes les chances d'être libre. Tu vois, il suffit d'un insensé comme toi. L'insensé meurt évidemment ò Et le reste ne mérite pas d'être sauvé. (L'État de siège troisième partie, p175)</p>	<p>Je ne méprise que les bourreaux ò Je ne baisserai pas les yeux ! (L'État de siège troisième partie, p 175)</p> <p>L'insensé meurt ò (L'État de siège troisième partie, p 176)</p>
<p>J'ai toujours pensé que vous n'aviez pas assez de haine. Mais ma haine à moi a besoin de victimes fraîches. ò Et nous recommencerons ailleurs. (L'État de siège troisième partie, p177)</p>	<p>ò J'ai fait ce qu'il fallait. (L'État de siège troisième partie, p 182)</p>

De la lecture tabulaire, il ressort que par le jeu de répliques et de contre-répliques, de paroles et de contre-paroles et par le jeu de mots, Diego fait connaître la liberté à laquelle il aspire. Il %uvre pour une liberté qui implique le sacrifice de soi pour le bonheur de tous. Le héros se révolte contre ce bonheur qui déshumanise pour rechercher celui qui retrouve et réveille la part d'humanité que

symbolise la solidarité agissante. Au nom de sa conviction, Diego s'engage dans la lutte contre La Peste. Pour Hiroki Toura,

« sa lutte ne peut pas être une lutte collective comme dans La Peste, mais une espèce de duel. Il s'oppose tout seul à La Peste, et il paie, de sa propre vie, la vie de sa bien-aimée et la libération de la ville. »²⁰⁸

À la détermination de Diego, s'oppose celle de La Peste ; sa révolte est une révolte solitaire. Camus la décrit en des termes clairs :

« Elle tire l'individu de sa solitude et devient un lieu commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte, donc nous sommes. »²⁰⁹

Au "cogito ergo sum" cartésien, Camus identifie la révolte comme valeur intrinsèque de l'homme. Tous les actes posés dans le sens de la valorisation ou de la dévalorisation de la vie en sont l'expression. Dans la révolte, l'homme révèle son essence et embarque les autres à la conscience et à la fin de l'ordre absurde aliénant. La révolte individuelle qui interpelle l'autre en vue de la liberté fonde et justifie l'essence de l'existence.

Diego se révolte, mais le « nous » n'existe pas ; il dirige, certes, les habitants de Cadix, mais ceux-ci ne sont qu'une foule désordonnée. Par son activisme, sa liberté interfère avec celle de La Peste qui représente le Mal. Diego accepte de mourir, non pas pour sauver seulement Cadix, mais pour sauver Victoria et, au-delà,

²⁰⁸ Hiroki Toura, *La quête et les expressions du bonheur dans l'œuvre d'Albert Camus*, Paris, Eunedition, 2004, pp306-307.

²⁰⁹ Albert Camus, *L'homme révolté*, Op.cit., p. 38.

l'espèce humaine. Au plan strictement thématique, il est aisé de reconnaître avec Hiroki Toura que « *L'État de Siège est l'histoire tragique d'un homme qui perd son bonheur dans le combat contre le mal.* »²¹⁰ La mort de Diego devient la résultante de l'interférence entre la liberté du héros solitaire opposé à la liberté maléfique et tyrannique de La Peste.

Dans *Caligula*, le héros opte pour une liberté sans frontières qui se heurte à la liberté commune des Patriciens. L'interférence entre les deux options débouche sur la révolte qui se conjugue dans l'arbitraire, le meurtre et la culture de l'irréligion.

Caligula : Aujourd'hui, et pour tout ce temps qui va venir, la liberté n'a plus de frontières.

(*Caligula*, Acte I, sc 10, p 36.)

Allez annoncer à Rome que sa liberté lui est enfin rendue et que avec elle commence une grande épreuve.

(*Caligula*, Acte I, sc 10, p 38.)

o Ah ! Caesonia, je leur montrerai ce qu'ils n'ont jamais vu, le seul homme libre de cet empire.

(*Caligula*, Acte I, sc 11, p 42.)

On est toujours libre aux dépens de quelqu'un.

(*Caligula*, Acte II, sc 11, p 42.)

Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne.

(*Caligula*, Acte IV, sc 14, p 149.)

De la fermeté du discours au début de la pièce à son aveu dans le dernier acte, Caligula déploie un type de liberté qui écrase celle des Patriciens. Pour ces derniers, l'interférence débouche sur une renonciation salvatrice. Par instinct de conservation, ils font le jeu de l'empereur jusqu'à ce qu'ils se révoltent. L'interférence entre

²¹⁰ Hiroki Toura, *op. cit.*, p. 311.

sa liberté sans mesure et la liberté des autres est révélatrice du souhait du tyran,

«*d'une part, provoquer une réaction des dieux, et de l'autre la révolte des hommes. Son plus grand malheur est que son appel demeure sans réponse.* »²¹¹

L'extériorisation de sa philosophie à travers le discours l'oppose au héros qui, de l'intérieur, vit la confrontation avec lui-même et avec les autres.

1-2- L'AFFRONTLEMENT INTÉRIEUR

Un des traits dominants du héros de la dramaturgie camusienne est la cohabitation dans son esprit de deux ordres, l'un le poussant à demeurer ferme dans son choix, l'autre l'invitant à y renoncer. Tel est l'embarras dans lequel se trouve Jan le héros du *Malentendu*, tantôt prêt à révéler sa véritable identité, mettant un terme au suspense dramatique, tantôt décidé à laisser la situation aller à son terme. Quatre scènes de l'Acte deux de la pièce extériorisent cet affrontement intérieur.

Jan : Maria a raison, cette heure est difficile. (*un temps.*)

Que fait-elle, que pense-t-elle dans sa chambre d'hôtel, le cœur fermé, les yeux secs, toute nouée au creux d'une chaise? ò Allons, cette inquiétude est sans raison. Il faut savoir ce que l'on veut. C'est dans cette chambre que tout sera réglé.

(*Le Malentendu*, Acte II, sc 1, p 197.)

Jan : Peut-être, en effet ò Tout cela est stupide.

Qu'est-ce que je fais ici ? Mais non, J'ai la charge de ma mère et de ma sœur ò Oui, c'est dans cette chambre que tout sera réglé. Et voici maintenant ma vieille angoisse ò Je connais son nom. Elle est peur de la solitude éternelle, crainte qu'il n'y ait pas de réponse. Et qui répondit dans une chambre d'hôtel ?

(*Le Malentendu*, Acte II, sc 2, pp 206-207.)

²¹¹ Hiroki Toura, *op. cit.*, p.173.

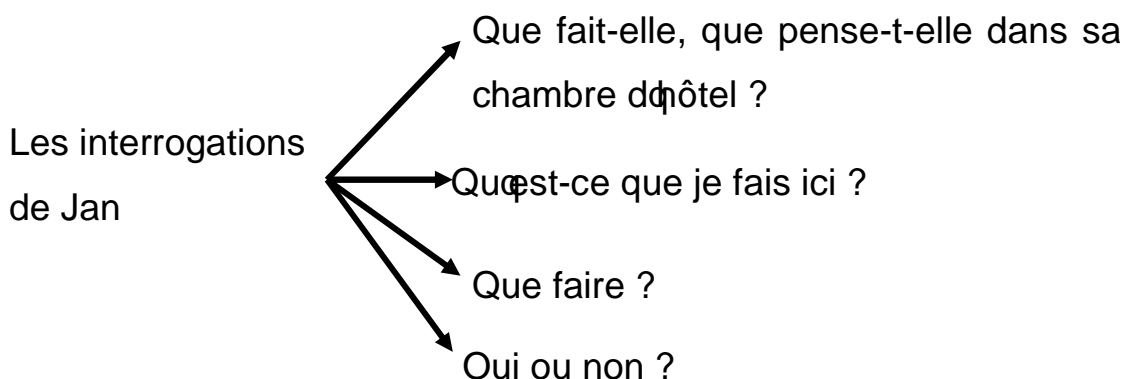
Jan : La sonnerie fonctionne mais lui ne parle pas.
Ce n'est pas une réponse. (*Il regarde le ciel*) Que faire ?
(*Le Malentendu*, Acte II, sc 3, p 208.)

Jan : Ô O mon Dieu ! Donnez-moi de trouver mes mots ou faites que
je abandonne cette entreprise pour retrouver l'amour de Maria.
Donnez-moi alors la force de choisir ce que je préfère et de m'y
tenir.
(*Le Malentendu*, Acte II, sc 5 p 209.)

Jan : Oh ! Je n'aime pas ce soir où tout est si lointain Ô Oui
ou non ?
(*Le Malentendu*, Acte II, sc 7, p 215.)

Par la démarcation de la situation dialogique, le discours de Jan fonctionne comme un monologue qui rompt avec les principes élémentaires de la communication. Il s'agit de la coprésence d'un locuteur et d'un destinataire du message. Par l'absence d'un interlocuteur, le monologue de Jan établit une relation avec le lecteur-spectateur et à travers lui, avec la société à laquelle il est censé s'adresser dans ce moment de doute.

Jan ne remet pas en cause les règles de la communication, au contraire, il matérialise le caractère technique du théâtre qui, par monologues interposés ou juxtaposés, sensibilise un destinataire pluriel. À l'aide de procédés interrogatifs, le héros laisse entrevoir le conflit intérieur qui le mine, conflit dont il est l'initiateur. Il s'interroge pour se donner de la contenance, mais il ne prend pas l'initiative de répondre. Au lecteur-spectateur, témoin impuissant de méditer quant à l'issue à venir de ce choix. Au fil de la pièce, Jan donne une allure simple à l'expression de l'affrontement qui le mine.



De la première à la quatrième interrogation, l'auteur dramatique, par l'intermédiaire de Jan, procède par réduction des morphèmes impliqués et par décroissance syllabique. Il part d'une utilisation maximale du lexique à une utilisation minimale. Ces indications sont révélatrices du doute et de l'angoisse du héros en proie à un affrontement intérieur né de son manque de lucidité et de sa volonté de se tenir à une décision qui ne lui garantit aucune issue salutaire.

1-3 - LA RENONCIATION SALUTAIRE

Dans *L'État de Siège*, Diego, le héros positif, accepte de mourir à la place de Victoria, sa fiancée.

Diego, *après un silence*
 Laisse-la vivre et tue-moi
 La Peste : Quoi ?
 Diego : Je te propose l'échange.
 La Peste : Quel échange ?
 Diego : Je veux mourir à sa place.

(*L'État de Siège*, troisième partie, p 168.)

Par un jeu fait de paroles et de questions entre Diego et La Peste, le premier renonce à sa vie pour conserver celle de l'être aimé. Au-delà du caractère insolite de cet échange, c'est toute la morale altruiste de Camus qui se révèle. Ici, le héros renonce à son bonheur pour sauver Victoria. Comme le héros de *La Peste*, Diego choisit de se détourner du bonheur et de se consacrer au combat contre le Mal. Sa mort qui coïncide avec le dénouement de *L'État de Siège*, marque une certaine incompatibilité du bonheur et de la justice. Si l'on veut lutter pour la justice, l'on est obligé de trahir le bonheur en renonçant à ce que l'on a de plus cher : la vie.

Par un effet de symétrie lexicale et syntaxique, le discours de Diego dépeint avec précision sa détermination à renoncer à la vie pour sauver celle des autres représentée par Victoria, et au-delà, la vie tout entière dans ce qu'elle a de valeurs positives.

	1		2		3		4		5		6
	↓		↓		↓		↓		↓		↓
Diego :	Laisse		la		vivre		et		tue		moi.
	↓		↓		↓		↓		↓		↓
Diego :	Je		veux		mourir		à		sa		place.

Au premier discours, Diego affecte une charge supplicatoire rendue par l'impératif « laisse-la vivre, tue-moi » tandis que au second discours, le héros associe la volonté et la détermination conscientes. La correspondance entre le nombre de mots des deux affirmations (6/6) débouche sur la combinaison suivante :

1/1= Laisse/je,

2/2= la/veux,

3/3= vivre/mourir,

4/4= et/à,

5/5= tue/sa,

6/6= moi/place.

A partir de ces combinaisons, la pensée profonde du héros se laisse saisir.

Je	la	laisse	vivre	et	(je)	veux	mourir	à	sa	place
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
1	2	1	3	4		2	3	4	5	6

La combinaison des deux discours de Diego mène à une inversion de jeu. Ici, ce n'est plus la bienveillance de la Peste qui détermine la survie de Victoria et de la cité, mais plutôt la force

morale de Diego qui contraint son bourreau à une capitulation psychologique. D'où, la nouvelle combinaison : (1-2-1-3-4/2-3-4-5-6). Elle matérialise le plan du héros à renoncer à sa propre vie en vue de celle des autres. Par sa force morale, il crée une inversion de rôle à travers laquelle le discours de la victime en fait un bourreau moral. Il s'agit d'une mutation discursive doublée d'une mutation fonctionnelle. A la renonciation à la vie, l'auteur greffe un verbe, un discours qui délivrent du mal. D'où, leur dimension salutaire et cathartique

Cet état d'esprit est aussi celui de Kaliayev et de ses amis révolutionnaires dans *Les Justes*. Conscient de la sentence qui l'attend après le assassinat du Duc-Serge, le héros affronte avec fierté ses bourreaux. Il n'y a point de place pour la repentance parce qu'il est convaincu de la haute portée de son choix.

Kaliayev : Je vous en supplie, ne le faites pas.

Laissez-moi mourir ou je vous haïrai mortellement.

(*Les Justes*, quatrième acte p 124.)

La position du héros et de ses amis est claire : « *Payer une mort par leur être à la fois victime et bourreau, et vivre à la hauteur de l'idée.* »²¹² Telle est la justification de leur bonheur : renoncer à sa propre vie par révolte contre l'arbitraire et par une fidélité qui détermine l'itinéraire de la liberté.

²¹² Hiroki Toura, *op. cit.*, p. 314.

2- LA QUÊTE DE LIBERTÉ DU HÉROS

À la recherche de liberté du héros, se associe, pleinement, une dénonciation du pacte social. Pour y accéder, le héros promeut une révolte bâtie sur le refus de l'ordinaire, mais aussi sur la activation d'un terrorisme qui fait de lui un meurtrier délicat, parce qu'animé par une soif de justice.

2-1-LA DÉNONCIATION DU PACTE SOCIAL

La mise en œuvre du projet démentiel de Caligula s'accompagne d'ironie et de parodie qui rendent possible la volonté du héros d'exister au détriment de son entourage. Celui-ci devient la voie par laquelle il réalise son rêve.

2-1-1- IRONIE DRAMATIQUE ET TRAGIQUE.

Si l'on considère avec Patrice Pavis que l'ironie « est un énoncé qui, au-delà de son sens évident et premier, révèle un sens profond, différent, voire opposé »²¹³, force est alors de constater que le jeu de Caligula laisse entrevoir une ironie dite dramatique. Cette forme est liée aux trois pièces intérieures que sont la adoration de Caligula-Vénus, (Acte III, sc 1, pp. 87-92), la danse d'ombre chinoise (Acte IV, sc 4, p. 124) et le concours de poésie (Acte IV, sc 12, pp 137-140). A partir de ces trois scènes, le héros donne au lecteur-spectateur de dépasser son jeu, son déguisement pour en

²¹³ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 157.

saisir la profondeur. L'ironie dramatique naît de ce que Caligula se sert de ces trois pièces pour véhiculer ses idées-forces. Elles sont la preuve de sa volonté de révolte et de la liberté totale. Elles en constituent d'ailleurs l'itinéraire. Pour en saisir donc la portée, le lecteur-spectateur est invité à procéder à une sorte de déviction sémantique et idéologique.

Par un jeu de mots et de gestes, laadoration de Caligula-Vénus répond, en effet, au désir de négation de la religion qui ne signifie pas la négation de Dieu. Ici, le signifiant Caligula-Vénus est en rupture avec les signifiés : religion, piété. Il prend le signifié du signifiant irréligion. À aucun moment, Caligula ne rejette l'existence de Dieu. Il dénonce la nature de sa relation avec l'homme. L'ironie dramatique dans laadoration de Caligula-Vénus fonctionne comme l'une des manifestations d'une volonté d'être stigmatisée par la dénonciation de ce qui est. Elle est une étape de sa soif de liberté comme Caligula lui-même le reconnaît.

Caligula : Tout ce qu'on peut me reprocher aujourd'hui, c'est d'avoir fait un petit progrès sur la voie de la puissance et de la liberté.
(*Caligula*, Acte III, sc 2, p 94.)

Quant à la danse d'ombre chinoise et au concours de poésie, ils traduisent ironiquement le mépris du héros pour l'art de l'artiste pour son œuvre. « Le mime », « les gestes ridicules », (*Caligula*, Acte IV, p 124) et « le coup de sifflet » (*Caligula*, Acte IV, p 137) en sont l'expression. En dépassant l'attitude burlesque de Caligula, l'on finit par réaliser qu'il est animé d'une volonté d'affirmation, d'une liberté fondée sur des écarts comportementaux dans son milieu immédiat.

Telle est la logique de Jan dont l'option crédibilise l'idée d'une ironie tragique, celle où « *Le héros se leurre totalement sur sa situation et court à sa perte, alors qu'il croit pouvoir se tirer d'affaire.* »²¹⁴.

Dans ce contexte, le héros met son génie au service de sa propre destruction. Son engagement et sa détermination à demeurer attaché à ce choix, suivent de véritables itinéraires de sa perte.

Dans *Le Malentendu*, le héros a pris l'initiative de ne pas reconduire les mécanismes habituels d'identification. Par le mensonge sur son nom, sa provenance et sa situation matrimoniale, Jan crée les conditions de son assassinat. Sur la base de son choix, il reste fermé à toutes les brèches de reconnaissance offertes par la maladresse de la mère et de Martha.

Jan, regardant vers la porte

« oui, c'est dans cette chambre que tout sera réglé.

(*Le Malentendu*, Acte II, sc 2, p 206.)

Pour le lecteur-spectateur qui est instruit du projet de meurtre, ce discours de Jan est prémonitoire, car l'espace de l'intimité de la chambre va servir à la première phase d'un processus mortel. La déclaration du héros renforce l'émotion et l'intensité dramatique. Car, ici, sans le vouloir, il se livre à son propre meurtre. Sans en prendre conscience, sans réserve et sans calcul, il se livre par quiproquos interposés et par un jeu de mots qui créent un effet de distanciation.

²¹⁴ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 180.

Dans les discours des trois personnages, des morphèmes précis contribuent à renforcer un effet d'étrangement²¹⁵ de Jan.

Martha, *avec agitation*.

ō C'est pour cela qu'il faut s'occuper de celui qui doit venir.
(*Le Malentendu*, Acte I, sc 1, p 162.)

La Mère :ō Il est plus facile de tuer ce qu'on ne connaît pas.

Martha : Mère, il faudra le tuer.
(*Le Malentendu*, Acte I, sc 1, p161.)

La mère : Je suis lasse, en effet, et j'aimerais qu'au moins celui-là soit le dernier.

(*Le Malentendu*, Acte I, sc 1, p162.)

Jan : Je vous remercie beaucoup, **madame**.

(*Le Malentendu*, Acte I, sc 6, p184.)

Jan : ō Je comprends si bien votre sentiment **madame**.

(*Le Malentendu*, Acte I, sc 6, p186.)

La Mère :ō Le cœur s'aise **monsieur**.

(*Le Malentendu*, Acte I, sc 6, p 187.)

La mère : Allez, **monsieur**.

(*Le Malentendu*, Acte I, sc 6, p 189.)

Jan *hésitant*

Non, **madame**. Mais ō je vous remercie de votre accueil.
(*Le Malentendu*, Acte I, sc 6, p190.)

Martha : Je s'père, **monsieur**, que je ne vous dérange pas.

(*Le Malentendu*, Acte II, sc 1, p197.)

Martha : Je regrette, **monsieur**, que cette chambre ne soit pas aussi confortable que vous pourrez le désirez.

(*Le Malentendu*, Acte II, sc I, p 198.)

Martha, *doucement*.

Quant aux soirs **monsieur** ?
(*Le Malentendu*, Acte II, sc I, p 202.)

La mère : Pardonnez-moi, **monsieur**, ma fille me dit que elle vous a donné du thé.

(*Le Malentendu*, Acte II, sc 6, p 209.)

La mère : Cela ne fait rien, **monsieur**

Jan : Je ne crois pas **madame**.

La mère : C'était tout à fait naturel, **monsieur**.
(*Le Malentendu*, Acte II, sc 6, p211.)

²¹⁵ Dans le théâtre de Bertold Brecht, l'étrangement ou l'effet d'étrangement est un procédé esthétique qui consiste à modifier notre perception d'une image littéraire, à obscurcir et à augmenter la difficulté et la durée de la perception d'un objet.

La mère : Je vous comprends, **monsieur**.
(*Le Malentendu*, Acte II, sc 6, p 212.)

La Mère : Je vous en prie, **monsieur**.
(*Le Malentendu*, Acte II, sc 6, p 214.)

En débarrassant le verbe « occuper » de son sens d'origine, Martha anticipe quant à ses intentions qui sont syntaxiquement comblées par le verbe « tuer ». Le ton courtois des discours sensibilise le lecteur-spectateur sur le fossé existant entre membres d'une même famille. Tout au long de la pièce, le mode de désignation utilisé par les trois personnages amplifie la distance qui les sépare tout en les confortant dans leur ambition. Les morphèmes « Monsieur » et « Madame » semés à foison justifient une double détermination à l'accomplissement d'un projet. Le tableau suivant montre, au plan statistique, comment le vocabulaire des personnages contribue à renforcer le mur artificiel qui les sépare.

Prégnance textuelle	
« Monsieur »	« Madame »
9 fois	4 fois

« Monsieur » et « Madame » apparaissent comme des indices de démarcation et d'exacerbation pour Jan. Ils sont le signe d'une volonté de paraître quand, pour la Mère et Martha, ils sont la voie de réalisation d'un être fondé sur le meurtre d'un fils et d'un frère devenu un étranger par jeu de mots, par allusions directes ou indirectes et par désignation distanciante. Les noms « monsieur » et

« madame » prononcés par Jan et la Mère, contribuent à rendre étranges et complexes les relations entre les deux personnages. Ce mode de désignation modifie et réduit leur degré de perception et d'identification. Ces termes participent du processus de distanciation par effet d'ahistoricisation²¹⁶ à travers un jeu qui crée une distance entre un fils devenu étranger à cause d'une fausse identité et une mère aveuglée par l'obsession d'un mieux-être qui passe par le meurtre. A ce niveau, le jeu de Jan suppose à l'attitude parodique de Caligula.

2-1-2- LA PARODIE DRAMATIQUE

Si la parodie se définit comme « *l'imitation d'un modèle détourné de son sens initial et plus généralement une transformation de texte à des fins généralement comiques ou satiriques* »²¹⁷, alors Caligula-Vénus dans *Caligula* en est une parfaite illustration. De manière consciente, le héros part de la prière du « Notre Père » chrétien pour arriver à ses fins; c'est-à-dire, tourner la religion en dérision.

La dévotion à laquelle le héros exerce son talent n'est pas sincère. Cela lui donne un aspect parodique. Dans la vraie-fausse prière de Caligula-Vénus, le choix des mots et des formules visent à imiter le modèle de référence du « Notre Père » biblique pour lui

²¹⁶ Dans le théâtre épique de Brecht, historiciser consiste à refuser de montrer l'homme dans son caractère individuel et anecdotique. L'ahistoricisation met en jeu deux historicités : celle de l'œuvre dans son propre contexte, celle du spectateur dans les circonstances où il assiste au spectacle.

²¹⁷ Paul Aron et alii, *op. cit.*, p. 422.

enlever toute sa signification profonde. La parodie se met ainsi au service de l'attitude iconoclaste du héros.

Dans sa volonté de promouvoir l'irréligion, Caligula prend le soin de reproduire une prière habituelle en procédant par substitution verbale et lexicale. Dans le chapitre précédent, il était question des flagrantes similitudes entre la prière adressée à Caligula-Vénus et le « Notre Père » des chrétiens. Puisque la seconde préexiste à la première, il est évident que Caligula s'en inspire et s'en imprègne dans la perspective d'une liberté sans commune mesure. Par juxtaposition, il est aisé d'entrevoir les emprunts de Caligula au « Notre Père » comme des indices de la parodie.

La prière de Caligula-Vénus	Le Notre Père
<p>« Déesse des douleurs et de la danse » « Née des vagues, toute visqueuse et amère dans le sel et le cume » « Toi qui est comme un rire et un regret » « Une rancœur et un élan » « Enseigne-nous l'indifférence qui fait renaître les amours » « Instruis-nous de la vérité de ce monde qui est de non point avoir » « Et accorde la force de vivre à la hauteur » « Enivre nous du vin de ton équivalence et rassasie nous pour toujours dans ton cœur noir et salé. »</p>	<p>« Notre Père qui est aux cieux Que ton règne vienne Que ta volonté soit faite sur la terre comme au ciel.</p> <p>Donne-nous aujourd'hui notre pain de ce jour.</p> <p>Pardonne-nous nos offenses comme nous pardonnons aussi à ceux qui nous ont offensé.</p> <p>Ne nous soumes pas à la tentation, mais délivre-nous du mal.</p>

A l'image du « Notre Père », la prière à Caligula-Vénus est faite de l'invocation de sa toute puissance, de la sollicitation de sa miséricorde assortie d'une supplique. Ici, le manque de sincérité du héros enlève toute crédibilité à son action. Le mode d'expression choisi par l'auteur dramatique implique les répliques des Patriciens dans une logique d'intertextualité si tant est qu'il « désigne les cas manifestes de liaison d'un texte avec d'autres. »²¹⁸

Dans le mécanisme de l'intertextualité, un texte est fécondé par d'autres dont la prise en compte en facilite la signification. La volonté de déification de Caligula s'accompagne d'une mise en dérision du christianisme à travers le « Notre Père ». La fantaisie de la prière de Caligula-Vénus référence le « Notre Père » par la médiation du lexique et des groupes verbaux.

Le substantif « déesse » et les impératifs de supplication « enseigne-nous, instruis-nous, rassasie-nous » confirment, en effet, cette analogie. Ils sont les traces visibles d'une volonté d'affirmation d'une liberté aux contours multiples.

Par effet de croisement lexical, la périphrase « Déesse des douleurs et de la danse » partage des affinités avec « Notre Père qui est aux cieux » quand les impératifs « Enseigne-nous » et « rassasie-nous » sont, eux, solidaires de « Donne-nous » et « Pardonne-nous. » Leur présence ne relève pas d'une quelconque fantaisie. Ces expressions sont la preuve de la volonté de Caligula de tourner l'homme et la religion en dérision. Il bafoue ce que la

²¹⁸ Paul Aron et alii, *op. cit.*, p. 305.

société tient pour sacré sans jamais prendre le risque de dénoncer l'existence de Dieu.

Par ailleurs, cette adoration est révélatrice de l'attitude de Camus lui-même face à la religion. L'environnement austère dans lequel il a évolué n'a pas développé en lui un état d'acceptation ou de rejet de Dieu. Camus ne s'est jamais montré athée tout comme Voltaire. Il n'a jamais affiché des signes extérieurs de pratiques religieuses. L'œuvre voltairienne a annoncé les auteurs tels Camus, Sartre et Kafka, comme des écrivains s'inscrivant dans une morale de l'engagement. Camus se sert de l'ambiguïté relative à sa spiritualité pour promouvoir sa confiance en l'action de l'homme sous l'impulsion d'une révolte qui lui permet de se connaître et de connaître les autres. Il privilégie, ainsi, une forme d'athéisme pratique qui est décrite par François Chavanès en ces termes :

*« La vie est alors vécue sans référence à Dieu. Non que son existence soit niée, elle n'est simplement pas reconnue. Tout se passe et doit se passer comme si n'existait pas. »*²¹⁹

De plus, à mi-mots, Camus le reconnaît dans ses *Carnets* : *« Je ne crois pas à Dieu, et je ne suis pas athée. »*²²⁰

Camus n'est ni croyant ni athée. Il est homme. La reconnaissance de cette vérité signifie pour lui la prise en main de son propre destin pour être, en attendant, une hypothétique assistance extérieure. Il pense que, par sa liberté responsable,

²¹⁹ François Chavanès, *Albert Camus, un message de espoir*, Paris, CERT, 1996, p. 20.

²²⁰ Albert Camus, *Carnets III*, Paris, Gallimard, 1959, p. 128.

l'homme doit pouvoir trouver les réponses aux maux qui taraudent son existence.

Par le jeu parodique de Caligula-Vénus, l'auteur dramatique nous permet de saisir sa volonté de rechercher le sens véritable à donner à une vie réglée par l'absurde. L'originalité de Caligula est donc liée à la proposition d'une conduite que justifie la parodie et que rythme également le comique.

2-1-3- LE COMIQUE DRAMATIQUE

Pour le sens commun, le comique renvoie à ce qui appartient au théâtre. Il s'agit d'une allusion sans doute à la comédie et à « *tout ce qui est cause de rire.* »²²¹ Pris dans cette acception, le comique évoque tout ce qui contribue à créer les conditions de détente dans l'atmosphère dans laquelle se déroule l'action. Dans le texte théâtral, le comique n'est pas vide de fonction. Il permet au lecteur-spectateur à la fois de mûrir et de digérer l'action précédente en vue de se préparer à l'événement. A ce titre, selon le contexte de son utilisation, le comique peut avoir une fonction prédictive. Les recours à cette technique contribuent efficacement au renforcement de la littérarité du texte de théâtre dans la perspective d'une esthétique ouverte.

Sur le plan purement pratique et littéraire, la typologie usuelle du comique laisse entrevoir quatre formes : les comiques de situation, de caractère, de mots et de gestes. Il ne serait pas superflu de préciser que ces quatre catégories ne sont pas propres

²²¹ Paul Aron et alii, *op. cit.*, p. 105.

au théâtre. Elles sont présentes dans d'autres genres comme le roman, la poésie ou le conte où des situations discursives, narratives ou descriptives les rendent opératoires et les impliquent dans le glissement du sens.

En ce qui concerne la dramaturgie camusienne, elle privilégie deux formes qui sont le comique de situation et le comique de mots. Leur identification est liée à *Caligula* et, à travers lui, à un projet de liberté sans limites. Dans *Caligula*, le comique de situation est rendu possible par les didascalies descriptives circonstanciées et les didascalies introductives. Ces indications décrivent les circonstances dans lesquelles une action ou une situation se déroule avec pour intention de faire du lecteur-spectateur, un témoin actif de l'action en cours. Sur une pléthore de didascalies descriptives et circonstanciées, nous avons répertorié les plus pertinentes :

Entre Caligula. Apercevant Caesonia et Scipion, il hésite et recule. Au même instant entrent, à l'opposé les patriciens et l'intendant du palais. Ils s'arrêtent, interdits, Caesonia se retourne. Elle et Scipion courent vers Caligula. Il les arrête d'un geste.

(Caligula, Acte I sc 6, p 31.)

L'intendant frappe dans ses mains. Un esclave entre, mais Caligula l'arrête.

Les sénateurs se regardent et hésitent.

Les sénateurs se précipitent et commencent d'installer la table maladroitement

(Caligula, Acte II, sc 5.)

Il s'assied en tailleur sur le piédestal. Un à un, les Patriciens se prosternent. Le dernier, troublé, oublie son obole et se retire. Mais Caligula, d'un bond, se remet debout.

(Caligula, Acte III sc 1, p 91.)

Le comique de situation est rendu par des verbes d'action dont le sens intègre la volonté du héros d'être libre. Celle-ci se associe à un désir de ridiculiser, d'humilier son entourage. Il est,

certes, vrai que ces verbes d'action participent du rire de la pièce, mais ils sont surtout les étapes amplificatrices de l'itinéraire de libération de Caligula. Leur omniprésence dans la pièce donne l'impression (au lecteur-spectateur) du désir du héros d'associer son entourage sans lequel son projet ne peut se réaliser. Comme la liberté commune ne peut s'établir sans les autres, la liberté sans limites de Caligula ne se déploie qu'avec l'obligation arbitraire et tyrannisante faite aux autres représentés par les Patriciens.

Quant au comique de mots, il est lié à certaines répliques de Caligula :

Caesonia : Je te reconnais mal ! C'est une plaisanterie, n'est-ce pas ?

Caligula : Pas exactement, Caesonia.

C'est de la pédagogie

(*Caligula*, Acte I, sc 9, p 35.)

Troisième Patricien *exagéré*

Jupiter, prends ma vie en échange de la sienne.

Caligula, *avançant vers le deuxième Patricien.*

Je accepte ton offrande, Lucius, je te remercie.

Troisième Patricien, *pénétré.*

Ah ! César, il n'est rien que, pour toi, je ne donnerais sur l'heure.

Caligula, *l'embrassant encore.*

Emmenez-le où va, ami. Et souviens-toi que

Caligula t'a donné son cœur.

Troisième Patricien, *vaguement inquiet.*

Mais où me viennent-ils ?

Caligula : A la mort, voyons.

Tu as donné ta vie pour la mienne.

(*Caligula*, Acte IV, sc 9, pp 130-131.)

Le comique de mots naît de la promptitude discursive de Caligula qui, solidairement, favorise une sorte de distique discursif avec son interlocuteur. Entre le héros et le Patricien, l'auteur dramatique ne donne pas le temps à la réflexion. Au vœu hypocrite du Patricien, il répond avec promptitude et franchise, à la promesse du don de la vie. Il répond par celle d'une mort certaine à laquelle le

Patricien ne pensait pas sincèrement. Avec Caligula, tout concourt à la manifestation de la liberté sans bornes. Les temps verbaux participent du comique de mots : « Prends ma vie, j'accepte ton offrande ò emmenez-le, où m'emmènent-ils ? A la mort voyons. »

En véritable opportuniste, Caligula se sert de tout comme matière à l'effectivité de sa liberté sans frontières. Tout en faisant montre de sa fertilité imaginative dans ses choix, il précise un itinéraire de libération qui l'oppose essentiellement au héros de *Les Justes* dont l'action crée une forme nouvelle de terrorisme.

2-2- L'ÉLAN TERRORISTE DU HÉROS

Le projet de meurtre dans lequel Kaliayev et ses amis révolutionnaires sont engagés fait apparaître deux types de terrorisme. L'un se veut aveugle et sans mesure, amoral et l'autre, plus réfléchi, fait le discernement qui l'éloigne de tout radicalisme. Dans *Les Justes*, cette bipolarisation entre bon et mauvais terrorismes est visible à l'acte deuxième dans ce long échange entre Kaliayev, Dora, Annenkov, Voinov et Stepan (Acte deuxième, p 54 jusqu'à la fin de l'Acte à la page 68). Ce long passage est composé de 64 occurrences discursives réparties entre les personnages..

Kaliayev, égaré : Je ne pouvais pas prévoir ò

Des enfants, des enfants surtout. As-tu regardé des enfants? Ce regard grave qu'ils ont parfois ò Je n'ai jamais pu soutenir ce regard ò une seconde auparavant, pourtant, dans l'ombre, au coin, de la petite place, j'étais heureux. Quand les lanternes de la calèche ont commencé à briller au loin, mon cœur s'est mis à battre de joie, je te le jure. Il battait de plus en plus fort à mesure que le roulement de la calèche grandissait. Il faisait tant de bruit en moi. J'avais envie de bondir. Je crois que je riais. Et je disais « oui, oui » ò tu comprends ?

Il quitte Stepan du regard et reprend son attitude affaissée.

Je n'ai couru vers elle. C'est à ce moment que je les ai vus. Ils ne riaient pas, eux. Ils se tenaient tout droits et regardaient dans le vide. Comme ils avaient l'air triste ! Perdus dans leurs habits de parade, les mains sur les cuisses, le buste raide de chaque côté de la portière ! Je n'ai pas vu la grande-duchesse. Je n'ai vu que eux. S'ils m'avaient regardé, je crois que j'aurais lancé la bombe. Pour étreindre au moins ce regard triste. Mais ils regardaient toujours devant eux.

Il lève les yeux vers les autres. Silence. Plus bas encore.

Alors, je ne sais pas ce qui s'est passé. Mon bras est devenu faible. Mes jambes tremblaient. Une seconde après, il était trop tard. (*Silence, Il regarde à terre*). Dora, ai-je rêvé, il m'a semblé que les cloches sonnaient à ce moment-là ?

[ð]

Stepan : Des enfants ! Vous n'avez que ce mot à la bouche. Ne comprenez-vous donc rien ? Parce que Yanek n'a pas tué ces deux- là, des milliers d'enfants russes mourront de faim pendant des années encore. Avez-vous vu des enfants mourir de faim ? Moi, oui. Et la mort par la bombe est un enchantement à côté de cette mort-là. Mais Yanek ne les a pas vus. Il n'a vu que les deux chiens savants du grand-duc. N'êtes-vous donc pas des hommes ? Vivez-vous dans le seul instant ? Alors choisissez la charité et guérissez seulement le mal de chaque jour, non la révolution qui veut guérir tous les maux ; présents et à venir.

Stepan : Mon orgueil ne regarde que moi.

Mais l'orgueil des hommes, leur révolte, l'injustice où ils vivent, cela, c'est notre affaire à tous.

Kaliayev : Les hommes ne vivent pas que de justice.

Stepan : Quand on leur vole le pain, de quoi vivraient-ils donc, sinon de justice ?

Kaliayev : De Justice et d'innocence.

[ð]

Annenkov : Yanek et Stepan, assez !

L'Organisation décide que le meurtre de ces enfants est inutile. Il faut reprendre la filature. Nous devons être prêts à recommencer dans deux jours.

Stepan : Et si les enfants sont encore là ?

Annenkov : Nous attendrons une nouvelle occasion.

Stepan : Et si la grande-duchesse accompagne le grand-duc ?

Kaliayev : Je ne l'épargnerai pas.

Annenkov : Ecoutez.

Un bruit de calèche. Kaliayev se dirige irrésistiblement vers la fenêtre. Les autres attendent. La calèche se rapproche, passe sous les fenêtres et disparaît.

Voinov, regardant Dora, qui vient vers lui :

Recommencer, Dora

Stepan, avec mépris : Oui, Alexis, recommencer

Mais il faut bien faire quelque chose pour l'honneur !

(*Les justes*, Acte deuxième pp 54-68.)

Ce fragment constitue le noyau, le cœur de la pièce parce qu'il est révélateur de la contradiction entre le terrorisme aveugle et le terrorisme raisonnable. La première forme incarnée par tout le discours de Stepan débouche sur l'humanisme négatif tandis que la deuxième représentée par Kaliayev et Dora, aboutit à l'humanisme positif, celui qui fait la différence entre les coupables et les innocents. Le discours de ces personnages symbolise la voix de l'artiste en situation de choix de son objet.

La qualité dramaturgique de ce fragment découle d'une succession dialogique qui, par moments, prend la forme d'une superposition discursive faisant apparaître tour à tour un duo né de la complicité entre amants (Kaliayev et Dora) et un duel entre les amants et Annenkov, d'une part, et Stepan, d'autre part.

Par opposition de phrases, d'idées, de principes, de arguments et de contre arguments, les personnages font, en effet, apparaître la profonde contradiction qui sépare les uns des autres. Aux discours et répliques de Kaliayev, Dora et Annenkov, s'oppose celui de Stepan. Par cette option, l'auteur dramatique donne au lecteur-spectateur de faire de ce fragment une compilation tabulaire

discursive, à l'effet de faire de ces confrontations des supports idéologiques.

Au-delà de l'opposition de style, d'idées et de méthodes, cette confrontation permet en effet, d'accéder aux personnages dans ce qu'ils sont au plan moral : ils sont deux groupes de terroristes, les uns ayant encore quelques repères de morale (Dora, Kaliayev, Annenkov), les autres des radicaux, représentés par Stepan qui incarne la révolution qui ne épargne personne et ne se épargne pas. D'un côté, il y a les bons terroristes : des justiciers raisonnables, et de l'autre, les méchants : des assassins. Le tableau suivant dresse le portrait moral des personnages à travers les deux types de terrorisme.

	Kaliayev, Dora et Annenkov	Stepan
Dispositions morales des personnages	-Adeptes du terrorisme mesuré, raisonnable.	-Adepte du terrorisme radical démesuré.
	-Favorables au nihilisme raisonnable.	-Développe et promeut le nihilisme total, absolu.
	-Adhèrent à l'idée de révolte.	-Opte pour la permanence de la révolution par la terreur.
	-Favorables aux valeurs morales.	-Nie toute morale.
	-Action circonstancielle.	-Action permanente.
	-Réhabilitent par l'plan humaniste la condition humaine.	-Dénature la condition humaine.
	-Détruisent et se auto-détruisent en vue d'un monde meilleur.	-Détruit et se auto-détruit en vue du pire.

La modélisation de leur discours permet d'obtenir la configuration suivante :

Kv pour Kaliayev

Da pour Dora

Sn pour Stepan

Av pour Annenkov

Vv pour Voinov

Kv totalise 24 discours, Da 13 discours, Sn 28 discours, Av 8 discours, Vv 1 discours.

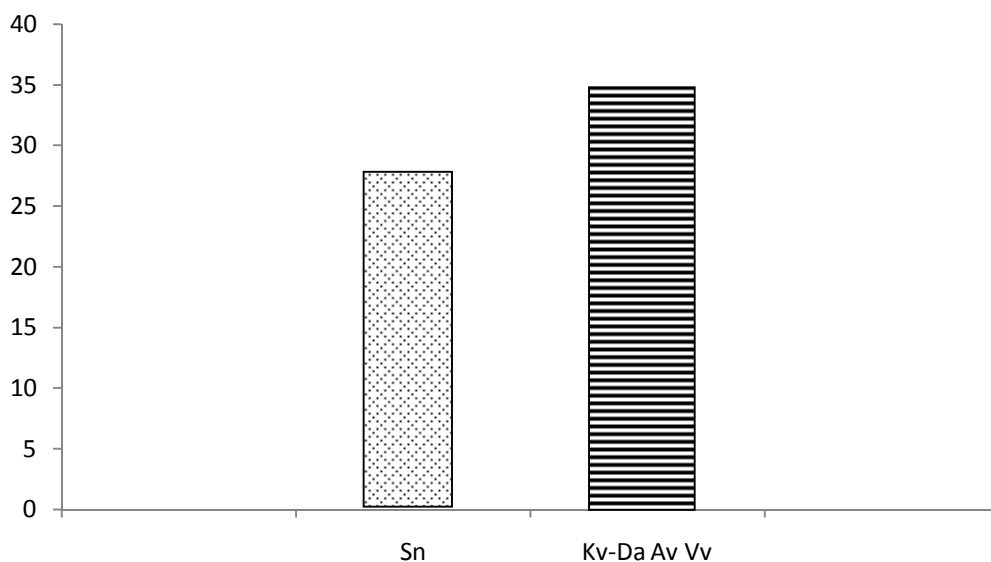
Soit $(Kv_1 + Da_1 + Kv_2 + Da_2 +) (Sn_1 + Kv_3 + Da_3 + Sn_2 + Da_4 + Sn_3 + Da_5 + Sn_4 + Da_6 + Sn_5 + Da_7 + Sn_6 + Da_8 + Sn_7 + Da_9 + Sn_8 + Da_{10} + Sn_9 + Da_{11} + Sn_{10} + Da_{12} + Sn_{11}) (Av_1 + Sn_{12} + Av_2 + Sn_{13} + Av_3 + Sn_{14}) (Da_{13} + Sn_{15}) + (Kv_4 + Sn_{16} + Kv_5 + Sn_{17} + Kv_6 + Sn_{18} + Kv_7 + Sn_{19} + Kv_8 + Sn_{20} + Kv_9 + Sn_{21} + Kv_{10} + Sn_{22} + Kv_{11} + Sn_{23} + Kv_{12}) (Av_4 + Sn_{24} + Av_5 + Sn_{25}) (Kv_{13} + Av_6) (Sn_{26} + Av_7 + Sn_{27}) (Kv_{14} + Av_8) (Vv_1 + Sn_{28}) = 64$ occurrences discursives.

La totalité des répliques, des contre-répliques des cinq personnages se révèle en 64 occurrences discursives, qui confirment la rupture idéologique dans la contradiction. A l'alternance entre Kaliayev et Dora, succèdent les alternances entre Stepan et Dora, entre Annenkov et Stepan, entre Stepan et Kaliayev et, enfin, entre Voinov et Stepan. Dora, Kaliayev, Annenkov et Voinov qui incarnent la terreur raisonnée s'opposent à Stepan qui symbolisent la terreur aveugle. Les premiers gardent encore un élan humaniste tandis que le second semble avoir renoncé à tout repère moral. Dora, Kaliayev, Annenkov et Voinov constituent le espoir en

une humanité qui assume son destin sans renoncer de manière définitive à la morale.

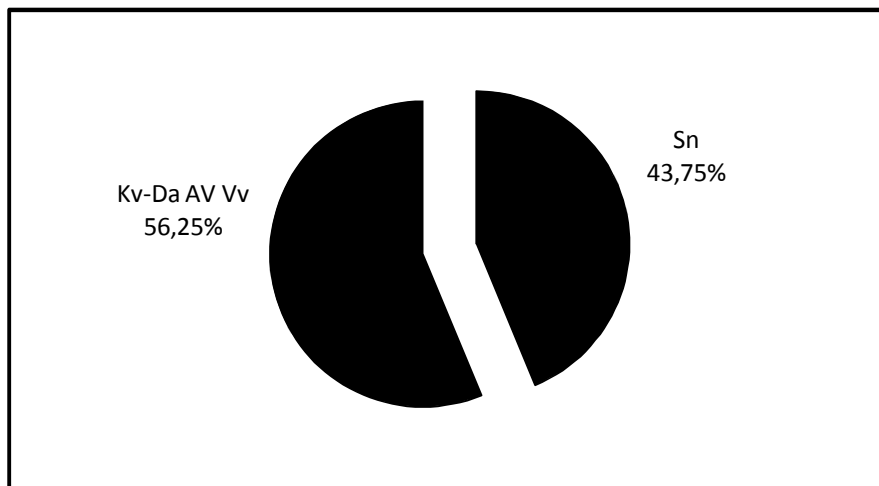
Le triomphe de la morale, de la raison sur la passion aveugle peut être matérialisé sous les formes d'un tableau et d'un diagramme. Ces deux schématisations répartissent les occurrences discursives en deux tendances de 64 : soit 36 pour Kv-Da-Av et Vv et 28 pour Sn.

Fréquence Discours	Occurrences	Pourcentage
Kv-Da-Av et Vv	36	56,25%
Sn	28	43,75%
Total	64	100,00%



Le diagramme discursif en traits symbolise le triomphe de la mesure représentée par Kaliayev, (Kv) Dora (Da), Annenkov (Av) et Voinov (Vv) sur la démesure symbolisée par Stepan (Sn) avec un

diagramme en pointillés, celle de la raison et de l'ordre sur l'anarchie et le meurtre aveugle. Il met en relief la primauté du discernement sur l'aveuglement irrationnel. La prépondérance de la raison apparaît également, clairement, sur le graphique avec 56,25% pour Kaliayev et ses amis, contre 43,75% pour Stepan.



Après l'attentat manqué, face à Stépan qui incarne l'absolutisme dans la révolution, « *kaliayev et Dora défendent la conception d'un terrorisme qui reste fidèle à l'honneur, à la fraternité, à l'amour.* »²²²

Tous deux sont porteurs d'un terrorisme qui demeure attaché à l'humanisme. Par leurs actes, ils aspirent au meilleur pour l'homme et non au pire. Tout au long de la pièce, Kaliayev et Dora ne perdent pas de vue le sens de leur engagement à la restauration de la dignité humaine. D'où, leur sens de la raison et de la mesure.

²²² Albert Camus, *Réflexions sur le terrorisme*, Paris, Nicolas Philippe, 2002, p. 82.

Stepan est coupé de sa chair. Son option le sépare du monde des vivants. Il est un être pour la mort :

« Le meurtre et le martyr sont devenus les deux sommets de sa foi mystique. La bombe était un substitut à la prédication. L'échafaud sera son baptême du sang. »²²³

Face à ce radicalisme, le lecteur-dramatique oppose la figure de Kaliayev. Ce dernier affronte deux valeurs aussi impérieuses que contradictoires : le dévouement à la cause et son code d'honneur qui lui interdit de tuer un enfant. Stepan ignore tout d'un tel conflit. Pour lui, toutes les cibles servent la cause terroriste dès lors qu'elles symbolisent l'adversaire. Le sacrifice d'un enfant n'a pas d'importance dès lors que la cible, à travers lui, sera atteinte. Cette conception est diamétralement opposée à celle de Kaliayev et de Dora qui

« voient et imaginent le visage des petites victimes. Sans cesse sous leurs yeux, il s'interpose entre le projet et sa réalisation. A l'instant d'agir, ils gardent la mémoire d'un monde de relations humaines. Ils savent que l'anéantissement de tout lien humain ruine, à terme toute action politique digne de ce nom. »²²⁴

Le visage de Kaliayev est celui qui choisit la mesure dans le mal pour ne pas dénaturer la cause à laquelle il aspire. Par son refus de jeter la bombe à cause des enfants, Kaliayev promeut une forme nouvelle de terrorisme qui, même si elle est condamnable, intègre un projet moral et politique. Dans la dernière partie de cet acte qui met aux prises Stepan et Kaliayev, le lecteur-spectateur est

²²³ Albert Camus, *Réflexions sur le terrorisme*, Paris, Nicolas Philippe, 2002, p. 220.

²²⁴ *Idem*, pp. 220-221.

conforté par la rupture idéologique entre les deux personnages. Le premier se fait le défenseur aveugle d'un terrorisme sans pitié, d'un terrorisme qui ne fait pas la différence dans l'action quand le second sensibilise à un terrorisme responsable : celui-là qui choisit de ne pas culpabiliser toute l'humanité.

Les répliques et contres-répliques de Kaliayev vont dans le sens de la mesure dans la pratique du Mal tandis que celles de Stepan enlèvent toute sa signification à une action à la finalité noble. La fin ne peut donc pas justifier les moyens pour Kaliayev.

L'action terroriste réfléchie et mesurée peut être acceptée parce qu'au-delà du Mal et du sentiment de chaos créé, elle sait faire la différence entre victimes et innocents. Dans la pensée camusienne, il ne s'agit pas de cautionner le meurtre, encore moins, de l'encourager, mais, plutôt, de comprendre les formes de violence qui caractérisent la société moderne. En fonction des raisons qui les motivent, les unes sont acceptables quand les autres ne le sont pas et ne le seront jamais, parce qu'elles se prennent à l'homme, à travers toute son existence. A la violence qui détruit dans la rage et se auto-détruit avec passion, Camus, à travers Kaliayev, oppose la violence raisonnable. Toutes les deux laissent prévaloir la même équation terroriste:

« Tuer et se tuer au nom d'une cause. Mais la démesure des moyens rend impensable le sens de l'acte dès lors que le mal devient à lui-même sa propre fin. »²²⁵

²²⁵ Albert Camus, *Réflexions sur le terrorisme*, op. cit., p. 223.

En opposant Kaliyev à Stepan, Camus oppose deux chemins de la liberté. L'un choisit le Mal dans le Mal quand l'autre fait du Mal sa raison d'être et de non-être. A la volonté de nihilisme, répond la volonté de création qui entretient le mince espoir par la différenciation faite d'un Mal à un autre. Le tableau suivant, permet de embrasser d'un seul regard les divergences profondes sur les formes de terrorisme entre Kaliyev et Stepan. Il s'agit de morceaux choisis de leur discours.

Kaliyev	Stepan
<p>Je n'ai accepté de tuer pour renverser le despotisme. Mais derrière ce que tu dis, je vois se annoncer un despotisme qui, s'il s'installe jamais, fera de moi un assassin alors que j'essaie d'être un justicier.</p>	<p>Qu'importe que tu ne sois pas un justicier, si justice est faite, même par des assassins</p>
<p>Je n'ai pas ajouté à l'injustice vivante pour une justice morte tuer des enfants est contraire à l'honneur</p>	<p>L'honneur est un luxe réservé à ceux qui ont des calèches.</p>
<p>Non. Je n'ai choisi de mourir pour que le meurtre ne triomphe pas.</p>	<p>Nous sommes des meurtriers et nous avons choisi de l'être.</p>

De par leur déclaration, Kaliyev et Stepan opposent un nihilisme acceptable à un nihilisme absolu. Ils opposent révolte et révolution. Le premier inscrit son action dans le temporaire quand le second, %uvre pour la permanence. Le discours du héros promeut la révolte qui fait de lui un justicier et un meurtrier délicat tandis que celui de Stepan a tendance à faire du révolutionnaire un assassin. Mais, comment distinguer les deux notions à l'analyse de leur discours ? A cette interrogation, Camus donne un aperçu dans *L'Homme révolté* :

« Alors que l'histoire, même collective, d'un mouvement de révolte est toujours celle d'un engagement sans issue dans les faits, d'une protestation obscure qui n'engage ni systèmes ni raisons, une révolution est une tentative pour modeler l'acte sur une idée, pour façonner le monde dans un cadre théorique. »²²⁶

Le discours de Stepan tend à cette aspiration. Il est contrarié par Kaliayev qui incarne la révolte comme un pur élan qui ignore l'idéologie et sa spontanéité. En affirmant que la révolte « n'est qu'un témoignage sans cohérence »²²⁷, Camus veut dire que primitivement, au moins, elle n'est pas systémique. En fait, « le mouvement de révolte, à l'origine tourne court. »²²⁸. Et tout ce qu'il veut exprimer est concentré dans son soulèvement.

A ce stade, la révolte de Kaliayev est contraire à la révolution socio-politique de Stepan qui, après son éclatement, devient un programme et toute une organisation rondement menée afin d'appliquer, aux faits déjà enclenchés, des principes jugés meilleurs que ceux qui ont été renversés. La révolution prise ainsi comme un changement violent et général de régime social et politique est alors « l'insertion de l'idée dans l'expérience historique quand la révolte est seulement le mouvement qui mène de l'expérience individuelle à l'idée ». ²²⁹

La révolte commence par l'action, tandis que la révolution commence par l'idée. L'une a un fondement en rapport avec

²²⁶ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit., p. 140.

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ *Ibidem.*

²²⁹ *Ibidem.*

l'expérience existentielle, tandis que l'autre est soutenue par un ensemble d'idées-représentations.

Les discours de Kaliayev et de Stepan donnent de réaliser que ces deux notions se distinguent aussi par leurs effets atténués et / ou aggravés: « *La révolte tue des hommes alors que la révolution détruit à la fois des hommes et des principes.* »²³⁰

Au-delà du discours de Kaliayev et de Stepan, une interrogation se pose au lecteur-spectateur: Comment y a-t-il passage de la révolte à la révolution et en quoi ce passage est-il véritablement une perversion de la révolte et une exacerbation du Mal? Tandis que la révolte est motivée par l'idéal d'unité, la révolution veut conduire au couronnement définitif de l'histoire. Ce que l'on pourrait appeler "réaliser la totalité". L'unité que recherche la révolte est jugée trop insuffisante et paraît comme une morne revendication qui se contente de sa forme larvée. La totalité paraissant comme une intransigeance qui veut que rien ne échappe à l'homme, le nouveau maître de la terre. Dans l'entendement des révolutionnaires convaincus comme Stepan,

« *Dieu mort, il faut changer et organiser le monde par les forces de l'homme. La seule force de l'imprécation n'y suffisant plus, il faut des armes et la conquête de la totalité.* »²³¹

Aussi toutes les activités qui se limiteront à de vains appels pathétiques avoisinant la quémante plus que la revendication active

²³⁰ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit., p 140.

²³¹ *Idem.*

ne refléteront pas la soif de justice qu'une condition injuste attire et seront par conséquent disqualifiées. La révolution trouve que la révolte n'est que de bonnes intentions confinées dans la virtualité. Elle paraît alors comme la traduction pragmatique et actuelle de toutes les valeurs contenues dans la révolte, aboutissant au passage de l'écœurement puéril face à la condition humaine et au modelage de l'histoire, selon le projet humain. Une telle pratique obéit à une logique : « *L'homme n'est rien [õ] s'il n'obtient pas dans l'histoire, de gré ou de force, le consentement unanime.* »²³²

Le consentement unanime, voilà la saignée qui va vider le sang des hommes. En fait, « *même le consentement unanime ne suffira pas à créer de l'être* »²³³ parce que en tant que rassemblement forcé, il va museler les contradictions. Or les contradictions ne signent pas seulement l'aspect conflictuel des rapports interhumains, mais elles symbolisent aussi la riche variété caractérielle affective et cognitive de l'espèce humaine. De ce point de vue, en forçant l'avènement du cercle humain par la conquête et la persuasion armées, la révolution est liberticide et meurtrière.

Le choix de Stepan se justifie à ce niveau. On peut rétorquer, ici, que la révolte également est meurtrière. Mais, la révolte intentionnellement veut créer, tandis que la révolution ne se gêne pas de tout détruire, s'il se présente le moindre écueil au projet de création.

²³² Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit., p. 312.

²³³ *Idem*, p.313

Stepan : Je n'ai pas assez de cœur pour ces niaiseries. Quand nous nous déciderons à oublier les enfants, ce jour-là, nous serons les maîtres du monde et la révolution triomphera.

(*Les Justes*, Acte deuxième, p 59.)

En ce sens, la révolution, telle que perçue par Stepan, est totalement nihiliste :

*« Notre révolution est une tentative pour conquérir un être neuf, par le faire, hors de toute règle morale. C'est pourquoi elle se condamne à ne vivre que pour l'histoire, et dans la terreur. »*²³⁴

La totalité recherchée par la révolution et qui signe le Mal dans la Révolte historique est à l'image de l'intransigeance de Sade, Nietzsche, Hitler qui « revendiquent en somme la liberté totale, le déploiement sans limites de l'orgueil humain . »²³⁵

L'analyse du discours de Kaliayev et de Stepan sur la révolte et la révolution ne conduit pas à une logique de progression ou de régression de l'une à l'autre. Elle est révélatrice d'une vérité. En effet, autant il est facile pour le révolté de tomber dans la logique révolutionnaire, autant le révolutionnaire peut revenir aux attitudes du révolté. Kaliayev et Stepan laissent entrevoir donc un va-et-vient qui exprime la contradiction profonde entre deux attitudes et la difficulté de dégager une ligne de conduite sans équivoques. Cette difficulté est constante « si bien qu'il n'y a pas progrès d'une attitude à l'autre, mais simultanéité et contradiction sans cesse croissante. »²³⁶

²³⁴ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit., p. 312.

²³⁵ *Idem*, p. 353.

²³⁶ *Ibidem*, p. 311.

Ainsi, la grande proximité des deux termes dans la révolution ne empêche pas de les distinguer :

« La revendication de la révolte est l'unité, la revendication de la révolution historique est la totalité. La première part du non appuyé sur un oui, la seconde part de la négation absolue et se condamne à toutes les servitudes pour fabriquer un oui rejeté à l'extrémité des temps. L'une est créatrice, l'autre nihiliste. »²³⁷

L'histoire, à travers des exemples de révolution, a montré quelle était parsemée de comportements qui manifestaient les formes de dégénérescence de la révolte. Il faut, néanmoins, noter que le présupposé de toutes ces formes de déviations est souvent le sacrifice du présent pour un futur intuitionné meilleur. L'attitude du présent est toujours conditionnée par le espoir de lendemains meilleurs. Parce que ce lendemain meilleur semble imminent ou tellement capital, cette attitude se identifie dans plusieurs cas, au mépris de l'existence actuelle ou de ce qui la constitue.

Dans le théâtre camusien, les discours de Kaliayev et de Stepan illustrent une telle réalité : le discours de l'un fait de lui un meurtrier délicat, tandis que celui de l'autre en fait un assassin. Tous deux aspirent à la liberté, mais, avec des itinéraires différents, des trajectoires diamétralement opposées. Dans la différence, ils symbolisent une forme d'altérité.

²³⁷ Albert Camus, *op. cit.*, p. 313.

3- L'HÉROÏSME ET L'ALTÉRITÉ

Toute l'action du héros de la dramaturgie camusienne est motivée par sa volonté de vivre une certaine solitude ou d'être avec les autres par solidarité. Aussi, le choix de chacune de ces voies laisse-t-il envisager une altérité négative pourvoyeuse d'une liberté illusoire ou d'une altérité positive promotrice de valeurs essentielles.

3-1 L'ALTÉRITÉ NÉGATIVE ET LA LIBERTÉ ILLUSOIRE

L'itinéraire dramatique que Caligula impose aux Patriciens et, par ricochet, au lecteur-spectateur, est celui d'un personnage que la soif de liberté pousse à poser des actes en rupture avec la norme existentielle. L'espace du palais et le temps qui s'y déploie sont mis au service de la folie lucide et sanguinaire du héros parce qu'il est conscient. Son aspiration à une liberté totale devient illusoire.

A la suite de la mort de sa sœur avec qui il entretenait une relation incestueuse, Caligula prend l'option d'un mode d'existence qui s'ingénie à dépeupler l'espace palatial à travers une philosophie faite de cadavres et de dérives de toutes sortes. Caligula exécute à la perfection l'idée d'Alphonse De Lamartine : « *Un seul être nous manque, et tout est dépeuplé.* »²³⁸

La liberté à laquelle aspire Caligula nie, en effet, celle des autres. Elle ne peut se réaliser que par la défiance des règles communautaires incarnées par les Patriciens. Elle est une altérité

²³⁸ Alphonse De Lamartine, *Les Méditations*, poème « Isolement ».

négative en tant que moyen. D'où sa fonction utilitariste dans une perspective métaphysique et morale. Sur le plan métaphysique, Caligula dépouille l'autre de sa qualité d'être. Il instaure chez les autres une vacuité ontologique, selon laquelle, l'être n'est pas et le non-être, un vide en termes d'être : « *L'autre n'a plus de place dans un univers mental, qui a tout dévoré. Au revers de la négation perce la vresse aiguë du défi.* »²³⁹

Caligula vide l'autre de son contenu ontologique pour en faire un objet afin de le chosifier sur le plan moral. Il promeut la morale des insuffisances par laquelle les hommes ne sont rien. D'où la nécessité pour le héros de les enfermer dans un moule.

Caligula : Si le trésor a de l'importance, alors la vie humaine n'en a pas.
Cela est clair.

(*Caligula*, Acte I, sc 8, p 34).

Caligula : ÷ Je vis, je tue, j'exerce le pouvoir délirant du destructeur,
auprès de quoi celui du créateur paraît une singerie ÷
(*Caligula*, Acte IV, sc 13, p 148.)

Tout son jeu vise à détruire ce qui est. Il remet en cause tout le pacte social qui fait de l'autre l'associé par qui l'existence prend tout son sens. Caligula dénonce ce pacte tel que défini par Jean-Jacques Rousseau en ces termes :

« *Trouver une forme d'association qui défende et protège de toute la force commune la personne et les biens de chaque associé, et par laquelle chacun, s'unissant à d'autres, n'obéisse pourtant qu'à lui-même, et reste aussi libre qu'auparavant.* »²⁴⁰

²³⁹ Denis Salas, *Albert Camus, La juste révolte*, Paris, Michalon, 2002, p. 57.

²⁴⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat social*, Paris, 10/18, 1973, p. 72.

Rousseau définit, ici, les règles sur lesquelles repose le contrat social. Il implique une relation entre congénères dans le respect de la liberté sans aliénation des uns par les autres.

Le choix de Caligula est en rupture avec ce contrat. Sa liberté ne peut qu'être illusoire parce qu'elle remet en cause, par une altérité négative, un pacte fondé sur des notions de solidarité, de morale et de coexistence dans la différence. Par son jeu, il détruit les bases de la liberté commune, celle où

« chacun se donnant à tous ne se donne à personne ; et comme il n'y a pas un associé sur lequel on acquiert le même droit qu'on lui cède sur soi, on gagne l'équivalent de tout ce qu'on perd, et plus de force pour conserver ce qu'on a. »²⁴¹

Pour s'opposer à ces règles, le héros transforme son pouvoir par la prise de décisions et par des actes dont l'ambition immédiate est la recherche d'une liberté non restrictive.

La structure de *Caligula* est révélatrice de cette option : l'Acte premier se veut le lieu de l'exposition et de la mise en pratique des principes de liberté du héros. Les Actes II et III traduisent, quant à eux, la prise de conscience des Praticiens, mais aussi le durcissement du pouvoir quand l'Acte IV révèle le constat, par le héros, de l'échec de sa liberté car *« hors de toute limites, elle détruit tout ce qui s'oppose à elle et se retourne contre elle-même. »²⁴²* Caligula est devenu le maître de l'excès qui s'ingénie *« à retourner tout en son envers au point de faire du monde entier le fétiche de son caprice. »²⁴³* Son choix s'oppose à la liberté telle qu'acceptée

²⁴¹ Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 73

²⁴² Denis Salas, *op. cit.*, p. 56.

²⁴³ *Idem.*

par tous les hommes. Il évoque la question de la prévalence de la totalité sur l'unité avec pour corollaire, dérive et dégénérescence de la perception de la relation avec l'autre banalisé, chosifié et nié : « *Sous son pouvoir, la société n'existe plus.* »²⁴⁴

Chacune de ces étapes est matérialisée par un discours à travers lequel le héros fait montre de sa détermination à une révolte qui rende possible la liberté sans frontières. De la disparition de Caligula à l'aveu relatif à la qualité de la liberté recherchée, l'auteur dramatique met le lecteur-spectateur au cœur d'un projet dont la saisie permet de revisiter le discours et les actes du héros.

Acte I

Caligula: Au demeurant, moi, j'ai décidé d'être logique et puisque j'ai le pouvoir, vous allez voir ce que la logique va vous coûter

(*Caligula*, Acte I, sc 8, p 35.)

Caligula: Je viens de comprendre enfin l'utilité du pouvoir. Il donne ses chances à l'impossible. Aujourd'hui, et pour tout le temps qui va venir, la liberté n'a plus de frontières.

(*Caligula*, Acte I, sc 9, p 36.)

Caligula : Je prends en charge un royaume où l'impossible est roi.

(*Caligula*, Acte I, sc 11, p 41.)

Caligula change de ton, pose son doigt sur la glace et le regard soudain fixe, dit d'une voix triomphante Caligula.

(*Caligula*, Acte I, sc 11, p 44.)

Acte II

Cherea: Sans doute, ce n'est pas la première fois que, chez nous, qu'un homme dispose d'un pouvoir sans limites, mais c'est la première fois qu'il se sert sans limites jusqu'à nier l'homme et le monde

(*Caligula*, Acte II, sc 2, p 51.)

²⁴⁴ Denis Salas, *op. cit.*, p. 56.

Cherea : Je puis admettre que vous soyez tournés en dérision, je ne puis accepter que Caligula fasse ce qu'il rêve de faire et tout ce qu'il rêve de faire. Il transforme sa philosophie en cadavre
(*Caligula*, Acte II, sc 2, p 52.)

Premier Patricien *savançantõ*
La famille tremble, le respect du travail se perd õ la vertu nous appelle à son secoursõ
(*Caligula*, Acte II, sc 2, p 53.)

Caligula : Cherea, j'ai décidé de me restaurer chez toi.õ j'ai décidé de réduire mon train de maison, de libérer quelques esclaves, et de vous affecter à mon serviceõ
(*Caligula*, Acte II, sc 5, p 56.)

Caligula :õ Intendant, tu feras fermer les greniers publics.

Caligula : Demain, il y aura famine.
(*Caligula*, Acte II, sc 9, p 65.)

Caligula : On est toujours libre aux dépens de quelqu'un.
(*Caligula*, Acte II, sc 9, p 66.)

Acte III

Caligula : Aujourd'hui, je suis Vénus
(*Caligula*, Acte III, sc 1, p 88.)

Caligula : Tout ce qu'on peut reprocher aujourd'hui, c'est d'avoir fait encore un petit progrès sur la voie de la puissance et de la liberté.
(*Caligula*, Acte III, sc 2, p 94.)

Caligula : On ne comprend pas le destin et c'est pourquoi je me suis fait destin. J'ai pris le visage bête et incompréhensible des dieux.
(*Caligula*, Acte III, sc 2, p 96-97.)

Acte IV

Caligula : C'est drôle. Quand je ne tue pas, je me sens seul.
(*Caligula*, Acte IV, sc 13, p 142.)

Caligula : Vous êtes de moins en moins nombreux. J'ai fait ce que qu'il fallait pour cela.
(*Caligula*, Acte IV, sc 13, p 144.)

Caligula : Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne.
(*Caligula*, Acte IV, sc 14, p 149.)

Tout le discours de Caligula est fait d'un ton hautain qui justifie son audace et sa détermination : « j'ai décidé », « je prends en charge... », « j'ai décidé de me restaurer chez toi », « je suis Vénus », « je me suis fait destin ». Ces indices de la fonction expressive qui le mettent au centre de son discours, traduisent une surdimension et un excès de confiance en soi. Ils sont l'expression palpable de la soif de liberté couplée à l'affirmation de la volonté d'être.

Son itinéraire discursif à travers le texte révèle celui d'un héros constant et conscient, dans la recherche de la liberté, qui passe nécessairement par la remise en cause de l'ordre habituel, incarné par les Patriciens. La condition principale et nécessaire pour lui, de déployer sa liberté sans mesure, est de faire des autres les objets de son expérimentation. Sans les autres, Caligula ne peut pas être. Tous les actes qui justifient sa décision ne le sont que par la médiation des autres : actants et spectateurs passifs dépouillés de leur liberté et de toute dignité. Leur présence dans l'espace dramatique permet au héros de vivre une sorte d'odyssée intersubjective, c'est-à-dire, d'effectuer un voyage à travers les autres pour un retour à soi-même.

Tous les Patriciens et tous les autres personnages du palais sont utilisés par le héros comme des pions en vue de sa liberté sans limites. Il est engagé dans un cycle relationnel fait de la négation des autres, de la domination et de la terreur au service de sa seule ambition. Caligula agit et s'oppose par tous les moyens à l'idée de Jean Paul Sartre qui fait des autres l'enfer. Caligula se sert des autres pour se découvrir lui-même. La liberté sans limites, à laquelle il aspire coïncide avec le temps de son engagement. Par son option

nihiliste envers les autres, il débouche sur une forme d'altérité négative.

L'empereur a pris la décision de ne pas se soumettre à l'ordre aliénant et humiliant dans lequel l'absurde confine l'homme. Pour lui, cette altérité passe par des décisions et des actes insolites qui heurtent le bon sens et la morale commune. Le héros nie et bafoue ce que son entourage vénère. Il oblige ses proches à vivre sa philosophie de destruction et d'auto-destruction. Il étend sa capacité de nuisance à son entourage, se sentant comme contraint de le suivre. Il ne nie plus pour lui-même, mais nie les autres et les oblige à rejeter les valeurs sur lesquelles reposent la vie commune, telle la libre adhésion à l'art, la vénération, la sacralité du mariage, le droit à la différence idéologique. Selon Mircea Eliade, « *il ne se reconnaît véritablement homme que dans la mesure où il imite les dieux* »²⁴⁵

Par sa déification, le personnage atteint le seuil paroxysmique de la liberté recherchée. Son humanité tient de ce choix qui n'est en réalité qu'une invitation à la prise d'initiative en vue de lendemains meilleurs.

Cette déclaration de Scipion, conscience du héros, est révélatrice de l'altérité négative dans laquelle il vit.

Scipion : Je puis nier une chose sans me croire obligé de la salir ou de retirer aux autres le droit de croire.

(*Caligula*, Actes III, sc 2, p 93.)

²⁴⁵ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 89.

La conjugaison de sa liberté totale est rythmée par l'arbitraire, le meurtre et la perversion. Ce qui lui vaut de ne pas être reconnu par son entourage qui ne manque pas de qualificatif pour caractériser la métamorphose dont il est l'objet.

Le vieux Patricien : C'est un lâche

Deuxième Patricien : Un cynique.

Troisième Patricien : Un comédien.

(*Caligula*, Acte II, sc 2, pp 48.49.)

Chacun de ces attributs est révélateur de la personnalité changeante de Caligula dont l'intelligence et le jeu sont mis au service de l'établissement d'une nouvelle personnalité fondée sur la dérision et le meurtre. Cette image du héros apparaît dans le portrait tel que traduit par les discours de Scipion et de Cherea. Le tableau suivant embrasse, d'un seul regard, les signes distinctifs d'altérité négative dans le jeu de Caligula.

Scipion	Cherea
Tu souilles le ciel après avoir ensanglanté la terre. (<i>Caligula</i> , Acte III sc 2, p 92)	Parce qu'il n'y a rien de aimable en toi, Caius. (<i>Caligula</i> , Acte III, sc 6, p 107)
Il suffit de se faire tyran (<i>Caligula</i> , Acte III sc 2, p 94)	ō Je te juge nuisible et cruel, égoïste et vaniteuxō (<i>Caligula</i> , Acte III, sc 6, p 108)
Une âme aveugle (<i>Caligula</i> , Acte III, sc 2, p 94)	Tu es gênant pour tousō (<i>Caligula</i> , Acte III, sc 6, p 109)

A partir du discours de Scipion et de Cherea, le lecteur-spectateur saisit le niveau et le degré de l'altérité de Caligula. En se rendant responsable d'actes répréhensibles par la morale et les lois communes, le héros se marginalise et crée les conditions de son

éjection de la société qui ne peut supporter impunément et indéfiniment ses caprices. Son altérité s'inscrit donc dans une perspective éphémère qui lui confère une liberté illusoire dont les fondements résident dans l'action.

Les attributs affectés à Caligula (lâche, cynique, comédien, aveugle, nuisible, cruel, égoïste, vaniteux, gênant) participent de ce sentiment d'altérité négative qui se dégage de son engagement à vivre une révolte pourvoyeuse de liberté sans limites. Ils sont les indices d'une volonté de remise en question, d'une logique qui lui confère la garantie d'être reconnu comme tel par les autres et d'être acceptés par eux.

Par son option, Caligula inscrit sa liberté dans l'ordre de l'illusoire, du superfétatoire, du temporaire. Son mérite est d'inviter à une prise de conscience individuelle en vue d'une liberté totale qui ne peut garantir qu'une illusion de liberté et de survie, parce que périlleuse. Son élimination physique revêt alors le sens du refus par la communauté de toute forme d'altérité qui remet en cause ses règles et principes existentiels, malgré leur caractère absurde. A travers son jeu, qui pousse la Mère et Martha au meurtre, Jan (*Le Malentendu*) symbolise l'altérité négative qui s'oppose à Diégo et Kaliayev, dans *L'État de siège* et dans *Les Justes*.

A l'analyse du discours de Jan, il ressort que le héros se sert des autres que sont la Mère et la sœur pour devenir ce qu'il n'est pas. De l'entame de la pièce à la fin, il se fait passer pour un inconnu. Or, il est dans la nature de l'homme d'infliger le mal à l'autre qu'il ne connaît pas. Par le mensonge sur son identité véritable et par son discours voilé, Jan instaure un mur entre lui et les siens. Il se rend inaccessible et suscite chez ses interlocutrices

un camouflage comportemental qui les motive et les décide au meurtre. Ainsi, les trois personnages sont chacun à la recherche d'un bonheur qui les rend étrangers et les éloigne.

En réalité, il s'agit d'un double camouflage intégré dans des volontés contradictoires. Au camouflage volontaire de Jan, répond le camouflage involontaire de La Mère et de Martha, parce qu'il est inscrit dans un projet funeste. Les trois personnages sont engagés dans un existentialisme excessif où l'action prend la place de l'humain. Personne ne veut dire et montrer ce qu'il est réellement. Il sont la preuve que l'on ne travaille pas pour l'autre travesti en chose, mais, pour soi. Le choix de Jan le sépare, au fil de la pièce, des autres en qui il réveille l'instinct de meurtre endormi.

La relation de Jan avec les autres, dans la pièce, instaure une logique d'intersubjectivité qui implique les sujets dans un processus de relations qui les constituent, individuellement et collectivement. Prises dans la perspective de Jürgen Habermas, cette attitude permet de prendre en compte l'homme qui par son action, agit. Il n'est plus celui qui observe, contemple. Habermas fait de l'intersubjectivité un paradigme de la philosophie sociale.

Dans ce contexte, l'importance du « je » qui symbolise l'engagement de l'individu ne se manifeste donc plus à travers l'autoréférence d'un « je pense », mais dans un rapport à soi pratique dont l'aspect réflexif dépend de la médiatisation d'une deuxième personne, c'est-à-dire, l'autre. Ce dernier fausse l'intersubjectivité, parce que, comme Jean-Paul Sartre le dit si bien :

« *L'enfer, c'est les autres* »²⁴⁶. Le refus de cette vérité qui garantit la vie, programme et précipite la mort de Jan dans *Le Malentendu*.

A la conscience du jeu, répond la certitude du meurtre motivé par la recherche du bonheur. Les trois personnages se laissent convaincre par des décisions qui renouvellent l'expérience du meurtre dans l'espace de la chambre devenu pour le héros un univers de finitude. Trois schémas discursifs sont révélateurs de cette volonté de camouflage relationnel qui crée trois formes de malentendu.

Ces malentendus sont symbolisés par les dialogues entre Jan et Maria, entre Jan et Martha, et entre Jan et la Mère. Les discours des uns et des autres permettent au lecteur-spectateur de mieux les opposer et de réaliser comment le jeu de Jan participe de la métamorphose de ses hôtes et active leur élan de meurtrières. Inconsciemment, son jeu aide ses proches, c'est-à-dire, les autres à promouvoir le Mal par la préméditation du meurtre.

Le malentendu entre Jan et Maria.

Maria : Tu sais bien que ce n'était pas difficile et qui suffisait de parler. Dans ces cas-là, on dit : « c'est moi » et tout rentre dans l'ordre.

Jan : J'étais ému, je n'ai pas pu parler.

Maria : Il aurait suffi d'un mot.

Jan : Je ne l'ai pas trouvé.

Maria : Mais pourquoi n'avez-vous pas annoncé ton arrivée ? Il y a des cas

²⁴⁶ Cette phrase qui a valu à Jean-Paul Sartre les pires accusations, explique seulement que la vie se ressent, se perçoit à travers les autres ; rien ne vaut les individus qui nous font prendre conscience de nous-mêmes, de la triste réalité humaine, mais qui restent nécessaires pour se réaliser. Jean-Paul Sartre développe cette philosophie dans sa pièce *Huis clos* à travers le jeu de trois personnages : Garcin, journaliste, Inès, employée des postes et Estelle, une riche mondaine.

où l'on est bien obligé de faire comme tout le monde. Quand on veut être reconnu, on se nomme, c'est la évidence même. On finit par tout brouiller en prenant l'air de ce qu'on n'est pas.

Jan : Allons, Maria, ce n'est pas si grave. Et puis quoi, cela sert mes projets. Je vais profiter de l'occasion, les voir un peu de l'extérieur.

Maria : Mais il n'use que des mots simples. Et ce n'était pas bien difficile de dire: « je suis votre fils, voici ma femme »

Jan : Je n'ai pas besoin d'elles, mais j'ai compris qu'elles devraient avoir besoin de moi et qu'un homme n'était jamais seul.

(*Le Malentendu*, Al, sc 4, pp 166-168.)

Dans ce fragment, le discours de Jan instruit le lecteur-spectateur de son projet et du type de relation qu'il entend entretenir avec les autres. Le héros opte pour le camouflage qui naît de la volonté de rompre avec les voies traditionnelles de reconnaissance interrelationnelle.

Jan : J'ai compris qu'elles devraient avoir besoin de moi.

(*Le Malentendu*, Actel, sc 4, p 171.)

Il fait preuve d'une sollicitude qui, mise en contexte, prend un caractère prémonitoire, car l'intérêt de la Mère et Martha pour Jan est lié à la volonté de meurtre pour accéder au bonheur qu'il incarne paradoxalement.

- Le malentendu entre Jan et Martha.

Jan : Mais ò (*il hésite*), quelquefois, la vie ne doit pas être gaie pour vous ? Ne vous sentez-vous pas très seules ?

Martha, *lui faisant face brusquement.*

ò En entrant ici, vous n'avez que les droits d'un client

Jan : Je vous demande pardon ò Il m'a semblé simplement que nous n'étions pas si étrangers que cela l'un à l'autre.

Martha : ò Il me semble que vous vous obstinez à prendre un ton qui ne devrait pas être le vôtre, et j'essaie de vous le montrer.

Jan : Cela est évident. Je suis impardonnable de vous avoir laissé croire que je pouvais m'y tromper.

Martha : Il n'y a aucun mal à cela

Jan : Vous parlez clairement, en effet, et je reconnais que je n'ai plus rien à dire pour le moment

Martha : Pourquoi ? Rien ne vous empêche de prendre le langage des clients.

Jan : Quel est ce langage ?

Martha : La plupart nous parlaient de tout, de leurs voyages ou de politique, sauf de nous-mêmes. C'est ce que nous demandons

Jan : Et si je reste longtemps, vous aurez tout le loisir, sans que je parle, de savoir qui je suis.

Martha : Puisque, avant ce jour, il n'y avait rien de commun entre nous, il n'y a vraiment aucune raison pour que, tout d'un coup, nous nous trouvions une intimité.

Jan : Je vous ai déjà pardonnée. Je sais, en effet, que l'intimité ne s'improvise pas. Il faut y mettre du temps

(*Le Malentendu*, Actel, sc 5 pp 176-183.)

Aux tentatives de reconnaissance et de familiarité de Jan, s'opposent les réprimandes de Martha à sa volonté de laisser apparaître des indices d'identification et répond, également, une indifférence qui renforce le mur entre les deux personnages. Par son jeu, Jan fait de Martha un personnage quelconque sans état d'âme, animé par la recherche d'un bonheur dont la condition sera le meurtre. Il instaure entre les deux personnages une relation de répulsion, mue par les allusions qui consolident le malentendu. Au discours étrange, codé et conscient de Martha, correspond le jeu verbal, conscient et insouciant de Jan. Par effet d'alternance, les deux personnages se conforment à une logique qui les conforte dans la certitude du meurtre et dans celle d'une fatalité ludique, puisque celle-ci les éloigne l'un de l'autre.

Involontairement, le discours de Jan encourage l'autre au mal. Dans une certaine mesure, il fait l'apologie du meurtre de l'autre. Jan donne la preuve de son altérité négative. Les dialogues entre Jan et la Mère, s'inscrivent dans le même ordre comme le confirment les extraits suivants :

Jan : Pour tout dire, j'ai l'impression pénible que cette maison n'est pas la mienne.

La mère : Oui, bien sûr. Mais, d'ordinaire, ce sont des choses qu'on sent tout de suite.

Jan : Vous avez raison.

La mère : Je vous comprends, monsieur, et j'aurais voulu que les choses s'arrangent pour vous. Mais je crois que, pour notre part, nous ne pouvons rien faire.

Jan : ò Bien entendu, tout vient de moi ; je suis encore dépaysé.

La mère : Quand les choses s'arrangent mal, on ne peut rien y faire ò

Jan : C'est beaucoup déjà que vous partagez mon ennui et que vous fassiez l'effort de me comprendre ò

La Mère : C'est notre métier de nous rendre agréables à tous nos clients.

Jan : Vous avez raison ò vous avez pu faire des préparatifs, engager des frais, et il est tout à fait naturel ò

La Mère : Ce n'est pour nous que je regrettais votre incertitude, c'est pour vous.

Jan : Oh ! cela ne fait rien, l'essentiel est que nous soyons d'accord et que

vous ne gardiez par de moi, un trop mauvais souvenir.

(*Le Malentendu*, All, sc 7, pp 212-214.)

Entre les deux personnages, se installe la logique du quiproquo : ils sont d'accord sur leur désaccord. Mais, il s'agit, pour la Mère, d'un accord induit par un malentendu né de la détermination de Jan à affirmer une différence qui n'a pas sa raison d'être avec l'autre. Leur dialogue devient le lieu de la crise.

Contrairement à Caligula et à Jan, le discours et les actes de Kaliayev (*Les justes*) et Diego (*L'Etat de Siège*) va dans le sens de

la restauration de la dignité humaine. Les deux héros promeuvent l'altérité positive. Les dialogues entre Jan et Maria, entre Jan et Martha et entre Jan et La Mère font du *Malentendu* une succession de malentendus révélateurs de la dimension morale de l'homme prêt à attendre à la vie de l'homme pour accéder au bonheur. Ils sont aussi la preuve que tout malentendu vécu dans la passion débouche nécessairement sur le meurtre de l'innocent.

3-2- L'ALTÉRITÉ POSITIVE DU HÉROS

La dramaturgie camusienne a toujours œuvré à une certaine bipolarisation de la catégorisation du héros qui est tantôt perçu comme un personnage associable, tantôt comme le symbole de ce que la société a de plus cher par un engagement à la solidarité et à la compassion. A la lecture des *Justes* et de *L'État de Siège*, on ne peut que succomber à l'élan altruiste de Kaliayev et de Diego. Tous deux s'investissent jusqu'au sacrifice suprême en vue de l'avènement d'une société exorcisée de la tyrannie et de l'arbitraire que représente durablement le pouvoir du duc et de la peste. Ils mettent leur force, leur intelligence et leur idéal bienfaiteur au service des autres. Dans leur entendement, la mort n'est pas une sentence, elle est devenue l'épreuve qui donne la preuve de leur foi en une société libre et harmonieuse, une société qui œuvre à la promotion de ses valeurs cardinales que sont, la solidarité, le respect de la dignité de l'autre.

Il n'est donc pas surprenant que leurs discours et leurs actes confirment cet élan humaniste. En se faisant justicier du peuple à travers le meurtre, Kaliayev s'engage à l'instauration d'un ordre qui

restaure et réhabilite l'homme dans ce qu'il a de plus cher : sa liberté dans la dignité. Pour cette option, le héros fait usage d'une constance discursive, prouvant ainsi qu'il est salutairement déterminé à rompre avec l'ordre ancien. Le fragment suivant en est l'illustration.

Acte premier

Kaliayev : Oui, je le combattrai ! Quel bonheur si c'est un succès !
(*Les Justes*, Acte premier, p. 31.)

Kaliayev : ò Comme eux, je veux sacrifier ò la révolution, bien sûr !
Mais la révolution pour la vie, pour donner une chance à la vie, tu comprends ?
(*Les Justes*, Acte premier, p. 36.)

Kaliayev : Et puis, nous tuons pour bâtir un monde où plus jamais personne ne tuera ! Nous acceptons d'être criminels pour que la terre se couvre enfin d'innocents
(*Les Justes*, Acte premier, p. 37.)

Kaliayev : ò Mourir pour l'idée, c'est la seule façon d'être à la hauteur de l'idée. C'est la justification.
(*Les Justes*, Acte premier, p. 38.)

[ò]

Kaliayev : J'ai accepté de tuer pour renverser le despotisme. Mais derrière ce que tu dis, je vois seannoncer un despotisme qui, s'il s'installe jamais, fera de moi un assassin alors que j'essaie d'être un justicier.
(*Les Justes*, Acte deuxième, p. 63.)

Kaliayev criant
ò Tuer des enfants est contraire à l'honneur.
(*Les Justes*, Acte deuxième, p. 65.)

[ò]

Kaliayev : Mais nous aimons notre peuple.
(*Les Justes*, Acte troisième, p. 84.)

Kaliayev : Mais c'est cela l'amour, tout donner, tout sacrifier sans espoir de retour.
(*Les Justes*, Acte troisième, p. 84.)

Kaliayev : Au revoir. Je ò La Russie sera belle.
(*Les Justes*, Acte troisième, p. 89.)

Acte quatrième

Kaliayev : J'ai tué le grand duc Serge
(*Les Justes*, Acte quatrième, p. 100.)

Kaliayev : C'est grave. Mais il le fallait.
(*Les Justes*, Acte quatrième, p. 100.)

Kaliayev : Il y a trop de misères et trop de crimes.
(*Les Justes*, Acte quatrième, p. 101.)

[ō]

Kaliayev : J'ai lancé la bombe sur votre tyrannie, non sur un homme.
(*Les Justes*, Acte quatrième, p. 109.)

Kaliayev : J'ai exécuté un verdict
(*Les Justes*, Acte quatrième, p. 109.)

Kaliayev : Quel crime ? Je ne me souviens que d'un acte de Justice.
(*Les Justes*, Acte quatrième, p. 116.)

Kaliayev : Il incarnait la suprême injustice, celle qui fait gémir le
peuple russe depuis des siècles
(*Les Justes*, Acte quatrième, p. 116.)

Kaliayev, *avec désespoir.*

ō Il y a quelque chose de plus abject encore que d'être un
criminel, c'est de forcer au crime celui qui n'est pas fait pour
lui
ō

(*Les Justes*, Acte quatrième, p. 121.)

La grande-Duchesse : Il n'y a pas d'amour loin de Dieu.

Kaliayev : Si, l'amour pour la créature.

Le discours de Kaliayev est fait d'un lexique en lien avec les valeurs promotrices de la condition humaine : « bâtir un monde », « mourir pour l'idée », « je tue le despotisme », « j'essaie d'être un justicier », « C'est cela l'amour », « un acte de justice ». Il est devenu, sur la base de la constance de son discours, le défenseur de l'homme brimé, de l'homme spolié et vexé. Du coup, il suscite, chez le lecteur-spectateur, une mutation qui ne fait plus de ce héros révolté, un terroriste et un meurtrier mais, de préférence un

personnage vertueux, justicier engagé à la cause de la réhabilitation de l'Homme opprimé et marginalisé.

De l'entame des *Justes* à la fin, le discours de Kaliayev reste constant. Il y développe une altérité fondée sur le don de soi. En révolutionnaire raisonnable, il s'engage en effet, dans une action de réparation de toutes les formes d'injustice dont le peuple est l'objet. Il s'agit de le débarrasser de la tyrannie humiliante et avilissante. Les sociogrammes "tyran", "tyrannie", "despotisme" dans son discours son révélateur de la volonté de dénoncer un ordre, un système qui a fait de l'arbitraire et de la spoliation son principe fondamental. Dans le discours du héros, ils sont les indices révélateurs d'une aspiration au changement et d'une conscience d'être dans la dignité.

Le combat de Kaliayev n'est plus celui de l'individu contre l'autre, mais celui de l'homme pour le redressement de son prochain. Ce prochain est le peuple au nom duquel le héros œuvre « pour bâtir un monde ». En réalité, dans l'esprit de Kaliayev, le monde, tel que le laissent présupposer les reproches au Tsar, ne l'est pas parce qu'il spolie l'individu de ce qu'il a de plus cher : la liberté. Il s'est investi d'une mission qui féconde « la terre, la Russie » en vue d'une fraternité vraie : « nous serons tous frères et la justice rendra nos cœurs transparents. » Kaliayev devient sur la base de repères verbaux, lexicaux discursifs, l'incarnation d'une altérité à travers laquelle le renoncement de l'amour-propre et le don de soi pour le salut de l'autre, de « la créature et du peuple », débouchent sur l'invitation à dénoncer et à combattre toutes les formes de totalitarisme d'où qu'elles viennent. Il incarne une forme d'humanisme qui recherche la justice par « tout est permis ». A ce niveau, le héros des *Justes* partage des similitudes avec les héros de Dostoïevski dans *Les frères Karamazov* :

« Plusieurs personnages comme Kirilov ou Ivan Karamazov sont bel et bien considérés comme absurde : le refus de la foi au nom de l'exigence de justice qui anime Ivan et qui le mène au « tout est permis », la mort de Dieu chez Kirilov qui va de pair avec l'affirmation de la divinité de l'homme la mort de Dieu chez Nietzsche et des valeurs supérieures qui sont surimposées à la vie précipitent le nihilisme. »²⁴⁷

Tout le discours de Kaliayev est un long plaidoyer par jeu nihiliste contre l'injustice. Son action est la réponse radicale à cette injustice qui fait de lui un justicier et non un meurtrier, encore moins un assassin. Son altérité partage, à bien des égards, une certaine affinité avec celle de Diego, le héros de *L'État de siège*.

Contemporain de *Caligula*, (Créée en 1945), *L'État de siège* (1947) « présente un autre versant de la violence politique : le terrorisme d'État. »²⁴⁸ Quand La Peste se présente aux habitants de Cadix, elle dit :

La Peste : « Si je règne c'est à ma manière et il serait plus juste de dire que je fonctionne.

(*L'État de Siège*, première partie, p 86.)

Le combat de Diego devient un engagement contre un système. Le contenu de son discours l'atteste.

Deuxième partie

Diego : « Je refuse donc

(*L'État de siège*, deuxième partie, p. 101.)

Diego : J'ai peur aussi. Cela fait du bien de crier sa peur !

Criez, le vent répondra.

Diego : Nous sommes innocents.

(*L'État de siège*, deuxième partie, p.115.)

Diego : L'innocence, bourreau, comprends-tu cela, l'innocence.

²⁴⁷ Jeanyves Guérin, *op. cit.*, p. 8.

²⁴⁸ Denis Salas, *op. cit.*, p. 58.

Diego : Alors, approche. Le plus fort tuera l'autre
(*L'État de siège*, deuxième partie, p.116.)

Diego : La même chancelle, mais la loi nous soutient, n'est ce pas juge ?
Tous frères !
(*L'État de siège*, deuxième partie, p. 123.)

Diego : J'ai honte de voir ce que nous sommes devenus
(*L'État de siège*, deuxième partie, p.126.)

Diego : Désormais, je suis avec les autres ò Ils ont
besoin de moi.
(*L'État de siège*, deuxième partie, p.132.)

Diego : Les autres crient aussi !

Diego : Les hommes de mon sang n'appartiennent qu'à la terre !
(*L'État de siège*, deuxième partie, p.141.)

Diego : Et moi vivant, je continuerai à déranger votre bel ordre par le
hasard des cris. Je vous refuse, je vous refuse de tout mon
être.
(*L'État de siège*, deuxième partie, p. 145.)

Troisième partie

Diego : C'est la peste qui nous déchaîne, ò
C'est contre elle qu'il faut d'abord lutter !
(*L'État de siège*, troisième partie, p.155.)

Diego, *au fond, d'une voix tranquille*. Vive la mort, elle ne nous fait
pas peur !
(*L'État de siège*, troisième partie, p.158.)

Diego, *revenu en face de lui*.
Ni peur ni haine, c'est là notre victoire.
(*L'État de siège*, troisième partie, p.164.)

Diego : Nous avons vaincu
(*L'État de siège*, troisième partie, p.171.)

Diego : Je vis pour ma cité et pour mon temps.

Le discours de Diego vise à faire de lui un être d'action. Il devient, selon Denis Salas, « *l'homme qui veut retrouver les catégories, permettant de repenser le monde.* »²⁴⁹ Son héroïsme est au service

²⁴⁹ Denis Salas, *op. cit.*, p. 59.

de la survie et du bonheur de l'autre invité, par l'intermédiaire des cris, à s'opposer au renforcement du totalitarisme.

Cette invitation prend la allure de la volonté de libérer la parole pour en faire une arme contre l'arbitraire.

p. 115 « Cela fait du bien de crier sa peur. Criez ò »

p. 133 « Les autres crient aussi »

p. 141 « Et moi vivant, je continuerai à déranger votre bel ordre par le hasard des cris. »

pp. 153-154 « ò Criez avec moi que vous n'avez pas peur. »

En réalité, les cris permettent au peuple soumis d'extérioriser son angoisse, de l'évacuer et de créer un courage héroïque capable de faire fléchir l'ordre totalitaire. L'héroïsme de Diego est un héroïsme stimulateur, galvanisateur dans la mesure où il consiste « à provoquer une puissance aussi tranquille pour vaincre une loi qui a fait disparaître le sens de mots et l'idée même d'innocence. »²⁵⁰

Aussi anodins qu'ils puissent être, les cris, dans le jeu de Diego, sont-ils le seul moyen de vaincre sa propre peur et celle qui inspire La Peste pour mieux la combattre. Il est l'image de ce héros qui, après avoir découvert le remède contre le fléau, le répand aux extrémités de la ville pour la guérir, établissant de fait, la fonction dynamique des cris dans *L'Etat de siège*.

Les cris sont la découverte du héros qui sacrifie son égoïsme pour sauver l'autre, c'est-à-dire, la terre promotrice de

²⁵⁰ Denis Salas, *op. cit.*, p. 59.

la vie dans la vertu : « Les hommes de mon sang n'appartiennent qu'à la terre. » Le pronom « nous » du discours de Diego participe, d'une certaine manière, au renoncement de son moi égoïste. Ce qui fait déboucher sur une fraternité, un rapprochement de tous les hommes.

p. 123 « la loi nous soutientō Tous frères »

p. 132 « Je suis avec les autresō ils ont besoin de moi ».

p. 164 « C'est là notre victoire »

Le choix altruiste de Diego incarne l'espoir d'une vie sans terreur. Mais, il est aussi révélateur d'une prise de responsabilité affectée d'un coefficient de risque. Il est un avertissement au peuple dont la peur et le silence constituent la base, le socle de la violence infligée dans l'arbitraire. L'action de Diego nous interpelle quant à l'avènement d'une cité qui ne vit plus l'arbitraire avilissant comme le reconnaît Denis Salas : « *Par son sacrifice, Diego crée les conditions de possibilités d'une autre cité.* »²⁵¹

Par son altérité positive, le héros se fait le défenseur de la condition humaine, ainsi que des valeurs qui la symbolisent. A travers leur choix, Kaliayev et Diego s'activent à mettre un terme à l'arbitraire et à l'injustice représentés par le grand-Duc et La Peste. Ils sont le signe visible d'une altérité positive ; celle qui met l'homme en phase avec son semblable sans arrière pensée de domination, en vue d'une liberté fondée sur l'acceptation de l'autre tel qu'il est et non pas tel qu'on voudrait qu'il soit. Il apparaît alors, clairement, que le héros aspire à deux formes de liberté qui s'opposent : la liberté individuelle illusoire et la

²⁵¹ Denis Salas, *op. cit.*, p. 56.

liberté collective. La première, est illusoire parce qu'elle est égoïste et parce qu'elle procède de l'altérité négative. La seconde, plus collective et communautaire, découle d'une altérité positive et promeut la vie avec toutes ses contraintes et toute sa noblesse dans la pratique des vertus. Caligula et Jan incarnent la première quand Kaliayev et Diego représentent la seconde.

CONCLUSION PARTIELLE

De l'analyse des différentes manifestations de l'héroïsme dans la dramaturgie d'Albert Camus, un constat s'impose : la révolte contre l'absurde et la quête passionnée de la liberté constituent les principaux critères de caractérisation du héros. Par leurs choix, Caligula, Jan, Diego et Kaliayev, tentent de soumettre, sans succès, le monde à leur intelligence pour s'élever. Même si cette entreprise débouche sur une liberté illusoire parce qu'éphémère, elle aide à prendre conscience de l'actualité de la pensée de Camus.

De la lecture de *Caligula*, *Le Malentendu*, *Les Justes* et *L'État de siège*, on réalise les mécanismes dont l'auteur dramatique se sert pour aborder le problème du fondement de la morale, du but de la politique, du sens de l'histoire, de l'attitude religieuse et de la valeur socio-métaphysique de l'œuvre d'art. Et cela, à partir de la notion de la "révolte" engendrée face au sentiment de l'absurde.

Au regard du jeu et du discours affectés au héros, on peut voir les multiples formes de la révolte dont la révolte sociale, (Diego, Jan, Caligula), la révolte politique (Kaliayev), la révolte culturelle et artistique (Caligula). Ces différentes révoltes se résument dans les révoltes métaphysiques et historiques. Dans tous les cas, l'héroïsme dans le théâtre de Camus pose la question de la révolte et de la justification du meurtre pour la liberté.

La question de la révolte s'avère intéressante d'autant plus que les exemples de révoltés connus dans le corpus ont souvent donné à travers Caligula (*Caligula*) et Kaliayev (*Les Justes*) l'image d'une révolte conduisant uniquement au meurtre et à la violence, parfois gratuits. Respectivement, tous deux incarnent, la révolte

métaphysique et la révolte historique dégénérées. La première est celle qui voit le héros contester les fins de l'homme et de la création. Contestation puérile dans la mesure où la créature que c'est l'homme, représentée par Caligula, est, à ce titre, assujettie au créateur et porte, la marque de l'insignifiance et de la contingence.

La révolte historique ne s'échappe pas à cette logique dans la dramaturgie d'Albert Camus. A travers Kaliayev et Diego (*L'État de Siège*), elle veut que l'homme prenne son destin en main : qu'il agisse et organise sa vie de telle sorte que les événements arrivent avec moins de fatalité. L'héroïsme éclaire le constat que les deux types de révolte sont plus à décrier qu'à promouvoir. Dès lors, la tentation est grande de abandonner toute forme de révolte. Mais, il devra s'agir d'un abandon et non d'une résignation (comme celle de Jan dans *Le Malentendu*) qui serait aussi le triomphe du fatalisme. Au total, à la lecture des manifestations de l'héroïsme dans la dramaturgie camusienne, il ressort que l'auteur s'en sert comme fenêtre idéologique pour faire connaître sa vision du monde.

TROISIÈME PARTIE :
SIGNIFICATION IDÉOLOGIQUE DE
L'HÉROÏSME CAMUSIEN

INTRODUCTION PARTIELLE

A ce stade de l'étude, il est difficile de nier à l'héroïsme de la dramaturgie camusienne une valeur idéologique si tant est que l'idéologie apparaît comme un faisceau de significations, de pensées, d'idées, affecté à un auteur par la médiation d'un personnage, d'une situation ou par des signes et autres indices relevant de divers ordres. L'exploration, par l'analyste des différentes voies, débouche sur l'avènement du sens en tant que ultime finalité de l'acte d'écriture. A la lumière de ce parcours, l'analyste réalise si l'auteur de l'œuvre reste fidèle à ce qu'on savait de lui, avant l'incursion dans son univers fictionnel ; ou s'il procède par démarcation par rapport au réel, étant donné que pour Philippe Hamon,

« L'idéologie et son travail de filtrage se laissent appréhender dans l'écart qui existe entre un modèle construit, faisant office de norme, et un donné. »²⁵²

Appliquée à la présente réflexion, cette constante permet de réaliser comment l'héroïsme devient une illustration de la pensée, de la philosophie d'Albert Camus. L'analyse relative à l'héroïsme, si elle est bien entretenue, peut donner une idée de la philosophie dont Camus s'est fait le promoteur, à son époque. En effet, à la lumière de notions chargées de significations que sont "l'Absurde", la "Révolte" et la "Liberté", il s'agit de revisiter l'intimité du héros en vue de montrer dans quelle mesure Albert Camus s'en sert comme le support, le véhicule d'une morale qui interpelle le degré d'humanisme enfoui en chaque être. Pour y parvenir, la dimension tragique du héros sera évoquée avant l'extériorisation de la forme d'existentialisme qui fait la singularité des implications idéologiques dans la dramaturgie camusienne.

²⁵² Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 14.

CHAPITRE PREMIER : L'HÉROÏSME TRAGIQUE

A l'origine du jeu du héros du théâtre de Camus, on trouve une volonté supérieure qui le pousse vers une fin rendue inévitable par les actions dans lesquelles il s'engage. Son choix participe d'une théâtralisation du tragique. Sa détermination à laisser l'action courir jusqu'à son terme quoi que cela lui coûte renforce le tragique comme le confirme Michel Corvin « *Le tragique pourrait être défini comme un sentiment provoqué par une situation, fictive ou réelle, où le personnage choisit librement de sacrifier son bonheur personnel à une exigence morale élevée qui cause son malheur ou sa mort.* »²⁵³

L'approche de l'adjectif qualificatif et du nom tragique laisse aisément entrevoir le héros de la dramaturgie camusienne, engagé résolument à changer un ordre au visage absurde, au regard d'un nouvel ordre tant souhaité, celui de la liberté, aux fins de promouvoir une morale hautement humaine. Sous cet angle, le héros est pris dans un jeu d'interrogations dans lequel sa volonté reste confrontée à l'action ou à l'inaction, à son élévation ou à son écrasement. Il est en proie, selon Jean-Marie Domenach, « *à un équilibre d'ombre et de lumière, de conscience et de perte de soi.* »²⁵⁴

Pour Jean-Marie Domenach, le héros fait usage de la liberté qui le caractérise tandis que la plus répandue

²⁵³ Michel Corvin, *op. cit.*, p. 840.

²⁵⁴ Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 37.

« parle de destin, de fatalité, lit les actions tragiques comme si elles étaient préméditées et considère que le devoir lui-même s'impose au héros comme une nécessité extérieure. »²⁵⁵

Les deux conceptions du tragique s'appliquent au héros des pièces camusiennes et ce, à des degrés différents aux héros Caligula, Jan, Kaliayev et Diégo. Elles renforcent alors la dimension théâtrale des pièces. Le jeu du héros *« relève d'une nécessité supérieure à la logique humaine. »²⁵⁶* Il donne tout son sens à la tragédie telle que resumée en ces termes :

« comment peut il vouloir en même temps ma réussite et mon échec, et ce qui est pire, mon échec par ma réussite. Telle est la parodie dont toutes les situations tragiques sont des approximations, car il est tragique que je doive écraser la liberté des autres pour conquérir la mienne. »²⁵⁷

Dans le théâtre de Camus, le tragique naît de la volonté de conquête du héros. Dans le présent chapitre, notre intention est de montrer de quelles manières, à travers ses actes, le héros adhère au tragique. Nous y analyserons également le mode de participation du tragique, de la folie lucide, de la volonté de création et de meurtre.

²⁵⁵ Michel Corvin, *op. cit.*, p. 839.

²⁵⁶ Jean-Marie Domenach, *op. cit.*, p.22.

²⁵⁷ *Idem*, p.25.

1 - LA FOLIE LUCIDE ET LE NOBLE ENGAGEMENT

Face à l'absurde, le héros développe une révolte qui se matérialise tantôt par une folie lucide, tantôt par un double engagement. A la première option, se associent le despotisme et l'arbitraire à travers Caligula quand la seconde fait apparaître l'aspiration du héros à un monde de justice (Kaliayev et Diégo). Le choix du héros participe de la manifestation du tragique.

1-1- LE HÉROS DESPOTE

La première image, qui émerge de l'observation de Caligula, est celle d'un despote. Par l'arbitraire, l'absolutisme et la tyrannie, le souverain exerce un pouvoir qui donne, pour seule part au peuple, la sujétion. Caligula est la théâtralité du pouvoir de la première moitié du XX^{ème} siècle. Par son jeu, le personnage fait, en effet, apprécier le pouvoir tyrannique qui bâillonne l'individu. Il active la philosophie du maître-à-penser et de la pensée unique en exterminant les contradicteurs. Les crimes massifs de la Première et de la Deuxième Guerre Mondiale sont, à ne point douter, les exemples d'un autoritarisme destructeur.

Par ailleurs, cette pratique a traversé tout le XX^{ème} siècle avec des souverains ou hommes d'Etat qui, sous le couvert d'une pseudo-démocratie, se sont érigés en bourreaux et fossoyeurs des peuples. Parlant de ces formes de pouvoir dans sa Thèse d'Etat, Sidibé Valy affirme que « *ces types de régimes montent leur décor*

sur la misère des peuples aveuglés par la mystification que cultive le héros dans une théâtralité inouïe frisant la dérision. »²⁵⁸

Le jeu de Caligula rend possible la théâtralité du despotisme fondé sur un nihilisme né de la conscience de l'absurde. Ces éléments décrivent bien ce que Sidibé Valy appelle une « *parodie de l'exercice du pouvoir.* »²⁵⁹ Le despotisme de Caligula se conjugue de manière quasi-quotidienne sur les Patriciens. Il se rattache à plusieurs actions qui choquent le sens commun. Ce spectacle « *vise à faire de tout homme un coupable en vue de montrer que tout disparaît devant la peur.* »²⁶⁰

Le héros commence par des décisions peu familières et arbitraires. Ainsi, pour garantir la trésorerie du royaume, Caligula décide-t-il de déshériter les enfants en faveur de l'État. (*Caligula*, Acte I, Sc 8, p.33). Plus tard, il contraint les nobles à faire le service du palais, après avoir affranchi les esclaves (*Actes II*, Sc 5, p.56). L'adultère (Acte II, Sc 5, p.61), la fermeture des greniers par décret (Acte II, Sc 9, p.65) et l'obligation faite aux sages d'assister ou de participer à sa démente artistique sont les traces visibles d'un despotisme dont l'application nie toute initiative chez les sujets. Par la volonté de sa majesté, leur liberté n'est plus qu'un souvenir, ils agissent par contrainte et non par aveuglement.

²⁵⁸ Sidibé Valy, *La dramatisation du pouvoir politique dans le théâtre de Bernard B. DADIE, 1966-1980*, Doctorat d'État, Université d'Abidjan Cocody, 1993, p. 269.

²⁵⁹ *Idem.*

²⁶⁰ Jean Pierre De Beaumarchais et alii, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1987, Lettres A... D, p. 375.

Le tableau suivant fait le récapitulatif de l'opéran despotique de Caligula tout au long de la pièce.

Caligula
Acte I
<p>Je ai donc besoin de de quelque chose qui soit dément <i>(Caligula, Actel, sc 4, p 26.)</i></p> <p>Je exterminerai exterminerai les contradicteurs et les contradictions <i>(Caligula, Actel, sc 8, p 35.)</i></p> <p>Je veux faire jaillir le rire de la souffrance <i>(Caligula, Actel, sc 11, p 41.)</i></p> <p>Il me faut des coupables Tous sont condamnés d'avance ! <i>(Caligula, Actel, sc 11, p 42.)</i></p>
Acte II
<p>Vous avez fini par comprendre qu'il n'est pas nécessaire d'avoir fait quelque chose pour mourir. <i>(Caligula, Actell, sc 5, p 58.)</i></p> <p>Demain, il y aura famine <i>(Caligula, Actell, sc 9, p 65.)</i></p> <p>Tu es pur dans le bien, comme je suis pur dans le mal. <i>(Caligula, Actell, sc 14, p 81.)</i></p>
Acte III
<p>On ne comprend pas le destin et c'est pourquoi je me suis fait destin. <i>(Caligula, Actelll, sc 2, p 96.)</i></p> <p>Le pouvoir jusqu'au bout, l'abandon jusqu'au bout. <i>(Caligula, Actelll, sc 5, p 106.)</i></p>
Acte IV
<p>Alors, c'est qu'il est deux sortes de bonheur et je ai choisi celui des meurtriers. <i>(Caligula, ActelV, sc 13, p 146.)</i></p> <p>Je vis, je tue, j'exerce le pouvoir délirant du destructeur, auprès de quoi celui du créateur paraît une singerie <i>(Caligula, ActelV, sc 13, p 148.)</i></p>

Malgré son extravagance, le despotisme du roi n'est pas dénué de sens. Cet arbitraire est sous-jacent à la morale du Mal. Il s'inscrit dans la perspective de la symbolisation de la révolte. Ces

actes tyranniques justifient, dans la perspective de Mani,²⁶¹ les deux pôles de l'existence de l'individu : le Bien et le Mal. Tout dévouement à l'un ou à l'autre participe à la promotion de la vie ou à sa destruction totale. François Chavanes, admirateur de Camus, partage cette pensée :

« Les actes humains sont bons ou mauvais, non seulement par référence à la fin poursuivie, mais aussi et surtout par référence à la vie humaine qu'ils peuvent promouvoir ou dégrader. »²⁶²

La nature de l'acte posé participe de la qualité de la vie. Cette dernière est donc impliquée dans un déterminisme à travers lequel l'homme donne un sens à son choix existentiel. Sa responsabilité s'accompagne d'une liberté qui débouche sur une alternative.

Pour se libérer de l'absurde, Caligula se révolte en rompant avec une tradition caduque à laquelle la société reste malheureusement attachée. Aussi son totalitarisme l'aide-t-il à s'épanouir par une sorte de maïeutique permanente sur ses sujets:

« Il lève leurs masques, dénonce les facilités de la bonne conscience, les contraint à s'avouer leur lâcheté, leur absence d'idéal, et révèle leur liberté en les humiliant. »²⁶³

Sous l'influence de ces attributions, Caligula acquiert un nouvel être en rupture avec celui que les Patriciens ont toujours connu. Il met l'arbitraire au service de son projet personnel : rechercher la liberté et la répandre dans son entourage. Même si sa

²⁶¹ Au III^e siècle, le Perse Mani avait créé une religion syncrétique. Dans sa philosophie, il établissait le monde à travers deux principes fondamentaux égaux et antagonistes : le bien et le mal.

²⁶² François Chavanes, *Albert Camus, un message de espoir*, Paris, Cerf, 1996, p.24.

²⁶³ Jean Pierre De Beaumarchais et alii, *op. cit.*, p. 375.

réalisation se heurte aux normes sociales, elle a le mérite de préserver l'individu de toute forme d'aliénation temporaire ou définitive. Par l'absolutisme associé au pouvoir, Caligula incarne les vertus d'un humanisme fondé sur la révolte historique que Camus présente comme

*« le prolongement, la suite logique de la révolte métaphysique ; elle débute quand la révolte, qui est "nostalgie d'innocence", accepte de se reconnaître coupable et s'arme pour la Révolution. »*²⁶⁴

L'action de Caligula bouleverse et oppose à la vie à travers les valeurs sociales, morales et religieuses. En inscrivant son jeu tyrannique dans la durée, il développe dans le même temps un élan nihiliste fondé sur la négation de l'être et de l'être. La dimension métaphysique apparaît à ce niveau. La pièce permet au héros de s'interroger sur le sens de sa vie et de la vie par le rejet des valeurs justifiant l'humanisme. Le jeu despotique de Caligula est la symbolisation par Camus de l'Homme qui se révolte contre sa condition absurde, de l'Homme dont l'aspiration à la liberté est une quête fondamentale et permanente. En le dramatisant, Camus rend témoignage à la littérature contemporaine engagée dans la promotion et la défense de l'humanisme par la dénonciation des pires atrocités. En effet, la quasi-totalité des auteurs du XX^{ème} siècle accorde une grande part de leurs œuvres à la critique des Etats concentrationnaires, liberticides comme l'humanité en a connus pendant les deux grandes guerres.

²⁶⁴ Arnaud Corbic, *Camus et l'homme sans Dieu*, Paris, les Editions du CERF, 2007, p. 90.

Pour Camus, l'expérience de Caligula est une forme de dénonciation de ces dérives au cours desquelles des individus raisonnent des meurtres. Si il est vrai qu'aucune caution ne peut être donnée aux agissements de Caligula, son parcours nous invite à prendre un peu de recul face à de graves actions appelées souvent terrorisme d'État ou génocide. Ce recul inspire la lucidité de se conquérir de la façon dont ils sont une fureur de vivre en chemin. Fureur de vivre soi-même et fureur pour que les autres vivent aussi. La tyrannie de Caligula n'est pas sans rappeler celle de Hitler. Hitler était, en effet, un homme d'action comme Camus le reconnaît d'ailleurs: « *Seule l'action le tenait debout.* »²⁶⁵

Ce pragmatisme est le signe évident que Hitler avait conscience de sa condition d'homme limité. Ce qui l'amena à se assumer pleinement afin de combler les faiblesses de son existence. Face au silence du ciel, cet homme, est réduit à lui-même, à l'action. Hitler ne croyait qu'en l'action.

L'action de Caligula devient le fondement de l'héroïsme. Tout au long de la pièce, il s'efforce d'agir en s'opposant aux habitudes des patriciens qui ne voient aucun intérêt à changer l'ordre existentiel. Et comme son initiative se heurte aux mœurs pratiques, elle relève d'un courage de sa part. Par son action contre l'absurde il conçoit les bases de l'héroïsme du refus. A l'action comme fondement de l'absurde, Caligula oppose l'action comme fondement de l'héroïsme. Kaliayev et Diego s'inscrivent dans la même logique dans *Les justes* et dans *L'État de siège*. A l'origine, il y a cette

²⁶⁵ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit., p. 230.

fougue qui témoigne de toute la hargne de l'homme désormais astreint à suivre sa logique à lui, instaurer un ordre nouveau dans l'histoire chaotique de l'humanité. Pour Camus,

*« il est vrai que cet homme était seulement une force en mouvement, redressée et rendue plus efficace par les calculs de la ruse et d'une implacable clairvoyance tactique. »*²⁶⁶

Calculs, ruse, clairvoyance, ce sont là les seules forces qui restent aux hommes ; les armes uniques de l'après révolte. Hitler les a prises, mais malheureusement ses premiers succès l'ont grisé et poussé vers la démesure. Il les a au moins prises et avait commencé à avancer. Ce même pragmatisme est perceptible dans *La Peste* en ces termes :

*« Il ne fallait pas écouter ces moralistes qui disaient qu'il fallait se mettre à genoux et tout abandonner. Il fallait seulement commencer de marcher en avant »*²⁶⁷

En mettant le jeu de Caligula en relation avec les Etats dits concentrationnaires et avec les formes de terrorisme, le prisme du monde contemporain, l'on saaperçoit, à travers le prisme de Camus, que ceux-ci sont le résultat d'une force de refus du chaos et d'une volonté d'apporter des solutions humaines aux problèmes de la justice. Malgré sa dégénérescence, Caligula est animé de la volonté d'aider l'homme à se réaliser. Que le terrorisme d'Etat ou individuel soit rationnel ou irrationnel, c'est-à-dire, raisonné ou aveugle, il est toujours, généré par un sentiment qui ne dégénère que par la démesure de son élan. De par son attitude de despote mue par la

²⁶⁶ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit., pp. 229-230.

²⁶⁷ Albert Camus, *La Peste*, Paris, Gallimard, 1947, p. 206.

révolte historique, Caligula montre comment l'homme révolté prend en charge la condition humaine en la soumettant à un ordre arbitraire que l'auteur dénonce par l'intermédiaire de certains personnages.

1-2 . DE L'ABSURDITÉ A L'ARBITRAIRE : LA DÉCHÉANCE DESTRUCTRICE DE CALIGULA

Dans le jeu de Caligula, la destruction est une réaction contre l'absurde. Après avoir subi l'ordre arbitraire par la perte de sa sœur et amante, le héros déclenche son propre élan destructeur. En effet, les trois jours, au cours desquels le souverain Caligula est porté disparu sans qu'une situation particulière ne l'ait laissé présager, constituent le premier indice d'une vie ordinaire complexifiée.

La perte d'un être, fut-il cher, participe du quotidien des hommes et est partie intégrante de la condition humaine. Caligula ne peut faire le deuil de son amante. Il ne parvient pas à dominer sa douleur de la séparation définitive. Chez lui, la mort de Drusilla bouleverse toutes les valeurs et autres repères qui fondent et justifient la vie en communauté. Il accepte la mort comme la fin ultime de l'homme dans l'absurde, mais il se sert pour vivre et expérimenter d'autres facettes de l'absurde.

Au départ, le souverain est une des victimes de cette existence dans laquelle tout ce à quoi se rattache l'homme est caractérisé par son aspect fugace et éphémère. Il peut même passer pour un symbole de cet absurde qui, parfois, se exprime dans l'arbitraire. Mais, il s'agit d'un symbole déchu puisqu'il se est exclu de l'ordinaire où il était reconnu par les siens et ses sujets.

Premier Patricien : Il aimait Drusilla, c'est entendu
 Mais bouleverser Rome parce qu'elle est morte, cela
 dépasse la borne.

(*Caligula*, Acte I, sc1, p.19.)

La conséquence est que Caligula connaît une déviation morale dont le corollaire est la légalisation du Mal et de l'abominable. La douleur de la séparation le conduit à une systématisation de l'arbitraire, réponse à la finitude, avec pour maître d'œuvre, l'homme.

Caligula : ò Au demeurant, moi j'ai décidé d'être logique et puisque j'ai le pouvoir, vous allez voir ce que la logique va vous coûter. Je exterminerai les contradicteurs et les contradictions

(*Caligula*, Acte I, sc 9, p 35.)

Le système de l'arbitraire de Caligula est ainsi inclusif et rien ne s'échappe.

Caligula : ò Si le trésor a de l'importance, alors la vie humaine n'en a pas.

(*Caligula*, Acte I, sc 9, p 34.)

Ainsi, l'arbitraire de la condition humaine a produit chez lui une dépréciation de la vie humaine, manifeste dans son désir de l'impossible par la destruction.

Caligula : ò Oui je voulais la lune

(*Caligula*, Acte I sc 4, p 24.)

Et dans sa volonté de "normalisation" de l'illicite et de l'indécent :

Caligula : ò Il n'est plus immoral de voler directement les citoyens ò
 Gouverner, c'est voler, tout le monde sait ça.

(*Caligula*, Acte I sc 9, p 34.)

Caligula : Eh bien, parle-nous de ta femme. Et commence par l'envoyer à ma gauche. Mais comme c'est commun

(*Caligula*, Acte I, sc 5, p 61.)

Caligula : Mucius, je te rends ta femme.

(*Caligula*, Acte II, sc 7, p 64.)

Si tous les personnages adhèrent à la logique de Caligula, c'est que sa vérité est à universaliser. Le héros professe tout simplement une déchéance universelle de toute organisation humaine. A travers son action, il remet tout en cause. Il s'agit d'une extrême logique pour une conscience extrêmement éprouvée par la séparation, mais surtout pour une conscience qui n'a pas su intégrer l'extrême humiliation dans le quotidien.

Dans l'espace palatial, cette option débouche sur la légalisation de l'illicite et de l'indécent. Dès la mise à mort du héros. En poussant l'arbitraire à un seuil intolérable, Caligula s'expose au risque de son élimination physique. Déjà, impliqué dans une existence où l'absurde promeut l'arbitraire, l'entourage du souverain ne peut s'accommoder d'une pétition de principes qui viennent se greffer aux règles existentielles, transformant la vie commune en véritable enfer. L'arbitraire, subi par la mort d'un être cher, devient donc l'élément déclencheur de l'arbitraire de Caligula. Dans le souci et la soif de se venger, le héros, dans ses rapports avec son entourage se vertue à agir sur un ordre absurde qu'il n'est pas aisé de transformer.

Son action vise à instruire le lecteur-spectateur de la révolte de l'homme contre l'arbitraire que lui impose l'absurde. Tout le discours et tous les gestes du héros répondent à la volonté de vivre, tiré d'une sagesse absurde qui, au-delà de Caligula, oppose l'absurde de Camus à celui de Schopenhauer. Les manifestations de l'absurde de Caligula sont bâties sur la rage, l'envie de vivre quoi

que cela lui coûte. Il y a chez le héros un désir de vivre sans référence à la morale. Il incarne une sagesse fondée sur la vie en tout ce qui la caractérise. Au sujet du rapprochement entre Camus et Schopenhauer, Arnaud Corbic fait un éclairage :

« L'absurde chez Schopenhauer est perçu comme la sagesse qui consiste dans la négation du vouloir vivre et le détachement comme l'enseigne l'hindouisme, pour Camus, au contraire, la sagesse absurde consistera au terme, dans l'acquiescement à la volonté de vivre. »²⁶⁸

Lorsqu'à l'image de Caligula, la révolte du héros promeut l'arbitraire, elle lui accorde le bénéfice de l'oubli de l'arbitraire de sa condition. Dans ce cas, elle lui enlève l'angoisse liée à la finitude en faisant de lui un être associable et amoral qui veut vivre passionnément et dangereusement, un être dont le bonheur découle du mal infligé à l'autre. La déchéance destructrice, de Caligula, le conduit, en effet, à sa propre déchéance, comme pour symboliser le refus par la société d'un arbitraire qui fait le procès de l'absurde. Son élimination tient de la volonté commune de la société de perpétuer ces principes fondamentaux au nombre desquels figure l'acceptation par chacun de ses membres, malgré la douleur, de la finitude sans chercher à se faire justice devant une situation souvent injuste. Le règne arbitraire de Caligula s'inscrit dans la compréhension et l'acceptation de la condition humaine et, sa mort, une interpellation relative à la limite infranchissable des aspirations à la liberté.

²⁶⁸ Arnaud Corbic, *Camus et l'homme sans Dieu*, op. cit., p. 54.

Il est clair que la mort est l'issue fatale qui remplace l'arbitraire vécu dans l'absurde par un arbitraire subi dans la permanence de la révolte. Le choix du premier ordre garantit la promotion des vertus et de la survie tandis que le second promeut la terreur et l'indécence qui rendent nécessaire le tragique dans la mesure où il rend la mort inévitable dans l'accomplissement du destin du révolté. Au-delà de son attitude arbitraire, Caligula se meut en véritable pédagogue qui invite le lecteur-spectateur à promouvoir l'échelle des valeurs dans l'absurde, malgré l'arbitraire de certaines situations qui activent intérieurement la vocation du justicier. Arnaud Corbic confirme cette conception dans la description qu'il fait de l'absurde chez Camus :

« L'absurde constitue l'horizon ultime de l'existence humaine. L'absurde doit demeurer constamment présent à l'horizon de la conscience de l'homme, condition de l'authenticité de son existence où, congédiant tout espoir en une autre vie, il accepte lucidement ce face à face perpétuel avec l'absurde d'où peut et doit jaillir sa révolte qui signifie sa propre existence. »²⁶⁹

La permanence et l'innéité de l'absurde conditionnent l'avènement de la révolte. Dès lors, toute existence suggère la confrontation des deux réalités. De la conscience de l'absurde naît la conscience de la révolte qui révèle à l'homme le véritable sens de son existence. Dans la révolte, le héros du théâtre camusien active donc son élan de justicier.

²⁶⁹ Arnaud Corbic, *op. cit.*, p. 56.

1-3- LE HÉROS JUSTICIER

Le message inspiré par l'action des révolutionnaires russes représentés par Kaliayev et ses amis est celui de hommes et de femmes engagés à restaurer la Justice par le meurtre responsable. Dans le contexte de *Les Justes* et de la pensée camusienne, il s'agit d'un acte individuel pour le salut de la communauté entière.

Kaliayev, *criant*. D'autres ? oui ! Mais moi, j'aime ceux qui vivent aujourd'hui sur la même terre que moi, et c'est eux que je salue. C'est pour eux que je lutte et que je consens à mourir.
(*Les Justes*, Acte deuxième, p.65.).

Dans le discours de Kaliayev, l'action à mener a pour bénéficiaire le peuple meurtri et spolié de la liberté, le peuple humilié et souillé qui aspire à un mieux être. Le héros ne se prend pas à un individu, à travers le frère du Tsar, mais se prend à un système dans lequel les uns érigent des règles et des lois auxquelles les autres sont contraints d'obéir avec un appareil de répression chargé de veiller constamment. Le choix de Kaliayev est loin d'être un geste de désespoir ; il est l'expression de l'homme qui se révolte contre tous les systèmes aliénants, de l'homme convaincu de la dimension salutaire de son engagement. Il est celui de l'homme qui, face à l'injustice, répond par un acte, certes, répréhensible mais libérateur. Le héros se fait créateur d'un ordre de terreur pour combattre un autre ordre de terreur. D'un palier plus élevé : à la violence érigée en système ou en mode de gouvernement, répond la violence solitaire fondée sur l'ultime sacrifice : Kaliayev fait partie de

ces héros qui « courent jusqu'au bout de leur destin jusqu'à l'extrémité de leur passion. »²⁷⁰

Il est passionné de justice, mais il n'est pas un passionné aveugle, incapable de épargner des innocents. Dans son élan de justicier, le héros ne perd jamais de vue la raison qui l'interpelle à la mesure, à la modération au risque de se disqualifier auprès de ses proches. En véritable terroriste non absolutiste, « Kaliayev vit le conflit entre l'acte et sa justification. Il cherche à concilier son dévouement à la cause et la moralité intrinsèque de l'acte. »²⁷¹

Contrairement à la violence aveugle de Stepan, qui le place hors du monde humain, la violence de Kaliayev se veut rationnelle. Elle sait regarder et voir les victimes pour ne pas devenir à la fois justicier et bourreau. A la violence totale de Stepan le révolutionnaire, à la violence provoquée par « le non respect de la limite à ne pas franchir, c'est-à-dire, l'intégrité de la personne »²⁷², Kaliayev oppose la violence qui aspire à la restauration de l'homme et à la promotion des valeurs morales dans le respect des droits. A cette violence, le héros « assigne des limites morales, en attendant, par son sacrifice, de lui donner sa légitimité politique. »²⁷³

Le rêve de justice coïncide alors nécessairement avec le sacrifice. Quelle que soit la forme que prend ce sacrifice, il apparaît

²⁷⁰ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit., p. 329.

²⁷¹ Denis Salas, op. cit., p. 60.

²⁷² Yves Trottier et Marc Imbeault, *Limites de la violence*, Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 24.

²⁷³ Denis Salas, op. cit., p. 61.

généralement comme la condition d'accès à une étape débarrassée des agitations et autres incertitudes. Il marque le terme d'une ère trouble et annonce une autre sur laquelle l'on fonde tous les espoirs. Tel est le tableau offert par l'histoire de l'homme en proie à la lutte en vue d'un meilleur être. Une lutte dont le triomphe l'oblige à se faire à la fois justicier ; c'est-à-dire, acteur de son destin, et victime par son sacrifice pour la cause commune. Comme le confirme Denis Salas, « *la noblesse du révolté est, dût-il en mourir, de réinstaurer le monde commun.* »²⁷⁴ Il ne devient pas justicier pour se faire justice, mais il le devient dans le meurtre et dans la mort pour promouvoir un monde plus humain, un monde qui promet les droits. Si le choix du héros justifie l'avènement du tragique, il laisse entrevoir la foi en une humanité déterminée à s'assumer totalement et pleinement avec raison. Le despotisme, la destruction et l'élan de justicier constituent les éléments de caractérisation du héros.

2- LA VOLONTÉ DE CRÉATION

Dans sa quête de liberté, le héros est motivé par une volonté de création, de recreation à travers une hostilité vis-à-vis de ce qui est. Cette option se justifie pleinement par la démesure politique et par une quête identitaire animée d'une culture d'initiative.

²⁷⁴ Denis Salas, *op. cit.*, p. 63.

2-1- DE LA DÉMESURE POLITIQUE A L'ÉLAN CRÉATEUR

L'image qui se dégage de Caligula est celle d'un empereur fou, celle d'un personnage qui viole en permanence l'interdit en le modifiant. Ses actes sont motivés par la soif de la démesure. Il agit sous l'influence d'une révolte qui, coupée de ses organes, se perd dans des balbutiements qui coûtent, outre des biens, des vies humaines. Dans la gestion quotidienne du royaume, l'empereur-fou en fait un principe essentiel en allant au-delà de ses prérogatives. D'une scène à l'autre, le héros se fait tour à tour exécuteur-testamentaire, artiste, meurtrier et dieu. Le discours et l'action de Caligula donnent l'impression au lecteur-spectateur de s'inscrire dans une logique destinée à « émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. »²⁷⁵

A ce titre, l'action du héros n'est que le réflet de la condition humaine. Par son ingéniosité maléfique, il combine le malheur au bonheur comme pour montrer à l'homme les deux faces de sa condition.

A ce niveau, le héros s'identifie à l'artiste qui s'efforce de montrer, par son entrain, un monde autre que celui qui est négativement vécu. Caligula est conduit par une ardeur qui « refait le monde et toujours avec une légère gauchissure qui est la marque de l'art et de la protestation. »²⁷⁶

²⁷⁵ Albert Camus, *Le Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1986, p. 13.

²⁷⁶ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit. , p. 338.

Cette stylisation, car c'en est une, est une façon de montrer le monde autrement que ce qu'il est. Il y a dans le jeu du révolté ce style qui renvoie à la protestation puisque elle a la hardiesse de vouloir corriger ce monde, mais il renvoie aussi et surtout à la construction.

Concrètement, cela signifie que chaque situation de frustration, de désillusion, d'insuffisance, de malaise, en un mot de souffrance, doit constituer pour le révolté un motif d'accroissement de rigueur dans la quête d'une nouvelle façon de vivre. Ce doit être un motif d'invention de techniques et de tactiques ; la passivité et les crimes vindicatifs étant à bannir. En cela, sa dignité restera rigide et il fera la honte du créateur. Si la plus haute révolte devient l'expression du plus grand style en art, alors le révolté qui fera montre du plus grand style dans sa vie quotidienne sera le prototype et l'idéal de l'homme révolté.

Ayant aboli toutes les barrières à la liberté, Caligula la met à l'épreuve, précipitant la chute de plus d'un Patricien. L'obligation faite aux sujets de rire malgré l'atmosphère de terreur est à mettre au compte de cette exagération.

Caligula : A la bonne heure ! (*il boit.*) Ecoute, maintenant. (*Rêveur*) il était une fois un pauvre empereur que personne n'aimait. Lui, qui aimait Lepidus. Drôle, n'est ce pas ? Tu ne ris pas. Personne ne rit ? Ecoutez alors. (*Avec une violente colère.*) Je veux que tout le monde rie. Toi, Lepidus, et tous les autres.
Levez-vous, riez. (*Il frappe sur la table.*) Je veux, vous entendez, je veux vous voir rire.

(*Caligula, Acte II, sc 5, p 60.*)

Tout son projet politique est dirigé par le rejet systématique des normes sociales fixées. Sous l'impulsion de ses excès, il se détache, en effet, de toutes les règles pour atteindre une sorte de

libre arbitre. Il se veut la concentration de tous les pouvoirs, et, le palais, un espace de théorisation et d'expérimentation d'une forme nouvelle de machiavélisme: « une *logique malfaisante, ruses accumulées, perversité sereine, jouissance dans le crime* »²⁷⁷.

En réalité, la démesure du personnage répond à la volonté de création, à la volonté de refaire le monde, non pas sur les bases de la morale commune et du bon sens, mais, à partir d'un nihilisme dévastateur. A la différence de l'artiste ordinaire, dont l'œuvre émouvante à souhait par le style qui la singularise et dont le souci est de transporter ses admirateurs vers des sphères oniriques, l'œuvre de Caligula naît et se achève dans la douleur et la désolation.

Le souverain artiste est animé par une forte volonté de création par la destruction qui défigure le palais et dénature son entourage. En créant par la destruction de ce qui est, Caligula contraint les autres à l'éliminer. Il étale aussi le tragique de sa condition. A sa soif de création par la destruction, répond une aspiration à la vie qui pousse son entourage à le assassiner. Par sa démesure, le souverain offre l'image de l'homme qui se prend à sa propre condition, de l'artiste engagé à courtiser l'inaccessible perfection.

Malheureusement, la voie choisie pour y parvenir rend infructueuses toutes les tentatives de récupération par les autres qui finissent par le supprimer pour préserver l'ordre existentiel. Ainsi, à la demande de création, dans et par la destruction de Caligula, répond la fatalité de la mort, non pas comme une sentence, mais,

²⁷⁷ Machiavel, *Le Prince*, Paris, Nathan, 1982, p. 20.

comme un aboutissement, comme la assurance d'un choix suicidaire. Caligula le reconnaît d'ailleurs :

Caligula :ō Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien.
(*Caligula*, Acte IV, sc 14, p 149).

Dans le discours de Caligula, le pronom indéfini « rien » qui traduit la vanité de son action, répond en écho aux inquiétudes des Patriciens dès le début de la pièce.

Premier Patricien : Toujours rien.
Le vieux Patricien : Rien le matin, rien le soir.
Deuxième Patricien : Rien depuis trois jours.
(*Caligula*, Acte I, sc1, p 15.)

Dans les deux premières scènes de l'œuvre, le morphème « rien » est repris une dizaine de fois. Il traduit le vide, l'absence, le sentiment de nostalgie mêlé deangoisse. Dans l'ultime discours de Caligula, le mot « rien » qui est répété trois fois (*Caligula*, ActeIV, sc 14, pp 149-150), prend la connotation de la négation, il abouti au non être, au nihilisme absolu qui ne débouche sur aucune valeur morale. A travers le pronom indéfini « rien » dans le dernier discours de Caligula, le lecteur-spectateur fait avec Agnès Spiquel et Alain Schaffner ce constat qui participe de la philosophie de Camus :

*« La liberté absolue raille la justice. La justice absolue nie la liberté. Pour être fécondes, les deux notions doivent trouver, l'une dans l'autre, leur limite. »*²⁷⁸

Toute forme d'absolutisme ne mène qu'à la négation de la vie. L'existence suggère l'équilibre entre la liberté et la justice. Comme un artiste nihiliste, Caligula a œuvré à modifier la condition humaine à travers sa quête de l'impossible symbolisée par la lune (*Caligula*,

²⁷⁸ Agnès Spiquel et Alain Schaffner, *Albert Camus, L'exigence morale, hommage à Jacqueline Lévi-Valensi*, Paris, Editions le Manuscrit, 2006, p. 228.

Acte I, sc 4, p 24) et par la conscience qu'il a de l'absurdité de son option. La mort inévitable qui participe du tragique. François Chavanes résume le plan dévastateur de Caligula :

« En poussant sa logique méprisante et meurtrière jusqu'au bout, Caligula suscite la haine de son entourage qui fomente un complot contre lui. Dans la scène finale, il meurt sous les coups de ceux qu'il a méprisés et endeuillés. »²⁷⁹

2-2- LA QUÊTE IDENTITAIRE

De Caligula à Jan, le lecteur-spectateur découvre une double action de libération. Le premier, par son autoritarisme, par la souffrance créée autour de lui, rend possible sa liberté.

Caligula : « Ce monde est sans importance et qui le reconnaît conquiert sa liberté. Dans tout l'empire romain, me voici seul libre »

(*Caligula*, Acte I, Sc 10, p 38.)

Pour Caligula, cette nouvelle identité passe, de manière obligatoire, par la révolte contre l'ordre existant. Elle n'est pas l'étape finale, mais la voie d'accès à sa pleine réalisation. Il y parvient si bien qu'il offre une pluralité de visages. (exécuteur testamentaire, dieu, danseur, bourreau).

Le personnage ne se contente pas d'un seul visage, mais passe d'une figure à l'autre. Il ne se complaît pas dans un seul statut ; au contraire, il le remet constamment en question pour exprimer le meilleur de lui-même. De fait, tous ces changements ne résultent pas d'une fantaisie du dramaturge. Ils sont plutôt la matérialisation vivante de l'expression des potentialités humaines et

²⁷⁹ François Chavanes, *Albert Camus, Tel qu'en lui-même*, Blida, Tell, 2004, p. 37.

de l'adaptabilité de l'homme qui agit toujours pour améliorer sa condition. Engagée dans un processus tragique, l'action du héros ne vise pas à résoudre « *le problème du mal, mais elle oppose et elle approfondit.* »²⁸⁰

Par ailleurs, le héros ne se contente pas d'une vérité figée. Il la contourne quand il ne la dépasse pas pour se trouver. Cela explique aisément son indifférence à l'annonce d'un complot ourdi contre lui.

Hélicon : Je te l'ai dit, je ferai pour le mieux.

Mais auparavant, j'ai des choses graves à t'apprendre.

Caligula, *Comme s'il n'avait pas entendu.*

Remarque que je l'ai déjà eue.

Hélicon : Oui ?

Caligula : La lune.

Hélicon : Oui, naturellement. Mais sais tu que l'on complotte contre ta vie ?

Caligula : Je l'ai eue tout à fait même. Mais tout de même je l'ai eue.

Hélicon : Voilà bien longtemps que j'essaie de te parler.

Caligula, *s'arrête et le regarde fixement*

Je veux seulement la lune, Hélicon je sais d'avance ce qui me tuera. Je n'ai pas encore épuisé tout ce qui peut me faire vivre.

Hélicon : Alors, je ferai mon devoir et je dirai ce que j'ai à dire.

Un complot s'est formé contre toi. Cherea en est le chef. J'ai surpris cette tablette qui peut t'apprendre l'essentiel. Je la dépose ici.

Hélicon dépose la tablette sur un des sièges et se retire.

(*Caligula*, Acte III, Sc 3, pp. 99-101.)

Les actions du héros le mettent en marge de toutes les conventions sociales ; il se libère des contraintes avilissantes pour

²⁸⁰ Jean-Marie Domenach, *op. cit.*, p. 26.

notre que lui-même et ne se définir que par rapport à lui seul. Sa quête tire son essence du refus de l'ordre social antérieurement établi. Ce qui fonde et justifie sa mort.

Jan, dans *Le Malentendu*, est aussi animé par cette préoccupation et plusieurs signes militent en faveur de cette option. Au départ, il use de mensonge pour ne pas se faire reconnaître des siens, puis il joue. Le héros se refuse à toute forme de complaisance qui le verrait se révéler et délivrer sa famille de la misère. Il prend un visage étranger, observe la Mère et Martha de l'extérieur pour s'opposer aux habitudes.

Jan :ō Et puis quoi, cela sert mes projets. Je vais profiter de l'occasion, les voir un peu de l'extérieur.

(*Le Malentendu*, Acte I, Sc 3, p. 167.)

A travers leurs décisions, les héros ne s'identifient pas à une catégorisation de personnages figés, calqués sur un modèle social, mais la rejettent pour notre qu'eux-mêmes : des révoltés, des êtres en situation. Ils ne cherchent pas à se fondre dans ce qui est. Au contraire, ils ignorent, le bafouent en vue de leur propre affirmation. L'entêtement des héros situe leurs actions dans un contexte tragique fait d'aliénation :

« *Le chœur de la tragédie l'averti qu'il se trompe et court à sa perte, mais, il n'en a cure. Il n'entend que lui-même, il ne dialogue qu'avec lui-même, et librement aliène sa liberté.* »²⁸¹

Caligula et Jan dépassent la logique absurde existentielle des personnages révoltés. Ils confirment, de fait, ce point de vue de Camus :

²⁸¹ Jean-Marie Domenach, *op. cit.*, p. 34.

« *Si y a révolte, c'est que le mensonge, l'injustice et la violence font en partie, la condition du révolté. Il ne peut donc prétendre, absolument à ne point tuer ni mentir, sans renoncer à sa révolte et accepter une fois pour toutes le meurtre et le mal.* »²⁸²

Dans l'environnement du héros, la culture du Mal fait de sa mort la seule alternative et, du meurtre, un châtement dans ses rapports avec les autres. Cette logique conduit également à la fin du souverain et du fils devenu un supplicié. Tandis que Caligula s'appuie sur la violence, la démesure et l'arbitraire pour se donner une image et une identité nouvelle, Jan, lui, recourt au mensonge transformé en mode d'existence. Pour Caligula, le miroir, objet de la quotidienneté, devient un instrument de la métamorphose, car il est le lieu de la prise de conscience de l'absurdité de sa condition et du début de la révolte.

Devant un miroir, l'empereur fait le constat de sa nouvelle identité. Certes, le personnage ne change pas de nom. Cependant, dès cet instant, le Caligula empereur qui, du discours des Patriciens, était exempté de reproche, n'existe plus.

Cherea :
Mais tout allait trop bien.
Cet empereur était parfait.

Deuxième Patricien.
Oui, il était comme il faut : scrupuleux et sans expérience.
(*Caligula*, Acte I, sc 1, pp 18-19.)

Les temps verbaux choisis constituent des indices de cette mutation comportementale doublée d'une mutation identitaire. L'imparfait de l'indicatif instruit, en effet, le lecteur-spectateur de la rupture entre deux périodes à travers lesquelles le souverain souffre

²⁸² Albert Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 356.

à voir comme un personnage exemplaire avant de succomber à la perversité. Le ton nostalgique du discours des Patriciens marque l'avènement du nouveau Caligula, décidé à se débarrasser de ce passé irréprochable pour devenir un autre. Les didascalies, à la fin de l'acte I, précisent les étapes de cette transformation :

*Il se campe devant la glace dans une attitude démente.
Caligula change de ton, pose son doigt sur la glace et le regard soudain fixe, õ*

(*Caligula*, Acte I, sc 11, p 44.)

Par la posture peu conventionnelle et le changement de ton, Caligula révèle l'état d'âme qui sera le sien. Il ouvre à l'instauration d'une atmosphère faite de terreur, d'injustice, d'arbitraire, d'humiliation et de meurtre.

Les actes du personnage ne font que confirmer le nouveau mode d'existence de Caligula qui passe, en l'espace d'une mort, d'un souverain exemplaire à un tyran décidé à vivre une vie débarrassée de toutes contraintes aliénantes. Plus le personnage se complexifie dans son jeu, plus il se marginalise et rend indispensable son éjection du tissu social.

Premier Patricien : Il insulte notre dignité
Le vieux Patricien : Il m'appelle petit femme ! il me ridiculise ! à mort !
(*Caligula*, Acte II, sc 1, p 47.)

Le vieux Patricien : Il n'y a pas d'excuse à cela.
Troisième Patricien : Non, on ne peut pas pardonner cela.
(*Caligula*, Acte II, sc 1, p 48.)

Premier Patricien, *s'avancant*
Mais l'essentiel est que tu juges comme nous que les bases de notre société sont ébranlées.
(*Caligula*, Acte II, sc 2, p 52.)

En bafouant la société dans ce qu'elle a de plus cher à travers la morale, la famille, le respect du travail, de la patrie, de

l'autre et de Dieu, la nouvelle personnalité de Caligula le mène irrémédiablement à la mort. Car la société ne peut le tolérer, ni le supporter indéfiniment. Par sa détermination dans la révolte contre l'absurde, Caligula est devenu un despote meurtrier pour l'Homme, une menace pour la société qui, à travers les Patriciens, réagit en vue de préserver des valeurs qui fondent et justifient l'existence. Son élimination peut donc être interprétée comme une volonté de la société de refuser toute mutation qui n'intègre pas ses valeurs morales, d'occire tout marginal.

Dans *Le Malentendu*, Jan choisit délibérément de cacher sa véritable identité à sa mère et à sa sœur qui ne l'ont pas reconnu malgré les nombreux indices exprimés par les quiproquos volontaires et involontaires. A la fermeté de Jan de voiler son identité, répond celle de ses hôtes décidées à l'éliminer dans la perspective d'une richesse qui les mènera vers une terre plus ensoleillée. Toutes les répliques, les contre-répliques de Jan vont dans le sens de la confirmation des supputations de ses interlocutrices confortées dans leur choix.

Jan : J'ai beaucoup d'argent, j'ai oublié de vous dire que je pouvais payer d'avance.

(*Le Malentendu*, Acte I, sc 6, p 188.)

Par son refus de révéler sa vraie identité, Jan crée les conditions de son élimination par la mère et la sœur assoiffées de bonheur. Il devient le centre d'un malentendu qui rend sa mort inévitable. Il est un avertissement contre toutes tentatives individuelles de se dérober des règles sociales malgré leur caractère absurde. Sa mort apparaît à la ferme volonté de la société qui n'est pas prête à renoncer à ses clichés relevant de

l'absurde. Il aurait suffi de trois mots simples, de deux syllabes de la part de Jan pour renouveler et reconduire ce cliché « c'est moi », (*Le Malentendu* Acte I, sc 3, p 167) et pour obtenir la garantie de la vie. Le meurtre prémédité du héros devient, la voie qui le ramène à sa condition absurde et prévient le lecteur-spectateur de la vanité de toute tentative de s'en dérober. On peut en tirer la leçon selon laquelle vivre dans l'absurde révèle l'homme à lui-même et aux autres. En s'écartant de cette logique par des voies aussi diverses que variées, il se crée les conditions d'une marginalisation aux conséquences multiples. Par son choix, le héros du *Malentendu* aide à appréhender cette réalité.

A ce stade de l'étude, on peut dire que de Caligula à Jan, le meurtre est le couronnement de l'héroïsme. Autant, cet héroïsme donne la preuve d'un engagement contre l'absurde par des actes en dehors de toutes normes, autant, il justifie la détermination de la société à préserver dans l'absurde, ce qui la fonde et la perpétue.

2-3- LA CULTURE DE L'ACTION

L'une des particularités du héros de la dramaturgie camusienne réside dans sa capacité à prendre un grand risque, quitte à y laisser sa vie. Il n'inscrit pas son action et son discours sous le couvert d'un autre personnage, mais il s'engage corps et âme à l'initiative sienne qui en détermine la portée et la noblesse. L'engagement au bonheur, de l'autre qui le singularise, lui confère une dimension prométhéenne. Car son choix n'est pas sans rappeler ce héros de la mythologie grecque qui « dérobe le feu que

*les dieux veulent garder pour eux, et en fait don aux hommes, devenant de la sorte le créateur de toute civilisation. »*²⁸³

A quelques similitudes près, Diego, dans *L'État de Siège*, et Kaliayev dans *Les Justes*, sont les symboles dans la dramaturgie camusienne de la culture de l'initiative. Ils sont affectés d'un coefficient de risque pour autrui, au-dessus de toutes normes. Conscients de l'incidence tragique de leur choix, ils se laissent guider par leur abnégation et leur opiniâtreté. Dans *Les Justes*, cet état d'esprit se révèle par la prégnance d'un futur déterminatif dans le discours de Kaliayev. Les illustrations suivantes le attestent.

Kaliayev : **je bécroirai**, Boria !... **je n' serai** digne.

Kaliayev : oui, je **labattrai** !

(*Les Justes*, Acte premier, p 31.)

Kaliayev : je **ne aurai** pas de défaillance

(*Les Justes*, Acte premier, p 41.)

Kaliayev, *la regarde sortir et d'une voix douce, se tournant vers Stepan.*
Je le **tuera**i. Avec joie !

(*Les Justes*, Acte premier, p. 43.)

Kaliayev : je ne **l'épagnerai** pas.

(*Les Justes*, Acte deuxième, p. 67.)

Kaliayev : oh, il faut, il faut que je le tue ! Mais **je irai** jusqu'au bout ! plus loin que la haine !

(*Les Justes*, Acte troisième, p. 83.)

Kaliayev : ÷ Mais je **tuera**i le grand-duc, et il y aura alors une paix pour toi comme pour moi.

(*Les Justes*, Acte troisième, p. 88)

Dans cet extrait, l'utilisation à foison du futur simple de l'indicatif contribue à entretenir la psychologie de l'action et à vaincre toute attitude léthargique susceptible d'interrompre le plan du

²⁸³ Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles*, Paris, la Pochothèque 1996, p. 555.

héros et de compromettre le projet social auquel il aspire. Dans *L'État de siège* en revanche, Diego fait usage de l'impératif d'invitation et de sommation à des fins thérapeutiques. L'option de Diego demeure la seule voie capable de ralentir et de vaincre le fléau.

Le peuple : L'État, c'était lui, et maintenant il n'est plus rien
C'est la Peste qui est l'État
(*L'État de siège*, première partie p 79.)

A ce discours de résignation, Diego répond par un discours de réfutation dont la première manifestation s'observe dans son dialogue avec La secrétaire.

La secrétaire : L'insigne de la Peste, voyons. (*un temps*) Il n'est pas obligatoire.
Diego : Je refuse donc.
(*L'État de siège* deuxième partie p.101.)

Par la force morale qui le singularise, Diego devient, à travers ce discours de rejet, la force du refus tantôt à l'aide de l'impératif d'invitation, d'interpellation, tantôt à travers l'impératif de sommation. Toutes ces valeurs participent d'un processus de libération et de désaliénation. Par son discours, Diego fait du langage un instrument de révolte contre l'oppression, un moyen de libération du peuple. Le héros symbolise selon les propres mots de Camus repris par Agnès Spiquel et Alain Schaffner en ces termes :

« Le parti de l'individu, de la chair dans ce qu'elle a de noble, de l'amour terrestre [õ] contre les abstractions et les terreurs de l'État totalitaire. »²⁸⁴

Par la gifle infligée à La Peste, Diego brise le terrorisme d'État dont elle est la représentation : « Le faisant, il met à nu l'absence

²⁸⁴ Agnès Spiquel et Alain Schaffner, *op. cit.*, p. 226.

réel d'invincibilité de l'ennemi et fraie simultanément un chemin à la révolte. »²⁸⁵

Les exemples suivants traduisent la ferme volonté de Diego d'interrompre la terreur de la Peste.

Diego : ñ Criez, le vent répondra.
(*L'État de siège*, deuxième partie, p. 115.)

Diego : Effacez les étoiles !
Ouvrez les fenêtres !
Ne payez plus peur, c'est la seule condition.
(*L'État de siège*, troisième partie, p. 154.)

Diego : Quitte ton uniforme.
Déhabille toi !
(*L'État de siège*, troisième partie, p. 169.)

Par leur ferme opposition au totalitarisme incarné par le Tsar et par La Peste et sa secrétaire, Kaliayev et Diego, incitent à la révolte, à la lutte contre l'injustice née de l'arbitraire, en en méprisant les conséquences. Tous deux offrent, en effet, l'image de cette humanité qui occulte la barbarie, de cette humanité qui fait obstacle ou s'oppose, par une intrépide prise de responsabilité, à toutes les formes de terreur, quelles qu'elles soient.

Dans le contexte du XX^{ème} siècle, le choix de ces héros de la dramaturgie camusienne n'est pas sans rappeler des héros célèbres restés dans l'anonymat au cours de l'histoire.

Le jeu de Diego rappelle l'engagement de certains héros modérés du XX^{ème} siècle postérieurs au texte de Camus. On peut

²⁸⁵ Agnès Spiquel et Alain Schaffner, *op. cit.*, p. 226.

faire allusion à Biko²⁸⁶, ce défenseur des droits de l'homme de l'Afrique du sud de l'Apartheid, qui fut exécuté par ce système de la pensée unique, à tous les défenseurs de la démocratie qui meurent pour leurs idées, assassinés par des régimes policiers prêts à toutes les compromissions pour préserver des privilèges confisqués au peuple.

On a également en mémoire le cas de Phila Ndwandwe²⁸⁷ dans l'Afrique du sud ségrégationniste. Ainsi, les initiatives de Kaliayev et de Diego ne sont pas sans rappeler tous ces héros anonymes qui ont payé de leur vie pour l'avènement de la démocratie en combattant l'un des derniers symboles du totalitarisme que fut le mur de Berlin en 1989. Ils sont nombreux, en effet, tous ces héros inconnus à avoir opposé une farouche résistance au régime soviétique et à ses satellites pour mettre un terme aux restrictions de la liberté imposées au peuple. Ils sont, certes, morts, mais aujourd'hui, la communauté internationale dans sa grande majorité, ne cesse de leur rendre hommage.

²⁸⁶ De son vrai nom Stephan Bantu Biko, Steve Biko meurt en septembre 1977, après 16 jours de détention sans procès. En Afrique du sud, son nom est resté le symbole des répressions du régime d'apartheid, qui le harcela pendant toute sa vie pour ses activités politiques. Sa vie a été immortalisée par le film "Cry Freedom" de Richard Attenborough, salué par la critique internationale. Son lâche assassinat suscita une telle indignation internationale que le Conseil de sécurité procéda enfin au renforcement de l'embargo sur les armes décrété en 1963, qu'il avait refusé après la répression sanglante de la révolte de Soweto une année auparavant. Comme le déclara Nelson Mandela lors de son élection en 1994, « Biko a été le premier clou dans le cercueil de l'apartheid. » A l'instar de Biko, d'autres héros furent assassinés au nom de leur engagement à la fin du régime ségrégationniste.

²⁸⁷ Phila Ndwandwe était, chef d'une unité de l'armée de l'ANC stationnée au Swaziland. Un jour, elle franchit la frontière sud-africaine. On ne la revit jamais. Enlevée, violée puis torturée dans une maison par quatre policiers, elle aurait préféré mourir que de livrer les secrets de son unité. Par son action courageuse, l'Afrique du sud a gagné une héroïne.

L'impulsion des réformes en URSS sur l'initiative de Mikhaïl Gorbatchev pour plus de transparence (glasnost) et de liberté dans la vie politique et pour œuvrer à la restructuration sociale et économique (Perestroïka) déboucha sur l'éclatement du bloc soviétique. Aussi infime que fut sa part de responsabilité dans cette lutte émancipatrice, son initiative a débouché sur la fin de la guerre froide et de la bipolarisation du monde. Ce qui a conduit au basculement des Nations appartenant au giron soviétique dans le bloc occidental. L'exemple de la Pologne de Lech Walesa,²⁸⁸ aujourd'hui membre de l'union européenne, en est une parfaite illustration. L'engagement de Kaliayev et Diego se révèle donc comme le cri de l'homme moderne en quête de la vraie liberté. L'initiative à laquelle ils adhèrent aboutit à une mort certaine. Cependant, elle a le mérite de réveiller en l'homme, la solidarité qui agit. Celle qui va secourir l'homme.

Dans les faits, le tragique de l'héroïsme de la dramaturgie camusienne est une forme nouvelle de l'humanisme qui ne combat pas le Mal dans l'absurde pour engendrer le pire, mais le combat en vue d'un nouvel ordre. L'initiative individuelle du héros est une invitation à l'action, un appel à la restauration d'un monde débarrassé de toutes les formes d'injustice, quelles que soient leurs origines. Kaliayev et Diégo incarnent cette volonté de dénonciation des frustrations et des angoisses qui sont les mêmes chez tous les

²⁸⁸ Ancien syndicaliste des chantiers navals, il devint après la chute du mur de Berlin Président de la République de Pologne dans les années 1990. Son nom est généralement associé au vent démocratique qui a soufflé sur l'ancienne Europe de l'est.

peuples. Dans leur choix, se profile une révolte qui n'a d'autre fin que la solidarité, l'unité entre les hommes ; même si, selon les circonstances, chacun peut diriger sa révolte à sa façon. Si le meurtre terroriste justifie la fin pour Kaliayev, la force morale de Diego, constitue l'arme fatale contre l'arbitraire. Les deux personnages créent, en effet, les conditions de leur mort en vue de l'avènement d'un monde débarrassé de toute violence arbitraire.

L'exécution de Kaliayev dans la prison russe et la lente et douloureuse agonie de Diego dans l'espace désolant de Cadix suggèrent et réveillent l'esprit d'entreprise, le sens de la responsabilité historique qui n'exclut pas le fatalisme de la finitude. Dans la perspective de Montaigne, citée par Pierre Ripert, parce que connaissant la même condition, Kaliayev et Diego « *vivent sur le même paradoxe, unissant en eux le respect de la vie humaine en général* »²⁸⁹

Montaigne confirme cette logique quand il déclare que : « *Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition.* »²⁹⁰ Kaliayev et Diego sont devenus des révoltés métaphysiques parce que à travers leur initiative, ils soulèvent, expriment une formidable solidarité avec les autres hommes :

« *Si l'individu, en effet, accepte de mourir, et meurt à l'occasion, dans le mouvement de sa révolte, il montre qu'il se sacrifie au bénéfice d'un bien dont il estime qu'il déborde sa propre destinée.* »²⁹¹

²⁸⁹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 215.

²⁹⁰ Montaigne, *Essais*, cité par Pierre Ripert, in *Dictionnaire des citations de langue française*, Paris, Booking international, Maxi Poche Référence, 1995, p. 25.

²⁹¹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 30.

La révolte métaphysique dont il est question ici est unificatrice ou, du moins, veut l'unification. L'unité que recherche le révolté métaphysique c'est aussi l'unité du savoir. Il s'agit ici de la quête du savoir total par un sujet qui se veut susceptible de totalement savoir.

En ce qui concerne l'analyse du Bien dans la révolte métaphysique, il est question de montrer comment cette révolte recherche un savoir unitaire, simplifié et à la portée de l'homme. Il faut retenir que la révolte met au jour plusieurs types de savoir. Le premier est le savoir (au sens de la connaissance) de notre existence comme étant effective. Pour cela, la révolte est reconnaissance de vie au même titre que le « cogito » cartésien. Il faut être vivant pour dire que le monde est absurde. Tout révolté dit plus ou moins ceci : « Je n'apprécie pas ma vie telle qu'elle se déroule. » Le sujet sait ainsi au moins que sa vie se déroule, qu'elle a lieu. Il constate les frustrations dans son déploiement : « *Pour dire que la vie est absurde, la conscience a besoin d'être vivante.* »²⁹²

Par ailleurs, si le révolté finit par poser son existence comme indéniable, il n'a pas pour autant fini de se découvrir. En effet, il se découvre en même temps comme une existence consciente. Si ce n'était pas le cas, il ne se saurait même pas exister. Ainsi, « *la conscience vient au jour avec la révolte.* »²⁹³

Il y a des opprimés qui vivent tranquillement leur martyr. Mais à la première protestation, les injustices sont sous les feux de la luminescence d'une conscience brusque avide de lucidité. La conscience va chercher la clarification et la simplification ;

²⁹² Albert Camus, *L'Homme révolté*. op. cit., p.19.

²⁹³ *Ibidem*, p. 29.

simplification de la logique des phénomènes et de la destinée de l'homme. La conscience révoltée se met de cette façon en quête de l'unité du savoir car « au yeux du révolté, ce qui manque à la douleur du monde (ō) c'est un principe d'explication. »²⁹⁴

L'impossibilité de comprendre un minimum de chose à ce monde fait de nous tous des étrangers ici bas. D'où, la quête du principe explicatif par la conscience révoltée. Une bonne connaissance ; c'est-à-dire, une connaissance d'ensemble, non fuyante, permet l'accommodation au monde. Le jeu de Caligula est animé par cette motivation comme il le reconnaît dès sa prise de conscience dans la confidence à Hélicon.

Caligula, avec un éclat soudain.

Alors, c'est que tout, autour de moi, est mensonge, et moi je veux qu'on vive dans la vérité ! Et justement, j'ai les moyens de les faire vivre dans la vérité. Car je sais ce qui leur manque, Hélicon. Il sont privés de la connaissance et il leur manque un professeur qui sache ce dont il parle. (*Caligula*, Acte I, sc 4, p 27.)

Le malheur des hommes vient de leur incapacité à tout savoir d'une part, et d'autre part, du manque de la perspective d'un jour où tout pourrait être su. Le révolté métaphysique, face à toute cette opacité et au constat de l'insignifiance de ses moyens, se sent étranger dans ce monde. L'unité qu'il exige est un appel à la simplification de tout ce qui constitue le monde. Il s'agit d'un appel pour plus de cohérence. Pour cette fin, l'homme n'exclut pas le sacrifice de sa

²⁹⁴ Albert Camus, *L'Homme révolté*. op. cit., p. 132.

propre vie. La mort devient ainsi le couronnement d'un engagement responsable.

3- LE MEURTRE COMME COURONNEMENT HÉROÏQUE

L'espace dramatique du héros de la dramaturgie camusienne est marqué par la mort. A l'angoisse liée à sa propre mort, s'ajoute une détermination qui en fait un meurtrier pour lui et pour les autres. Dès lors, le meurtre prend le sens d'un châtement porteur d'héroïsme dans les rapports d'assujettissement.

3-1- LE MEURTRE COMME CHÂTIMENT DES RAPPORTS D'ASSUJETTISSEMENT

L'un des charmes de l'œuvre théâtrale, en général, réside dans la présence concomitante de personnages de nature et d'origines diverses, mais aussi et surtout par les rapports qu'ils entretiennent entre eux dans un environnement et un contexte qui participent de leur signification. C'est, d'ailleurs, ce que confirme Philippe Hamon :

« Le personnage est donc, toujours, la collaboration d'un effet de contexte et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur. »²⁹⁵

Dans cette configuration, certains personnages ont tendance à exercer une domination sur les autres en vue d'une affirmation qui débouche sur leur catégorisation. Dans la dramaturgie camusienne, la manifestation la plus visible de cette logique est l'assujettissement créé et imposé par Caligula. Les relations entre le souverain et les

²⁹⁵ Philippe Hamon, et alii, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 126.

Patriciens mettent en évidence la volonté de les contraindre à la servitude, à l'obéissance passive, à une soumission dont la remise en cause entraîne, de manière systématique, la mort, une peine infligée, une sanction, donc le terme de châtement.

Dans *Caligula*, le héros use farouchement de son pouvoir totalitaire pour rendre la mort omniprésente. Il ne fait aucune distinction entre esclave et maître ; le simple fait d'être sujet de Sa Majesté crée et justifie la culpabilité. Le choix du héros ne relève pas du hasard, encore moins d'une fantaisie quelconque. Caligula a tant mûri la question, qu'il ne laisse pas de place à l'improvisation. Toute son action est précédée de lois et décrets qui le confortent. La lecture de Hélicon, relative à la mort, conséquence de la relation de sujétion, en est l'illustration.

Hélicon, *se lève et recule mécaniquement*

« L'exécution soulage et délivre. Elle est universelle, fortifiante et juste dans ses applications comme dans ses intentions. On meurt parce qu'on est coupable. On est coupable parce qu'on est sujet de Caligula. Or, tout le monde est sujet de Caligula. Donc, tout le monde est coupable. Donc il ressort que tout le monde meurt. C'est une question de temps et de patience. »

(*Caligula*, Acte II, sc 9, pp 66-67.)

Malgré la conformité du syllogisme de Caligula (majeur = on est coupable parce qu'on est sujet de Caligula, mineur = Or, tout le monde est sujet de Caligula, conclusion = donc, tout le monde est coupable), il relève de la volonté de vivre dans l'arbitraire à partir d'une liberté à laquelle le héros ne connaît aucune limite. Il s'agit, pour le souverain, de justifier sa démente, d'affecter une certaine raison pour légitimer un choix qui ne peut être accepté par la société. Il détourne le raisonnement, l'ordre moral au profit d'un ordre régi par le meurtre qui devient, pour lui, l'expression du pouvoir achevé.

La vie des Patriciens est désormais bâtie sur la terreur programmée et l'empereur ne se contente guère, il commet lui-même le meurtre avec spontanéité. Toutes ces éliminations répondent à sa quête principale : Faire vivre sa liberté confisquée par l'absurde. De fait, la transformation de Caligula en un redoutable meurtrier laisse apparaître un nihilisme qui le fait renoncer à sa part d'humanité. Cette option fait des Patriciens des victimes en sursis.

Les meurtres des Rufius, de Mereia et de Caesonia révèlent au lecteur-spectateur cette dimension du jeu du héros de la dramaturgie camusienne. En effet, chacun d'eux est rendu coupable et victime sur la base de accusations bien légères. Au-delà de la sujétion, les deux premiers meurtres paraissent chargés de symboles. Ils sont le couronnement de l'arbitraire et présentent le caractère inévitable de la mort pour chaque homme. Dans l'esprit de Caligula, que l'on soit coupable ou innocent, l'on ne peut échapper à ce sort qui frappe les hommes de toutes conditions, de toutes races : le pauvre comme le riche, le prisonnier comme l'orphelin, sans que personne ou rien ne lui résiste. En agissant de la sorte, Caligula est devenu le destin.

Caligula : On ne comprend pas le destin et c'est pourquoi je me suis fait destin.

(*Caligula*, Acte III, sc 2, p 96.)

Coupable ou non, la mort, métaphoriquement représentée par Caligula, finit toujours par triompher de l'homme. Rufius et Mereia apprennent à leurs dépens :

Caligula : Cela ne fait rien. Cela revient au même. Lui peu plus tôt, un peu plus tard.

(*Caligula*, Acte II, sc 10 p 72.)

Ce discours de l'empereur renforce l'idée de la fatalité de la mort dans la vie. Sa survenance n'est subordonnée à aucune contrainte ; elle frappe inopinément, ne semant que désarroi. Dans la perspective de l'empereur fou, le sort de l'homme est lié à ce déterminisme dont les principes restent immuables. Chez Camus, la fatalité naît des relations de l'homme avec l'absurde. Son existence est indéfectiblement liée à ce concept qui, par souci de conformisme, annihile toute capacité individuelle de création. Aussi, l'avènement d'un bonheur, même éphémère, de l'homme, passe-t-il nécessairement par la prise en considération de l'absurde. Il intègre inévitablement la trajectoire de la destinée humaine.

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus confirme cette fatalité qui se traduit par la présence de l'absurde dans le bien-être social : « *Le bonheur et l'absurde sont deux fils de la même terre. Ils sont inséparables.* »²⁹⁶ Chez Camus, l'existence humaine se confond donc avec l'absurde qui ne fait pas de la mort une sanction, mais une réalité s'inscrivant dans un décor figé.

Caligula : Vous avez fini par comprendre qu'il n'est pas nécessaire d'avoir fait quelque chose pour mourir.

(*Caligula*, Acte II, sc 5, p 58.)

En abusant de son pouvoir pour sévir en bourreau, Caligula se fait le destin qui tourne en dérision. Si les deux

²⁹⁶ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 165.

premiers meurtres sont la conséquence de sa démence, le troisième, lui, est d'une part, le couronnement de son action, d'autre part, l'élimination d'un témoin gênant. Par la mort de Caesonia, sa confidente et témoin, Caligula efface toutes les traces de sa folie : le souverain ne supporte plus le regard de culpabilité de ce personnage. Sa mort donne toute la plénitude à l'action du héros. Par elle, il gravit la dernière marche de sa folle liberté.

Caligula : ò Je ne suis bien que parmi mes morts.
(*Caligula*, Acte IV, sc 13, p 143.)

Pour cette forme d'existence qui consiste à supprimer les autres pour être, Caligula conquiert un peu de sa liberté.

Caligula : ò C'est cela, être heureux. C'est cela le bonheur, cette insupportable délivrance, ò
(*Caligula*, Acte IV, sc 13, p 148.)

Ainsi, les relations entre l'empereur et ses sujets sont-elles fondées sur ses intérêts propres. Elles sont la conséquence de la conscience de l'absurde qui aboutit à une existence passionnée. Frédéric Musso le réaffirme clairement : « *A partir du moment où elle est reconnue, l'absurdité est une passion, la plus déchirante de toutes.* »²⁹⁷ En assumant pleinement ce choix, Caligula fait de la mort un châtement libérateur par lequel il rompt et réalise dans le même temps sa condition absurde.

²⁹⁷ Frédéric Musso, *Albert Camus ou la fatalité des natures*, Paris, Galimard, 2006 p. 51.

3-2- LE MEURTRE HÉROÏQUE

A la lecture des *Justes*, il n'est pas aisé pour le critique de mettre un jugement sur le geste d'un héros qui s'engage à commettre un meurtre en vue d'un monde débarrassé des pires injustices. Selon Roger Grenier, « *Camus voulait d'ailleurs appeler sa pièce les innocents. Puis il a pensé que ses héros étaient avant tout des justiciers : les justes.* »²⁹⁸

En effet, de la décision d'attenter à la vie d'une personnalité symbolisant le pouvoir répressif du Tsar, à sa mise à exécution, le héros de *Les Justes* fait montre d'une force morale et d'une détermination hors du sens commun. Pour y parvenir, Kaliayev et ses amis révolutionnaires ont dû faire preuve de patience, de renonciation et de maîtrise de soi. C'est la somme des qualités de ces personnages qui pousse le héros à ne pas lancer la bombe à la vue des enfants dans la calèche.

Kaliayev : « Ces deux petits visages sérieux et dans ma main, ce poids terrible. C'est sur eux qu'il fallait le lancer ! Oh, non ! je n'ai pas pu. »

(*Les Justes*, Actes deuxième, p.35.)

Même si ce choix de épargner les enfants vaut à Kaliayev de se attirer le courroux de Stepan assimilé à un terroriste radical, il constitue la première étape d'une héroïsation raisonnable et respectable. Kaliayev ne renonce pas à sa volonté de éliminer celui qui représente le totalitarisme du Tsar. Au contraire, il se engage

²⁹⁸ Roger Grenier, *op. cit.*, p. 210.

avec raison, avec un sens de la mesure qui ne dénature pas son combat.

Ce héros est passionné de justice, mais il ne se laisse pas aveugler par cette haine qui dépouille l'homme de toute raison et de toute morale. Cette maîtrise dont Kaliayev fait preuve est la première étape d'une héroïsation dont le couronnement sera sanctionné par le meurtre. C'est, d'ailleurs, cet état d'esprit, et cette atmosphère ; qui « ont permis à Camus de surnommer ces terroristes " les meurtriers délicat" .»²⁹⁹ L'idéal auquel Kaliayev et ses amis aspirent renouvelle sa force morale par une seconde tentative couronnée de succès. Pour y arriver, le héros aura su faire montre de détermination, de courage qui font du meurtre un acte doublement héroïque. Il est la manifestation d'un choix courageux et d'une volonté individuelle de sauver la collectivité tout entière. Le meurtre est devenu la voie d'accès à un mieux-être, c'est par lui que le héros accomplit le rêve de la communauté et s'accomplit par sa propre mort devenue inévitable.

Le héros des *Justes* offre l'image de l'homme qui, avec raison, est capable de dominer, pendant un moment, sa haine pour le tyran et de en faire un instrument de libération du peuple. Pour l'avoir expérimenté et réussi, Kaliayev a su simplifier dans une action qui confère une part d'héroïsme à un meurtrier épris de justice.

²⁹⁹ Roger Grenier, *op. cit.*, p. 210.

3-3- LE CHÂTIMENT HÉROÏQUE

L'enseignement de la lecture de *La Peste*, est celui de la mort d'un héros qui offre sa vie en sacrifice pour sauver sa fiancée et, symboliquement, sa cité. Par ce choix, Diego fait preuve d'un courage et d'une force morale dont le châtement sera sa propre mort.

En effet, dans sa confrontation avec le fléau, le héros ne se donne pas le temps d'une hésitation qui rendrait l'arbitraire définitivement triomphateur du peuple. Tous deux représentent deux forces, l'une, morale, salubre et solidaire de l'homme, et l'autre, immorale, destructrice et solitaire. En décidant de donner sa vie en échange de celle d'autrui, le héros entame le dysfonctionnement du système qui lui inflige un châtement. Dans le dialogue avec le fléau, il fait montre d'une arrogance et d'une détermination qui ont pour fonction de troubler sa quiétude et redonner l'espoir au peuple meurtri.

Diego : Je ne méprise que les bourreaux. Quoi que tu fasses, ces hommes seront plus grands que toi. S'ils leur arrive une fois de tuer, c'est dans la folie d'une heure. Toi, tu massacres selon la loi et la logique. Mais je ne trouve pas d'excuse au crime que de tous temps l'on a commis contre eux et que pour finir tu as eu l'idée de codifier dans le sale ordre qui est le tien. (La Peste avance vers lui.) Je ne baisserai pas les yeux.

(*La Peste*, troisième partie, p 75.)

Dans sa confrontation avec La Peste, Diego privilégie le ton satirique qui donne la preuve d'un refus de toutes formes d'aliénation. A travers le champ lexical de la dénonciation (bourreaux, crime, sale ordre) associé à des variantes pronominales (tu, toi) et à des groupes verbaux (tu fasses, tu massacres, tu as eu l'idée), le héros fustige la dérive autoritaire et mortelle de La Peste.

Aussi la désinvolture discursive participe-t-elle des moyens de lutte contre le totalitarisme. Autant elle désarçonne La Peste, autant elle motive sa mort qui instaure la logique du châtement.

La mort de Diego, en effet, ne doit pas être liée à une simple obsession sentimentale, dans une perspective horizontale. Mais elle est la conséquence d'une décision courageuse de sa part. Elle est la manifestation palpable de l'homme qui se révolte contre l'arbitraire, de l'homme conscient des risques de son choix et qui s'engage avec abnégation. Dès lors, la mort devient pour lui, un châtement qui justifie pleinement sa part de héroïsme. Il agit à l'image d'un révolté qui rejette, l'avilissement par la mort. Toute son action est inspirée par un idéal qui consiste selon Pierre Dunwoodie à « *chercher le bonheur dans l'union avec le monde, dans la réunion avec le cosmos dans la mort.* »³⁰⁰

Par son initiative, Diego invite à ne pas faire de la mort une vaine capitulation face à la terreur et à la dictature, mais, plutôt, une arme ultime rompant toutes les chaînes et autres fers qui entravent la liberté par l'asservissement.

Il est soumis à un châtement faisant de lui la nouvelle graine semée à travers laquelle la société sauvée, *in extremis*, pourra jouir d'une liberté promouvant les valeurs humaines. Le châtement n'est donc pas l'expression d'une sentence, mais la conséquence d'une décision qui fait de la victime le héros et du bourreau, l'assassin. En laissant entrevoir ces différents indices, le héros de la dramaturgie

³⁰⁰ Pierre Dunwoodie, « La mort heureuse et crime et châtement : Une étude comparée » in *Revue de Littérature comparée*, n°4, Paris, 1972, p.502.

camusienne dépasse son statut de personnage pour devenir un actant extériorisant une forme d'existentialisme.

Kaliayev dans *Les Justes*, évolue dans ce registre. A l'image d'un agneau sacrificiel, il accepte le châtiment qui lui est infligé pour devenir un martyr. En refusant la fenêtre de la foi proposée par la grande duchesse, il justifie une exécution qui confirme et consolide un héroïsme responsable.

Dans la dramaturgie camusienne, le statut de terroriste cède le pas à celui de héros dans le sens du personnage doté de force physique et / ou morale hors de toutes normes. Par son discours raisonné et par son action raisonnable, Kaliayev assure son choix jusqu'au bout pour devenir un modèle de justicier. Il cesse d'être une victime de la tyrannie. Il cesse d'être un meurtrier pour devenir le symbole de l'humanité qui assure son destin dans la responsabilité et dans la dignité. D'ailleurs, Dora le confirme au terme du récit de l'exécution du héros.

Dora, *d'une voix chargée, égarée.*

Ne pleurez pas. Non, non, ne pleurez pas. Vous voyez bien que c'est le jour de la justification. Quelque chose se lève à cette heure qui est notre témoignage à nous autres révoltés : Yanek n'est plus un meurtrier

(*Les Justes*, Acte cinquième, p. 148.)

Diego et Kaliayev sont, chacun à son niveau, victimes d'un châtiment diversement interprété. Pour le premier, la mort choisie et vécue devient source de délivrance individuelle et collective tandis que pour le second, elle est la conséquence d'un meurtre. Autant elle participe de l'héroïsme du personnage, autant elle est la réponse de la société au radicalisme et à l'extrémisme :

« La société ne se venge pas, elle veut seulement prévenir. Elle brandit la tête pour que les candidats au meurtre y lisent leur avenir et reculent. »³⁰¹

Diego et Kaliayev incarnent cette société qui refuse de reculer devant le Mal. Les héros, deviennent des promoteurs d'un existentialisme responsable.

³⁰¹ Albert Camus, Arthur Koestler, *Réflexion sur la peine capitale*, Paris, C alman-Levy, 1979, p.125

CHAPITRE DEUXIÈME :

LE HÉROÏSME, EXTÉRIORISATION D'UNE FORME D'EXISTENTIALISME

Sous l'impulsion de divers indices, le héroïsme dans le théâtre de Camus permet d'accéder à la profondeur d'un existentialisme fondé sur l'absurde. Quel sens peut-on donner à la démarche du héros ? Quel existentialisme promeut-il ? Ce chapitre répond alors à une exigence majeure : montrer dans quelle mesure le héros reflète la philosophie de l'absurde, comment son nihilisme le combat pour développer une éthique du bonheur confirmant la triple conquête humaine.

1- LE ENJEU NIHILISTE

En refusant le pacte socio-historique, en promouvant la primauté de l'homme par l'irréligion et l'absence du divin, le héros de Camus cultive un enjeu nihiliste. Il se justifie et se détermine.

1-1. LE REFUS DU PACTE SOCIO-HISTORIQUE

Caligula et Jan deviennent instigateurs d'un nihilisme réactif dans la mesure où celui-ci ne prend pas valeur de néant ; il n'intègre pas une volonté de néant, car ici,

« on réagit contre le monde suprasensible et contre les valeurs supérieures, on nie leur existence ou leur dénie toute validité. Non plus dévalorisation de la vie au nom de valeurs

*supérieures, mais dévalorisation des valeurs supérieures elles-mêmes. »*³⁰²

Réagissant à la mort de son amante de sœur, Caligula fait le constat de l'absurdité de la vie et décide, sous prétexte de rechercher la liberté, de vivre autrement. Désormais, le souverain exemplaire des premiers jours cède le pas à un personnage illuminé, un homme déconnecté de la réalité, représentant l'image de l'homme supérieur, celui qui, selon Gilles Deleuze « *prétend renverser les valeurs, convertir la réaction en action.* »³⁰³

Tout son jeu du début à la fin de la pièce est une réaction contre l'absurde, réaction qui, chez lui, prend le sens d'un bouleversement des habitudes auxquelles la société est indéfectiblement attachée : le changement testamentaire (Acte I, sc 8, p 33), la confiscation des biens, le meurtre, l'enlèvement (Acte II, sc 1, p 48), l'adultère (Acte II, sc 5, p 62), la famine (Acte II, sc 9, p 65), l'imitation de Vénus (Acte II, sc 1) constituent les faits majeurs de la volonté de Caligula de réagir contre ce qui est. Son nihilisme n'est pas synonyme de négation totale. Il porte la marque d'un désir de rompre avec l'ordre existentiel absurde, ainsi qu'avec l'aliénation qui l'accompagne.

Si, au premier regard, son initiative est condamnable, elle a le mérite de refléter l'image de l'homme qui réagit contre la léthargie que lui impose l'absurde. Son jeu participe de la logique selon laquelle toute liberté conquise ou acquise implique la prise de risque

³⁰² Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p.170.

³⁰³ *Idem*, p.195.

qui débouche, dans un intervalle de temps précis, sur la mise en veilleuse des règles et conventions sociales. Les deux alternatives qui s'offrent à l'homme consistent soit à y adhérer en développant l'absurde, soit à se révolter contre cette réalité par un nihilisme réactif qui réveille dans une société dont la réaction légitime provoque la mort de l'intrus.

Le meurtre de Caligula par les Patriciens devient la réponse responsable de la société qui refuse de s'accommoder des principes destructeurs de l'empereur. Sa mort dissuade le lecteur-spectateur des risques liés à toute velléité de rompre avec le tissu social. On peut inscrire la mort de Jan dans ce contexte. En effet, à sa volonté d'innover, de ne pas reproduire le mode habituel de reconnaissance, répond la réaction meurtrière de la Mère et Martha obsédées par la recherche du bonheur. Tous les trois sont l'expression dramatique d'un nihilisme réactif qui leur enlève la part d'humanité qui aurait dû servir à la reconstitution de la cellule familiale. Les choix assumés par Jan, la Mère et Martha les séparent et les éloignent de l'échelle des valeurs sociales. Tous sont impliqués dans un détachement qui renforce la rupture avec les habitudes communautaires.

1 -2- LA PRIMAUTÉ DE L'HOMME

Né et ayant évolué dans un environnement dominé par des conflits qui ont révélé la bestialité de l'homme envers l'homme, Albert Camus a pris fait et cause pour son semblable, par l'intermédiaire de ses personnages . Dans la quasi-totalité de ses œuvres, (romans, essais, théâtre), il met la question de l'homme au

centre de ses réflexions. Il lui accorde une certaine primauté dans la mesure où sa dramaturgie s'intéresse à tous ce qui participe de son intérêt pour l'homme qu'il valorise.

La lecture de *Caligula*, du *Malentendu*, des *Justes* et de *L'État de Siège* met à nu plusieurs horizons de signification. A travers l'expérience démentielle de Caligula, Camus pose la problématique de la liberté individuelle et de ses implications dans un monde voué à la monotonie, parce que régi par l'absurde.

Le jeu du héros renvoie à celui de l'homme qui se révolte contre sa condition, de l'homme dont l'aspiration au changement passe nécessairement par la mise en veilleuse de la liberté des autres. D'ailleurs, tous les interlocuteurs de l'empereur font partie de la communauté palatiale représentée par les Patriciens. Autant Caligula les éprouve, à travers les humiliations et les exécutions, autant il se sert de sa relation avec eux pour décliner tous les aspects de sa liberté suicidaire. Il serait donc incomplet de se tenir à une lecture qui le réduit à sa folie et à ses écarts destructeurs.

Dans la dramaturgie camusienne, l'action de Caligula, au-delà de l'indignation et de la stupeur qu'elle crée, édifie l'homme quant à son sens de la responsabilité dans ses aspirations à la liberté. En véritable homme d'action, le souverain interpelle l'homme à la prise de conscience en vue de l'action, condition nécessaire à l'avènement d'un ordre qui lui accorde provisoirement de vivre un certain bonheur. Même si les agissements du héros éponyme inspirent des sentiments contrastés, il est bon de voir une volonté de l'auteur dramatique qui pose la question de la liberté individuelle et de la liberté collective. Tandis que la première mène à la solitude

et se fortifie dans l'indifférence, la seconde trouve son sens dans la solidarité qui donne accès aux autres.

Tout en matérialisant la première, Caligula rend possible la seconde par la décision collective des Patriciens de le assassiner. Il songeait, pour eux, de tuer le Mal à sa racine. Cet acte n'est pas sans rappeler la mobilisation des alliés pendant la Seconde Guerre Mondiale pour faire front contre Hitler et le fléau du nazisme en Europe. En effet, Hitler n'était pas un rêveur quand il se croyait en train de bâtir une civilisation allemande dont l'hégémonie sur le monde durerait au moins mille ans. Les premières victimes de ses actions expansionnistes concordaient avec ses calculs. François Sarcinelli écrivait à ce propos : « *Il faut reconnaître chez Hitler une grande cohérence entre l'exposition de ses théories et leur mise en pratique.* »³⁰⁴

Comparée aux actions de Caligula, la révolte qui le caractérise se présente comme un puissant procédé de mise en valeur de l'homme. Vu les dérives du héros, il n'est pas toujours aisé de dire le bien qui peut émaner de certaines actions révoltées, non pas parce qu'elles n'en sont pas vraiment pourvues, mais en raison de l'extrême proximité du Mal dans l'élan de ces actions. Justement, ce Mal si proche de Caligula finit par se confondre avec la révolte de telle sorte que certains critiques estiment que la conclusion dernière de la logique de la révolte est le nihilisme absolu qui, dans la perspective de Camus, est le fait de préférer le pire à défaut du meilleur.

³⁰⁴ François Sarcinelli, *Vie et mort dans les camps de concentration et d'extermination*, Paris, Editions de Vecchi, 1979, p. 18.

Ainsi, le premier tableau que donne la dramaturgie camusienne de la révolte qui est à la fois la révolte idéale et l'idéal de la révolte, finit par dégénérer, contrairement à ses motivations premières, en destruction massive de l'homme. On comprend que Caligula et Hitler soient considérés comme des révoltés, des dandys de l'existence qui ont voulu mettre dans le paraître le maximum d'être.

Mais la démesure s'est emparée de leurs nobles desseins à telle enseigne que des conséquences désastreuses ont suivi. On pourrait rétorquer qu'il n'y a pas un seul homme dont l'action n'ait nui à personne. Cela est vrai, mais ne justifie pas qu'on puisse penser que tout est permis, même le crime gratuit.

L'action de Caligula décrit dans une certaine mesure

« le combat de Camus : contre le totalitarisme soviétique aussi bien que celui qu'il a mené contre le totalitarisme nazi, procède de la même problématique de la liberté, sans laquelle rien qui vaille ne puisse être accompli, par l'homme et pour l'homme. »³⁰⁵

A travers la dérive autoritaire de Caligula, Camus dénonce toutes les initiatives individuelles qui écrasent l'homme. Il ne conteste pas l'aspiration légitime de Caligula à la liberté, mais il décrit l'abaissement auquel il contraint son entourage. Même si les Patriciens vouent, par devoir, un respect à leur souverain, cela ne peut justifier ni expliquer son mépris à leur égard. En opposant les

³⁰⁵ Lionel Dubois, « Le combat d'Albert Camus contre le totalitarisme » in *Les trois guerres d'Albert Camus, actes du Colloque international de Poitiers 4-5-6 mai 1995*, Poitiers, Les Editions du Pont neuf, 1995, p. 136.

actes de Caligula à ceux des Patriciens, l'auteur oppose deux qualités de être. Celle de l'empereur qui détruit et se autodétruit tandis que celle de ses sujets %uvre à la préservation de ce qui est.

La première se active à bafouer la morale, l'ordre quand la seconde se attelle, elle, au nom des valeurs positives, à rechercher un accomplissement qui restaure la vocation humaniste. La mort du souverain constitue la voie qui permet de accéder à la liberté qui privilégie l'homme dans le sens d'une réalisation conditionnée par sa capacité à accepter et à supporter les autres.

Au total, la primauté de l'homme, manifestée dans l'action de Caligula, est liée à une liberté individuelle dont la contestation restaure l'homme et le réhabilite dans ce qui le singularise socialement. La liberté de Caligula ne fait aucune différence entre les hommes ; elle agit comme si tout était permis dans une société faite de extravagance. Elle révèle l'une des singularités de la nature humaine telle que décrite par Emmanuel Mounier :

« Caligula, lui, organise l'indifférence. Tous les hommes se valent, tous les actes se valent. Donc n'importe quand, il tuera n'importe qui : ce sera sa manière de être naturel. Un monstre ? Il ne fait qu'imiter la muette loufoquerie du monde. »³⁰⁶

En prenant pour support la confrontation d'un empereur avec ses sujets, l'auteur dramatique instruit de la nécessité de tout homme à se conformer à la liberté dans l'absurde pour garantir sa propre survie, celle des autres et, au-delà, celle de l'homme

³⁰⁶ Emmanuel Mounier, *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos, L'espoir des désespérés*, Paris, Seuil, 1993, p. 90.

sociable. A partir de motivations diverses, les héros de *Le Malentendu*, de *Les Justes* et *L'État de Siège* prolongent cette vision de Camus. En dehors du héros de *Le Malentendu* dont l'action décrit une primauté de l'homme au plan purement métaphysique, l'action de Kaliayev (*Les justes*) et Diego (*L'État de Siège*) instruit quant à la force morale à mettre en œuvre pour sauver l'homme de toutes les formes d'injustice. Tous deux sont la preuve de l'engagement de l'auteur à sauver, l'homme, ce soldat, de tout ce qui porte entrave à son intégrité et à sa dignité.

Face à la dictature du Tsar et de La Peste, Kaliayev et Diego tracent la démarche périlleuse à suivre pour accéder à la liberté dans la coexistence et dans la tolérance. Tous deux symbolisent l'homme qui œuvre pour le bonheur de l'autre, de l'homme qui dépasse l'absurdité de sa condition et trouve des valeurs qui fondent et justifient sa raison d'être. Ils incarnent l'homme qui, dans l'adversité, ne succombe pas à la résignation, mais s'efforce, par son refus de ce qui est, d'œuvrer à l'avènement d'un monde meilleur dans l'absurde. A bien des égards, l'action de Kaliayev et Diego les identifie à Sisyphe :

« Il a souffert avec nous, il a souffert pour nous, il a aimé comme nous. Il continue, pour l'éternité, à travailler pour nous, prolétaire sublime, héros de l'humanité laborieuse, vaincue sublime qui crie, pour toujours, son humanité à la face des dieux et de l'univers. »³⁰⁷

³⁰⁷ Lionel Dubois, *op. cit.*, p. 127.

A l'instar de Sisyphe, Kaliyev et Diego sont caractérisés par leur humanité, leur parti pris pour l'homme, leurs réactions toutes humaines : « *C'est le type même du héros camusien. Accédant à une dimension christique, Sisyphe a surtout tenté de sauver tous les hommes de la mort* »³⁰⁸

La primauté à laquelle Kaliyev et Diego adhèrent prend une valeur morale dans la mesure où elle fait de la recherche du bonheur de l'homme sa raison d'être. Avec des voies opposées, Caligula, Diego et Kaliyev donnent la pleine mesure de la dimension morale de la dramaturgie camusienne engagée à promouvoir la condition humaine.

Au-delà de la dérive autoritaire de Caligula, de l'assassinat du grand-Duc par Kaliyev et du don de sa propre vie par Diego, ces héros reflètent l'homme qui fait de la conscience de la révolte une nécessité participant de la réalisation sociale et morale. Pour avoir mis l'homme au centre de l'action de ses héros, Camus les enlève de la fiction pour en faire de véritables symboles de la condition humaine.

Sous le prisme de l'auteur, les héros sont le signe visible de son engagement à la restauration et à la réhabilitation de l'homme, qui prend conscience de l'absurde et l'accepte pour exister en toute responsabilité. Car le sens de son combat « *c'est avant tout la fidélité à l'homme.* »³⁰⁹

³⁰⁸ Lionel Dubois, *op. cit.*, p. 127.

³⁰⁹ Albert Camus, *Lettre à un ami allemand*, Paris, Gallimard, 1948, p. 243.

Avec Jan, dans *Le Malentendu*, Camus développe, au travers de la distance qu'il instaure entre le héros, la Mère et Martha, une primauté métaphysique. En effet, dès la scène 1 de l'acte I, la Mère et Martha font du meurtre du héros le moyen devant justifier leur fin. Les deux personnages se donnent le temps de théoriser sur leur acte en vue de la liberté. Cela n'est pas sans rappeler le schéma de Jean-Paul Sartre sur l'action et la liberté :

« Agir c'est modifier la figure du monde, c'est disposer des moyens en vue d'une fin, c'est produire un complexe instrumental et organiser tel que, par une série de chaînements et de liaisons, la modification apportée à l'un des chaînons amène des modifications dans toute la série et, pour finir, produire un résultat prévu. »³¹⁰

La décision de Jan de ne pas révéler sa vraie identité complète la volonté de la Mère et de Martha qui se meut en décision et en acte justifiant leur aspiration à une vie nouvelle. Dans ce cas, *« la volonté se pose comme décision réfléchie par rapport à certaines fins où elle décrète que la poursuite de ces fins sera réfléchie et délibérée. »³¹¹*

De plus, les deux personnages le confirment dans cet extrait plein de cynisme.

³¹⁰ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant, essai de phénoménologie ontologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 477.

³¹¹ *Idem*, p. 487.

Marthe, *avec agitation*

Ah ! Mère ! Nous aurons amassé beaucoup d'argent et que nous pourrons quitter ces terres sans horizon, quand nous laisserons derrière nous cette auberge et cette ville pluvieuse, et que nous oublierons ce pays d'ombre, le jour où nous serons enfin devant la mer dont j'ai tout rêvé, ce jour-là vous ne venez sourire ? C'est pour cela qu'il ne faut pas avoir peur des mots. C'est pour cela qu'il faut s'occuper de celui qui doit venir. S'il est suffisamment riche, ma liberté commencera peut-être avec lui.

La Mère : Je ne sais pas. Je vois mal et je l'ai mal regardé. Je sais, par expériences, qu'il vaut mieux ne pas les regarder. Il est plus facile de tuer ce qu'on ne connaît pas.

Martha : C'est mieux ainsi, je n'aime pas les allusions. Le crime est le crime, il faut savoir ce que l'on veut.

La Mère : Ô J'ai répondu par habitude Martha l'habitude ? Vous le savez, pourtant, les occasions ont été rares !

La Mère : Ô Oui, c'est bien l'habitude qui m'a poussée à répondre, qui m'a avertie de ne pas regarder cet homme, et assurée qu'il avait le visage d'une victime.

Martha : Mère, il faudra le tuer.

La Mère, *plus bas*. Sans doute, il faudra le tuer.

La Mère : Ô C'est à peine un crime, tout juste une intervention, un léger coup de pouce donné à des vies inconnues

(*Le Malentendu*, Acte I , sc 1, pp 160-162.)

Le dialogue entre la Mère et Martha entraîne la logique du meurtre et de l'assassinat comme une nécessité qui conditionne l'existence, une raison d'être et un mieux-être. Ces indications confirment le jeu ontologique de leur option. L'attentat à la vie devient le fondement de l'existence des deux personnages. En effet, par l'habitude du meurtre devenu un moyen en vue d'une fin, La Mère et Martha trouvent une justification à leur acte. Leur entendement de la primauté de l'homme n'est plus lié aux valeurs morales qui le rehaussent, mais à des critères qui le réduisent au simple statut d'objet, à une urgence devenue une nécessité. Pour la Mère et Martha, l'intérêt, pour l'homme, par l'intermédiaire de Jan,

résulte de l'accomplissement d'une fin qui le dénature. Dans le contexte de *Le Malentendu*, la primauté de l'homme sert une cause égoïste parce qu'individuelle. La soif et le désir de l'homme incarné par la Mère et Martha placent l'homme au cœur d'une fin. Ils débouchent sur une primauté métaphysique qui confirme le caractère ontologique de leur quête. A la nécessité existentielle, répond la nécessité du meurtre de l'homme. Les personnages assument un choix qui les éloigne de toute morale et de tout principe divin.

1-3- LA DÉDIVINISATION TEXTUELLE

Dans sa prestation, le héros dramatique ne place aucune confiance en la providence divine. Il utilise ses propres atouts. Cette "mise en quarantaine" de Dieu est assez fréquente dans les oeuvres de Camus. Elle ne traduit pas l'athéisme de la part de l'auteur, mais manifeste l'une des implications de l'idéologie de la révolte. Elle traduit la réalité d'un Dieu silencieux, responsable, selon Camus, de tous les malheurs du monde; il lui donne le visage suivant : « *Il a créé l'homme pour la souffrance et pour la mort, et il s'efforce de le maintenir dans une soumission humiliante.* »³¹²

En rejetant cet ordre, le révolté se libère de toute contrainte aliénante, il n'agit plus en référence à l'ordre divin, mais sous l'impulsion de ses propres principes. Si Caligula est emporté par une folie sanguinaire, c'est à l'imitation du maître de la vie qui tue

³¹² François Chavanes, *op. cit.*, p.102.

indistinctement tout le monde. Sous les apparences d'un domestique, c'est lui qui dit un "non" impitoyable à la femme qui l'implore à la fin du *Malentendu*. L'absence de Dieu est une sorte de catharsis permettant au héros de dépasser sa condition d'aliéné pour soumettre son intelligence à rude contribution.

Le dialogue entre Kaliayev et la Grande-Duchesse constitue l'illustration de la volonté du héros dramatique camusien de s'engager, ne comptant que sur ses propres forces par le refus d'un Dieu trop silencieux et inactif.

Kaliayev : Ceci est inutile. Vous essayez de détendre ma force et de me désespérer. Vous n'y réussirez pas. Laissez moi.

La Grande-Duchesse : ne veux tu pas prier avec moi, te repentir ?

Kaliayev : Laissez-moi me préparer à mourir !

La Grande-Duchesse, *elle se dresse* : Mourir ? Tu veux mourir ?... Dieu te justifiera.

Kaliayev : Quel Dieu, le mien ou le votre ?

La Grande-Duchesse : Celui de la Sainte Eglise.

Kaliayev : Elle n'a rien à faire ici.

La Grande-Duchesse : elle sert un maître, qui, lui aussi, a connu la prison.

La Grande-Duchesse : Mais vous pouvez me rejoindre en Dieu. Priez du moins avec moi.

Kaliayev : Je refuse. Je ne compte plus sur le rendez-vous avec Dieu. Mais, en mourant, je serai exact au rendez-vous que j'ai pris avec ceux que j'aime, mes frères qui pensent à moi en ce moment. Prier serait les trahir.

La Grande-Duchesse : Que voulez-vous dire ?

La Grande-Duchesse : Il n'y a pas d'amour loin de Dieu.

Kaliayev : Si. L'amour pour la créature.

La Grande-Duchesse : Dieu réuni.

Kaliayev : Pas sur cette terre. Maintenant laissez moi.

La Grande-Duchesse *se redressant*. Je vais vous laisser. Mais je suis venu ici pour vous ramener à Dieu, je le sais maintenant. Vous voulez vous juger et vous sauver seul. Vous ne le pouvez pas. Dieu le pourra, si vous vivez. Je demanderai votre grâce.

Kaliayev : Non, non, je vous le défends.

(*Les Justes*, Acte IV, pp 119-124.)

Aux invitations et aux sollicitations de La Grande-Duchesse à la repentance, Kaliayev répond par la détermination dans l'action restauratrice de la justice par le combat contre l'arbitraire et la tyrannie. Ce dialogue théâtralise, avec clarté, la condition humaine. Il est révélateur de dualisme existentiel à travers ceux qui refusent l'idée d'un Dieu puissant, omniprésent régissant tout d'une part et ceux qui l'acceptent et lui vouent un culte, d'autre part.

Le discours de La Grande-duchesse symbolise le deuxième groupe. Celui du croyant qui espère toujours en Dieu quelle que soit la gravité de la faute commise. Son discours laisse entrevoir le prototype de l'être religieux tel que décrit par Nietzsche :

*« La religion et la signification religieuse de la vie posent un rayon de soleil sur ces hommes toujours harcelés il leur rend supportable leur propre aspect ; elle agit sur eux, comme la philosophie épicurienne sur des souffrances d'un rang plus élevé reconforte, affine, pour ainsi dire tire parti de la souffrance, et va jusqu'à la sanctifier et la justifier. »*³¹³

Dans la perspective nietzschéenne, la transcendance de la souffrance est l'une des voies d'élévation de l'homme : *« La discipline de la grande souffrance, c'est la seule discipline qui toujours ait permis à l'homme de s'élever. »*³¹⁴

³¹³ F.Nietzsche, *Par delà le bien et le mal*, op. cit., pp. 91-92.

³¹⁴ *Idem*, p. 164.

En clair, chez Nietzsche, « *approuver la vie, c'est aussi approuver la souffrance, le mal, les forces de la nature qui écrasent, comme celles qui enivrent.* »³¹⁵

L'existence se exprime dans cet intervalle.

L'attitude de Kaliayev n'est pas de l'athéisme exacerbé, mais la remise en cause du pacte historique entre l'Homme et Dieu. Chez Camus, l'homme n'atteint sa véritable identité qu'en se révoltant contre un dieu qui l'écrase et le nie et qui se comporte envers lui en maître, arbitraire et partial. Il le dit bien dans *L'homme révolté*, le Dieu qui se révèle dans les premières pages de la *Bible* est « *une divinité cruelle et capricieuse, celle qui préfère, sans motif convaincant, le sacrifice d'Abel à celui de Caïn et qui, par là provoque le premier meurtre.* »³¹⁶

Le héros s'élève contre cette prédication, synonyme d'arbitraire. L'absence du divin se justifie par des raisons morales que Camus refuse. La tâche de l'homme consiste dès lors

« *à substituer au royaume de la grâce celui de la justice. Le trône de Dieu renversé, le rebelle reconnaîtra que cette justice, cet ordre, cette unité qu'il cherchait en vain dans sa condition, il lui revient maintenant de les créer de ses propres mains et par là, de justifier la déchéance divine.* »³¹⁷

Cette mise-entre-parenthèse de Dieu ne relève pas d'une volonté de réjet. Elle traduit l'aspiration du révolté, et partant, celle de l'homme à se assumer pleinement sans être athée. Par ce choix, l'homme engage

³¹⁵ F.Nietzsche, *Contribution à la généalogie de la morale*, Paris, U.G.E., 10/18 1974, pp. 43-44.

³¹⁶ Albert Camus, *L'Homme révolté* op. cit., p. 54.

³¹⁷ *Idem*, p. 80.

toutes ses forces et toutes ses ressources en vue de vaincre les adversités existentielles. Pour Camus, cette option est une véritable invitation à un activisme contre l'immobilisme qui encourage les bourreaux et les dictateurs dans la société moderne. En d'autres termes, le héros reste sensible à l'action responsable qui aura pour finalité de donner meilleure et fière allure au quotidien.

A travers l'action des héros comme Kaliayev (*Les Justes*) et Diego (*L'État de Siège*), Camus dénonce la passivité devant la difficulté. Il privilégie le dialogue à hauteur d'homme, c'est-à-dire le dialogue d'homme à homme en attendant une justification transcendante. Il suggère que les hommes justifient leurs propres actes dans un environnement austère. L'absence de Dieu dans le champ d'action du héros répond à une sorte d'obstination dans l'absurde pour justifier un besoin d'être. C'est d'ailleurs ce que confirme Emmanuel Mounier :

« Ce n'est pas la volonté transcendante d'un Dieu qui ne reconnaît pas qui soutient l'homme et le monde absurde dans l'être de leur néant. C'est la volonté incessante et obstinée de l'homme, décidé à faire vivre l'absurde pour être homme. Aux héros du dépassement dont Prométhée est le chef, il oppose les héros du recommencement, de la répétition monotone et passionnée conscient entre chaque reprise de la nécessité du moment qui suit, et dans cette conscience plus forte que leur destin. »³¹⁸

Par son opposition à ce qui est, le héros de la dramaturgie camusienne s'oppose au monde et à Dieu. Paradoxalement, à travers ce choix, il justifie et fonde l'héroïsme bâti sur la révolte, la

³¹⁸ Emmanuel Mounier, *op. cit.*, p. 84.

force morale, la détermination dans l'épreuve. Ce choix confirme l'orientation morale de l'héroïsme. Il ne sensibilise pas l'homme à un rejet de Dieu, mais à un engagement plus accru de sa part en vue de l'amélioration des conditions existentielles. Il l'invite à ne pas attendre un hypothétique secours du ciel, à agir résolument en vue d'un bonheur qui sera le fruit de son combat.

Par le refus de Dieu, le héros de la dramaturgie camusienne ne renonce pas à la vie. Au contraire, « *sous un non de méthode, il prépare un interminable oui à la vie.* »³¹⁹

D'ailleurs, Camus ne la perçoit pas comme une négation. Il la voit comme une source de dépassement de la condition humaine. N'écrit-il pas que le révolté défie plus qu'il ne nie :

« *Il ne supprime pas Dieu, il lui parle simplement d'égal à égal, mais il ne s'agit pas d'un dialogue courtois. Il s'agit d'une polémique qu'anime le désir de vaincre.* »³²⁰

Au total, Camus ne ridiculise pas Dieu. Il ne dénonce pas la prière. Il fustige l'attitude de certains croyants qui s'en remettent si totalement à Dieu qu'ils renoncent à lutter. La nature de la relation que Camus souhaite voir s'instaurer entre l'homme et Dieu doit être faite de l'engagement. François Chavanes dénonce cette forme de paresse : « *La relation à Dieu que Camus dénigre est celle qui conduirait à un désengagement face aux injustices et aux misères de ce monde.* »³²¹ Par son choix, le héros développe une nouvelle éthique du bonheur. Face à toutes les formes de dérives, Camus

³¹⁹ Emmanuel Mounier, *op. cit.*, p. 84

³²⁰ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op. cit.*, p. 80.

³²¹ François Chavanes *Albert Camus, un message de espoir*, *op. cit.*, p. 10.

invite l'homme à une responsabilité plus grande. Son action renvoie au dicton « aide toi et le ciel t'aidera. » Pour rétablir la justice, l'homme doit compter sur ses propres forces avant toute autre assistance extérieure.

2- VERS UNE ÉTHIQUE DU BONHEUR

A la lecture du jeu du héros de la dramaturgie camusienne, force est de constater qu'il promeut une éthique du bonheur dont les fondements reposent sur la démesure et l'amour. La première forme est liée à Caligula tandis que la matérialité de la deuxième forme est symbolisée par Jan, Diégo et Kaliayev.

2-1- CALIGULA OU LE BONHEUR DANS LA DÉMENCE

Le premier regard qu'inspire Caligula est celui d'un empereur qui n'aura accordé qu'un bref temps de grâce à ses sujets. En effet, après avoir été presque parfait, Caligula rompt avec tout ce qui relève des habitudes communes : la raison de cette métamorphose progressive sera la mort de sa sœur et amante Drusilla. Contrairement aux usages qui exigent que l'on fasse le deuil de ceux que l'on aime et qui ont été arrachés à notre affection, Caligula, lui, ne se donne pas le temps de vivre « *ce processus intrapsychique, consécutif à la perte d'un objet d'attachement, et par lequel le sujet réussit progressivement à se détacher de celui-ci.* »³²²

³²² J. Laplanche et J-B. Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, P.U.F, 1988, p. 504.

A la mort d'un être cher, tout homme est animé par cet état d'esprit dont la durée est liée à la nature des relations avec la personne défunte, puis, il finit par dominer la douleur de la séparation et à refaire sa vie à travers la reprise de ses activités.

Dans *Caligula*, le héros oppose à ce deuil normal,

*« un deuil pathologique, celui-ci semble révolté par la faculté avec laquelle les hommes se remettent de la mort de l'être aimé. Pour lui, ce serait trahir la morte et l'amour qu'il lui consacrait. »*³²³

La conséquence de son refus de cette logique est celle de la recherche d'un bonheur impossible, parce que fondé sur le mépris de ce que la société vénère. Pour Caligula, cette quête commence par la lune : *« Caligula projette l'ombre de Drussilla sur la lune. »*³²⁴

De la prise de conscience de l'impossibilité d'obtenir laastre lunaire, naît la volonté de destruction, la volonté de perpétuer le Mal qu'il ne peut dépasser, ni dominer par le travail du deuil normal :

*« Il retourne en effet, le mal contre le mal. Il exerce une puissance malfaisante pour compenser la bêtise et [ō] la haine des dieux (Acte III, Sc 2, p 95). Il reprend à son compte la fonction des dieux (Acte III, Sc 3, p 94). Il mime le divin à la fois physiquement et moralement. Il se déguise en Vénus pour se faire adorer et il fait sienne la cruauté des dieux. »*³²⁵

³²³ Hiroki Toura, *op. cit.* , pp. 162.-163.

³²⁴ *Idem*, p.165.

³²⁵ *Ibidem*, p.166.

Désormais, il trouve du plaisir et du bonheur en songeant à imiter la cruauté des dieux, à infliger le mal à son entourage, « *tous les hommes sont égaux devant la terreur de Caligula.* »³²⁶ Cette identification aux dieux contribue au bonheur de l'empereur puisqu'il y met toute son énergie, toute sa volonté à se faire surhomme en faisant du héros sa raison d'être.

Caligula, avec une exaltation croissante.

Je veux mêler le ciel à la mer, confondre laideur et beauté, faire jaillir le rire de la souffrance. (*Caligula*, Acte I, Sc 11, p 41.)

Jusqu'à sa mort, Caligula décline à la perfection les différentes facettes de son bonheur démentiel : exécutions, meurtres, spoliations, famines, humiliations, adoration et concours constituant les manifestations de la dévalorisation de la vie : « *Il écrase des vies et renverse les valeurs. Il se moque de la souffrance des autres. Il prend plaisir à être seul contre tous.* »³²⁷

Il y a, chez lui, comme une volonté de combler le vide laissé par Drusilla par une folie dont la solution serait de semer la mort autour de lui. C'est, ici, qu'il s'accomplit pleinement au détriment des lois communautaires.

Caligula : C'est drôle. Quand je ne tue pas, je me sens seul.

(*Caligula*, Acte IV, Sc 13, p 142.)

Au refus du deuil lié à la mort de Drusilla, l'empereur associe son rêve personnel d'unir ses victimes à sa bien-aimée. A travers ses actes, il fait des Patriciens un pont, un lien lui permettant de revivre autrement la relation incestueuse qu'il aura vécue

³²⁶ Hiroki Toura, *op. cit.*, p. 171.

³²⁷ Hiroki Toura, *op. cit.*, pp. 169-170.

intensément : « *Caligula ne peut pas accepter ce simple fait cruel. Il veut que le monde lui obéisse et souffre avec lui.* »³²⁸

Tout son jeu, son discours et tous ses actes visent à contraindre les autres à adhérer à sa souffrance et à y déceler sa ferme détermination à se faire comprendre. Au lieu d'un deuil normal, parce que naturel et humain, Caligula trouve dans les exécutions une sensation de bien-être, une sorte de extase qui prend, chez lui, la allure d'une vengeance sur la mort. A la disparition injuste de sa sœur et amante, il répond par la reproduction systématique et systématique du mal qui intervient comme pour combler son immense déception. Son engouement à vivre dangereusement, pour lui et pour les autres, prend alors une fonction thérapeutique.

Caligula :ō Je ne suis bien que parmi mes mortsō
(*Caligula*, Acte IV, Sc 13, p 143.)

Toute la philosophie lugubre de Caligula se accompagne d'une volonté d'appropriation qui renforce son refus de la mort, la mort de sa fiancée. Cette philosophie vise à le maintenir métaphysiquement avec elle par la médiation de la mort de ses sujets. Sous son règne, la douleur de la séparation cède le pas à l'euphorie en dehors de tout entendement. Cette attitude du héros n'est pas sans nous rappeler celle de Camus, c'est-à-dire, celle « *de l'auteur qui cherche à se faire comprendre à travers la création littéraire.* »³²⁹ Elle est aussi celle du héros solitaire dont le bonheur est lié à la recherche d'un amour maternel.

³²⁸ Hiroki Toura, *op. cit.*, p. 170.

³²⁹ Hiroki Toura, *op. cit.*, p. 174.

2-1. LE BONHEUR ET L'AMOUR MATERNEL

Dans *Le Malentendu*, la trame est celle d'un fils qui, après avoir fait fortune, revient, par devoir, partager sa part de bonheur avec sa mère et sa sœur. En franchissant les portes de la maison familiale devenue une auberge, il n'est pas reconnu par les siens, mais Jan ne se hâte pas de les confondre par la seule déclaration qui aurait suffi à les irradier de bonheur. Par son aspect extérieur, il correspond bien à l'occasion rêvée par la Mère et Martha de combler leur aspiration à une terre ensoleillée « pour vivre devant la mer » (*Le Malentendu*, Acte I, Sc 1, p 160).

Dès cet instant, les rôles sont comme inversés, donnant lieu de voir le sujet devenir objet de quête. Par le malentendu suscité par le jeu de Jan, le meurtre participe dans l'esprit de la Mère et surtout de Martha de l'apènement du bonheur. A la détermination de Martha, répond l'indifférence de la Mère, selon Hiroki Toura,

*« l'image maternelle se trouve ainsi divisée en deux ; le côté violent, cruel et meurtrier est représenté par Martha et le côté soumis, faible et indifférent par la Mère. »*³³⁰

Tandis que le discours de la Mère tend au renoncement, à la mesure, celui de Martha fait du meurtre le pas supplémentaire vers le bonheur, d'où cette attitude à la limite de l'apologie du meurtre.

Martha : « On le retrouvera collé contre un barrage, avec d'autres qui n'auront pas eu sa chance et qui seront jetés dans l'eau, les yeux ouverts – ce sont les nôtres qui souffrent le moins, la vie est plus cruelle que nous.

(*Le Malentendu*, Acte I, Sc 1, p 162.)

³³⁰ Hiroki Toura, *op. cit.*, p. 256.

Pour ces deux personnages, le bonheur part de la préméditation du meurtre. La présence de Jan dans cette maison réveille l'obsession à un mieux-être. En contraignant sa mère au meurtre, Martha manifeste paradoxalement à son égard un amour dont elle ne peut se priver ; d'où son suicide solitaire :

« Elle se suicidera toute seule, abandonnée par sa mère. L'argent ne lui sert à rien, et la splendeur du monde n'est pas suffisante pour combler son cœur, si elle n'est pas aimée par sa mère. Pour elle, l'amour est la condition indispensable du bonheur. »³³¹

Par sa mort, Martha avoue qu'elle a besoin de l'amour de sa mère pour être heureuse. Jan vient rechercher l'amour maternel, mais il devient inaccessible par sa propre faute. Il aurait suffi d'un seul mot de sa part pour le retrouver chez la mère et combler la soif de bonheur de chacun. Après le bonheur matériel, il aspire au bonheur moral psychologique qui découle de la fierté d'appartenir à une famille. La réalisation de cette quête dépend de sa décision de se faire connaître. Le principal enseignement de *Le Malentendu* revient à dire que

« dans un monde injuste ou indifférent, l'homme peut se sauver lui-même, et les autres, par l'usage de la sincérité la plus simple et du mot le plus juste. »³³²

Son silence rappelle celui de Camus avec sa mère dans cette maison où l'autorité du défunt père avait été remplacée par celle d'une grand-mère impavide. L'atmosphère lugubre de *Le*

³³¹ Hiroki Toura, *op. cit.*, p. 256.

³³² *Idem*, p. 257.

Malentendu évoque aussi, dans l'environnement de Camus, la précarité existentielle du quartier populaire de Belcourt qui faisait du bonheur une réalité inaccessible. Pour avoir accepté de vivre dans ce cadre austère, Camus s'est ouvert les portes d'un bonheur dans la création qui lui vaut d'appartenir aujourd'hui à la postérité.

2-3- HISTOIRE D'AMOUR ET ASPIRATION AU BONHEUR

Dans la dramaturgie camusienne, le héros ne s'accorde généralement pas le temps d'un épanchement sentimental. La cause à laquelle il adhère par son discours et par son action le contraint involontairement à un engagement qui porte le sceau de la déchirure, d'une séparation à la limite du tragique. Les exemples de Dora et Kaliayev dans *Les Justes*, de Victoria et Diégo dans *L'État de Siège* sont révélateurs de deux histoires d'amour qui donnent au héros de combiner son aspiration à un monde juste, un monde débarrassé de la dictature avec son désir de vivre aux côtés de l'être aimé.

Par effet de croisement, les couples (Dora / Kaliayev) et (Maria/Diego), offrent au lecteur-spectateur d'apprécier l'incompatibilité entre soif de justice et vie sentimentale dans la mesure où la première initiative rend impossible la deuxième. L'engagement terroriste contre le despotisme du Tsar et le pacte sacrificiel de Diégo avec La Peste constituent, certes, des marques d'un humanisme salutaire, mais ils étouffent l'aspiration au bonheur du héros avec l'être aimé.

Dans *L'État de Siège*, ce bonheur est représenté par Victoria qui incarne l'amour de vivre opposé au besoin de justice de Diégo :

« *L'État de Siège est l'histoire tragique d'un homme qui perd son bonheur dans le combat contre le mal.* »³³³

L'homme et la femme, la justice et le bonheur sont radicalement opposés. Diego est avec les autres, avec ceux qui ont été marqués par La Peste. Victoria est du côté de ceux qui vivent. Les deux voies ne se rejoignent pas : « *Le dénouement de l'État de Siège marque l'incompatibilité du bonheur et de la justice ; si l'on veut lutter pour la justice, on est obligé de trahir le bonheur.* »³³⁴

Dans *Les Justes*, le dialogue entre Kaliayev et Dora fait de la révolution la voie d'accès au bonheur véritable.

Kaliayev, *avec tristesse*. Maintenant ? Je suis avec vous et je suis heureux comme il était.

Dora, *lentement*. C'est un grand bonheur.

Kaliayev : C'est un bien grand bonheur

Dora : Je pense comme toi.

Kaliayev, *se levant, dans une grande agitation* Je sais maintenant qu'il n'y a pas de bonheur dans la haine. Tout ce mal en moi et chez les autres Mais j'irai jusqu'au bout ! Plus loin que la haine !

Dora : Plus loin ? Il n'y a rien.

Kaliayev : Il y a l'amour

Dora : ò Ceux qui aiment vraiment la justice n'ont pas droit à l'amour.

Kaliayev : Mais nous aimons notre peuple.

Dora : Mais c'est cela l'amour, tout donner, tout sacrifier sans espoir de retour.

(*Les Justes*, Acte troisième, pp82-84)

A l'unité des deux cœurs, s'ajoute l'unité idéologique, celle de la détermination et de la conviction en l'acte terroriste porteur de salut et de bonheur pour l'Homme. En les intégrant dans un même

³³³ Hiroki Toura, *op. cit.*, p. 311.

³³⁴ *Idem*, p. 313.

élan dialogique, le auteur dramatique fait de leur amour purement humain, parce que terrestre, la voie d'accès au bonheur du peuple, l'origine de leur combat. Kaliayev et Dora ont fini par comprendre que le sacrifice d'un grand amour peut conduire à un amour plus grand lié au meurtre et à l'acceptation de sa propre mort.

A travers ce jeu fait de discours démonstratoires, de discours de convictions, Kaliayev et Dora confirment la vocation de la pièce, celle du renoncement à un bonheur égoïste parce qu'individuel, en vue d'un bonheur élargi, communautaire ; le premier étant la condition nécessaire du second. Le jeu de complémentarité de mots, de idées, et de arguments traduit la complicité qui caractérise les deux personnages.

Dora		Kaliayev
C'est un grand bonheur	→	C'est un bien grand bonheur
Je pense comme toi	→	Je sais maintenant qu'il n'y a pas de
bonheur dans la haine.		
Plus loin ? Il n'y a rien	→	Il y a l'amour.
Nous l'aimons, c'est vrai	→	Mais c'est cela l'amour tout
		donner, tout sacrifier sans espoir de
		retour.

Il s'agit d'une complicité qui cache une dialectique dans le couple, celle de l'exigence d'un sacrifice individuel pour l'avènement du bonheur collectif, d'une part, et de l'autre, celle d'un attachement à l'être aimé pour un bonheur qui ne s'ouvre pas aux autres :

« Dans tout le dialogue, c'est Dora qui garde l'initiative. Kaliayev, lui, ne fait que répondre à ses questions, ou mieux, les éluder. Il ne sait que s'en tenir à son principe devant Dora qui lui parle d'amour. »³³⁵

³³⁵ Hiroki Toura, *op. cit.*, p. 317.

À l'amour « Eros », au bonheur éphémère auquel se rattache le discours de Dora, Kaliayev oppose cet amour immatériel débarrassé de toutes contraintes terrestres ; celui-ci est pourvoyeur du bonheur qui donne accès à l'éternité. Le jeu de continuité discursive auquel se livrent les deux amants décrit progressivement leur conception du bonheur.

Il y a, chez l'auteur dramatique, la volonté de privilégier le discours du héros parce qu'engagé dans une cause noble. La confrontation entre les deux personnages devient, donc, un prétexte pour la manifestation de ce bonheur qui fonde sa raison d'être sur le bien-être du groupe et non sur celui de l'individu.

Kaliayev : Oui, Dora, cela s'appelle la tendresse.

Dora : Est-ce que tu aimes la justice avec la tendresse ? ò Et moi m'aimes-tu avec tendresse ?

Kaliayev la regarde.

Kaliayev, *après un silence.* Personne ne l'aimera jamais comme je t'aime.

Dora : Je sais. Mais ne vaut-il pas mieux aimer comme tout le monde ?

Kaliayev: Je ne suis pas n'importe qui. Je t'aime comme je suis.

Dora : Nous ne sommes pas de ce monde, nous sommes des Justes ò

Kaliayev, *la regardant avec désespoir.*

Oui, c'est là notre part, l'amour est impossible ò

(*Les Justes*, Acte troisième, pp 86-88.)

Par ce jeu de questions réponses, Dora et Kaliayev opposent le bonheur né de la tendresse au bonheur, qui serait fruit de la justice qui libère l'homme de la tyrannie. D'ailleurs, Dora finit par y adhérer : « Nous ne sommes pas de ce monde » et Kaliayev de le confesser : « l'amour est impossible. » (*Les Justes*, Acte troisième). Au Kaliayev, amant de Dora, l'auteur fait cohabiter le Kaliayev passionné de justice qui place l'intérêt de l'organisation au premier

plan. Le dialogue entre les deux personnages crée une sorte d'ambiguïté dans la caractérisation.

Par effet de lyrisme lié à une connivence pronominale, le héros se révèle tour à tour en amoureux ordinaire, mais aussi et surtout en justicier dont l'engagement exige, de sa part, un détachement de ce bonheur périssable propre au monde sensible. Patrice Pavis présente la caractérisation comme

« une technique utilisée pour fournir des renseignements sur un personnage ou une situation. L'action de la pièce est présentée de manière à ce que le spectateur en tire nécessairement des conclusions sur ses protagonistes et qu'il comprenne les motivations de chacun. »³³⁶

Le décryptage du dialogue entre Kaliayev et Dora précise par accumulation discursive, la conception de chacun d'eux quant à la possibilité ou à l'impossibilité d'un amour qui débouche sur le bonheur. En même temps que leur discours laisse entrevoir leur adhésion totale et entière au groupe révolutionnaire, il met en relief le fossé qui les sépare. Par la caractérisation, Kaliayev est un amant, attaché à Dora, mais il est aussi un révolutionnaire passionné et raisonnable de la cause du peuple, prêt au sacrifice suprême.

En même temps que son discours confirme son engagement à l'action terroriste pour la fin de la dictature, il renouvelle son inclination au bonheur né du sensible ; d'où l'ambiguïté qu'il suscite. Cette option de l'auteur dramatique n'est pas fortuite. Chez Camus, elle est la preuve de la confrontation entre l'élan humaniste dans la révolution et la révolution aveugle. Il y a dans tout élan de révolte ce

³³⁶ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 42.

dilemme qui impose la prise en compte des autres dans la prise de décision. Cette méthode n'est pas et ne sera jamais un signe de faiblesse, mais la marque de considération et de respect pour les bénéficiaires de l'action.

Face à Dora, Kaliayev joue à l'équilibriste, mais il ne perd pas de vue le sens de son combat. Son élan sentimental envers elle donne la preuve de son attachement à l'amour qui l'humanise et qui le somme à l'action au profit de la perpétuation du genre humain. Ainsi au-delà de l'engagement terroriste, le discours de Kaliayev symbolise l'espoir d'une humanité capable de se dépasser pour être. Il est l'image de ce héros qui, malgré sa détermination à établir la justice, ne cesse pas d'être humain. Au bonheur personnel, Kaliayev substitue le bonheur de sa patrie, un bonheur vécu sur la potence, comme Dora le reconnaît :

Dora : Oui, oui, j'en suis sûre, il avait l'air heureux. Car ce serait trop injuste que ayant refusé d'être heureux dans la vie pour mieux se préparer au sacrifice, il n'ait pas reçu le bonheur en même temps que la mort. Il était heureux et il a marché calmement à la potence. [õ] Il a suffi d'un bruit terrible et le voilà retrouvé à la joie de l'enfanceõ

(*Les Justes*, Acte quatrième, pp 147-148.)

Par son choix, il accède à un bonheur éternel qui est débarrassé de toutes les contraintes et autres contingences terrestres ; il dépasse une histoire d'amour pour entrer dans l'histoire des hommes, celle qui conforte et consolide sa dimension héroïque, salutaire et révélatrice des aspirations légitimes qui participent de la pleine réalisation de l'homme. La passion, la révolte et la liberté en constituent des signes distinctifs.

3- L'HÉROÏSME, SYMBOLE DE LA TRIPLE CONQUÊTE HUMAINE

Au-delà du jeu qui le singularise, le héros du théâtre de Camus représente les aspirations de la condition humaine. Il incarne, tour à tour, la passion, l'innéité de la révolte et de la liberté. Sa volonté d'être est liée à cette triple conquête existentielle.

3-1- L'ASCENDANCE DE LA PASSION

Même si le héros de la dramaturgie camusienne est passionné par l'intérêt qu'il attache à la cause à laquelle il adhère, les manifestations divergent par degré d'une pièce à l'autre. Dans *Le Malentendu*, Jan définit lui-même la voie par laquelle il entend se révéler à sa mère et à sa sœur qui ne se donnent pas ce temps de curiosité qui aurait suffi à unir la famille. Parce que convaincu de la justesse de son choix, il entretient les quiproquos, les malentendus et les insinuations directes et indirectes. Entre le départ et le retour de Maria son épouse, Jan reste comme lié à son engagement de « les voir un peu de l'extérieur. » (*Le Malentendu*, Acte I, Sc 3, p 167) pour mieux les aider.

Tout son discours est dirigé par sa fermeté à se faire étranger dans un environnement qui ne devrait pas lui être hostile. De son entrée dans cette auberge à son profond sommeil dans les eaux froides du barrage, Jan n'a fait aucun signe d'ouverture pour l'éventualité de sa reconnaissance, aveuglé qu'il était par sa décision de rester étranger et étrange à ses proches.

Jan : ò J'étais ému, je n'ai pas pu parler.

Jan : ò Il faut un peu de temps pour faire un fils d'un étranger.

Jan : Allons, Maria, ce n'est pas si grave.

(*Le Malentendu*, Acte I, Sc 3, pp 166-167.)

Jan : ò Allons cette inquiétude est sans raison. Il faut savoir ce que l'on veut.

(*Le Malentendu*, Acte II, Sc 1, p 197.)

Jan : Je tiens aussi à ce que vous le sachiez, ce n'est pas comme un hôte indifférent que je quitterai cette maison.

(*Le Malentendu*, Acte II, Sc 6, p 214.)

Par fragments syntaxiques et discursifs interposés, il consolide sa détermination à garder le secret d'une révélation dont il constitue la clé. Malgré l'anxiété liée à l'atmosphère nocturne, le héros ne se laisse influencer par aucune contrainte. Ces indications sont les signes d'une passion qui aura mis sa raison en veilleuse ; plus il espère un dénouement heureux, plus il active et entretient la logique du meurtre. Son acharnement à maintenir son schéma révélationnel coïncide avec une obnubilation qui transforme son élan d'une solidarité agissante en instrument de finitude. Cette abnégation, cet entêtement de Jan à vouloir jouer, malgré les risques encourus, fait de lui un héros passionné.

Il ne voit et ne croit qu'en son projet. Il se refuse à tout compromis avec son épouse qui ne lit aucun succès. De cette logique, naît l'opposition entre la passion du héros et la logique du sens commun. Cette dernière aurait voulu que l'étranger se fît connaître spontanément. Mais, dans *Le Malentendu*, il ne emprunte pas cette voie si commune, si ordinaire et banale, mais prometteuse de vie, malgré son caractère absurde. En accédant à la chambre, le héros est animé par une force invisible supérieure qui le dépouille de la raison de être avec les autres. Son regard intérieur, ce regard sentimental et émotif, est remplacé par un regard extérieur, celui de l'orgueil qui crée et renforce le mur avec les autres.

Cette option paraît absurde. Elle est pour l'auteur l'expression vivante de la passion qui le délivre temporairement. Jan reste attaché à ses choix psychologiques ; il ne fait preuve d'aucun

conformisme tout le long de la pièce. Autant sa passion jusqu'au-boutiste entretient sa vaine expérience, autant elle attise sa destruction. D'ailleurs, le discours prémonitoire de Maria l'atteste.

Maria : « C'est pour cela que l'amour des hommes est un déchirement. Ils ne peuvent se retenir de quitter ce qu'ils préfèrent.

(*Le Malentendu* Acte I, Sc 4, p 174.)

En se faisant passer pour un étranger, Jan entretient la passion du jeu mettant en confrontation son être et son paraître. Il est partagé entre le désir de se révéler tel qu'il est, c'est-à-dire, le fils et le frère et la volonté de se faire passer pour un autre. Selon Jeannette Lailou-Savona, Jan est passionné d'une sorte « *d'idéalisme mâle, voué à la poursuite de biens futurs et donc privé de rendement immédiat.* »³³⁷ Son choix fait de lui un être des lointains qui méprise les joies du présent. Le vrai bonheur ne peut surgir qu'à l'avenir, dans l'éclosion d'un projet qui fracture le couple. Maria s'efforce en vain de modérer l'ambition irrésistible et mortelle de Jan dont la passion prend le pas sur l'amour.

A cette passion liée à la détermination du héros à maintenir par quiproquos interposés le mystère sur son identité véritable, répond la passion de Martha et de la Mère décidées à rompre avec leur vie, ternie par le meurtre. Ce faisant, il y a, dans *Le Malentendu*, une confrontation passionnelle qui renforce l'intensité dramatique. La passion prend le sens des sentiments que suggèrent les actions de trois personnages dominés par leur état d'âme. A travers elle, la pièce devient le symbole de l'exploration de la condition humaine

³³⁷ Jeannette Lailou-Savona, *Loc. cit.*, p. 3.

quant aux différents itinéraires de la quête d'identité et de liberté. Les personnages de cette œuvre donnent la preuve que lorsque la passion dicte et conditionne des actes humains, elle leur enlève cette part de discernement et de raisonnement qui justifie l'épaisseur morale de l'homme.

Dans *Caligula*, le lecteur-spectateur reste en permanence confronté à un héros dont la passion omniprésente se configure dans la destruction et la négation. Elle ne s'éteint que devant la mort. A la disparition de sa sœur et amante, il substitue la démesure en tout par l'instauration de la souffrance dans un monde où Dieu se fait silencieux. Du premier au dernier acte, Caligula ne faiblit point dans sa passionnelle démence. Il l'amplifie par une maléfique créativité.

Guidée par une passion prométhéenne, la conduite de l'empereur lève les masques, dénonce les facilités de la bonne conscience, contraint ses victimes à s'avouer leur lâcheté et leur absence d'idéal. Les manifestations de sa passion qui riment avec la recherche de la liberté totale sont, selon Jean-Pierre Beaumarchais, une sorte de « *maïeutique permanente émanation de l'exercice de la tyrannie.* »³³⁸

Chaque fois que Caligula se laisse aller à une qualité ou à un défaut, il le vit passionnément en se faisant homme de démesure par le mime de manière pathétique d'un univers qui n'arrive pas à changer. Cette passion relève son épaisseur idéologique. Ainsi, reflète-t-il l'image de l'homme dont la quête de liberté passe par une

³³⁸ Jean-Pierre De Beaumarchais, et alii, *op. cit.*, p. 376.

révolte qui le dénature. A travers Caligula et Jan, la dramaturgie camusienne fait de la passion l'une des spécificités de l'homme. Pour Camus, au départ de toute action on trouve la passion. Elle permet le passage d'un état à un autre. Elle est la condition essentielle de la liberté, car il faut bien entretenir une volonté élevée avant de s'engager dans un projet de quelque nature qu'il soit. Par la passion, le héros s'affranchit des carcans d'une société aliénante, elle cultive une intransigeance qui développe sa capacité de révolte.

Ce principe justifie et fonde les actions de Kaliayev et Diégo. Dans les décors des *Justes* et de *L'Etat de Siège*, leur détermination à combattre la dictature symbolisée par le Duc-Serge et La Peste est la preuve d'une passion qui mène au sacrifice, à la restauration de la dignité et de la liberté. Leur passion à un amour horizontal cède le pas à la passion, à un amour supérieur, celui qui privilégie l'homme et le met à l'abri de l'injustice humiliante.

Leur engagement à combattre le totalitarisme symbolise l'action de Camus dont les écrits, comme un écho, retentissent dans ce monde déchiré du XX^{ème} siècle, en guise d'un appel sonore à la cessation de toutes les formes de barbarie. Tel fut le sens de son engagement en tant que journaliste et en tant que écrivain.

3-2- LE DÉTERMINISME DE LA RÉVOLTE

A travers les itinéraires proposés par le héros de la dramaturgie camusienne, on peut voir cet élan naturel que l'homme de se révolter contre un ordre dans lequel il ne peut s'exprimer en tant qu'individu. Il est soumis au déterminisme d'une révolte à l'origine de tous les actes posés. Dans *Le Malentendu*, le jeu de Jan

symbolise cet état d'esprit par lequel l'homme remet en question des habitudes séculaires. Il s'agit d'une forme larvée de révolte doublement vécue. Au refus du héros d'intégrer le schéma banal de reconnaissance, s'oppose le refus de la Mère et Martha qui rejettent tout signe de familiarité qui aurait contribué à une reconnaissance salutaire.

Le jeu de ces trois personnages dessine la mise en situation de l'homme se révoltant contre les règles qu'il combat en permanence et méprisant les risques liés à son option. En réalité, leur action renvoie à celle de l'homme confronté à l'absurde. Par conformisme, il se fait promoteur d'une aliénation passive tandis que, par son anticonformisme, il réveille un activisme qui peut être paradoxalement la cause de sa perte. En prenant l'initiative de se révolter contre les règles élémentaires des relations humaines, Jan prend le risque de s'affranchir et de laisser sa conviction personnelle prendre le pas sur les usages communs.

Caligula inscrit son action dans le même schéma, toutefois en l'amplifiant. En effet, à partir du deuil de sa sœur et amante, l'empereur développe une révolte qui consiste, pour lui, à rejeter à l'extrême tout ce qui est. La démence et la folie sanguinaire succèdent à son refus de vivre le deuil. Il représente la révolte des premiers moments d'une séparation en lui associant cette autre révolte contre les raisons absurdes qui ne peuvent justifier la mort d'un être cher. Cependant, le signe le plus élevé de la révolte du héros sera la mise en dérision de la religion à travers laadoration Caligula-Vénus. Pourtant, son attitude blasphématoire n'est pas synonyme d'athéisme. Elle est plutôt prosélytique.

En réalité, au-delà de cette adoration, l'auteur dramatique dénonce cette tendance à abandonner son sort, sa vie à la providence divine sans effort personnel. La révolte de Caligula ne signifie pas rejet de Dieu. Elle est un appel à fuir la passivité et à s'engager dans l'action malgré l'environnement absurde. Même si ses dérives sont condamnables, elles sont révélatrices d'une révolte dite métaphysique à travers laquelle l'homme conteste sa condition. A ce niveau, il partage des affinités avec Jan dans *Le Malentendu*. En effet, par leur attitude, Jan et Caligula se font promoteur de la révolte métaphysique. La particularité de cette dernière, est qu'elle se dresse contre ce qui fait l'homme. Camus écrit à ce sujet que

*« la révolte métaphysique est le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création tout entière. Elle est métaphysique parce qu'elle conteste les fins de l'homme et de la création. »*³³⁹

Dans sa démarche, « le révolté métaphysique se déclare frustré par la création. »³⁴⁰ Comme constaté, c'est à tort que l'on identifie automatiquement le révolté métaphysique à un athée. Dans sa démarche, du moins primitivement, il réclame ordre et justice à l'issue d'un jugement de valeur dont la logique établit que l'homme est une valeur qui, au creux de toutes les vagues du Mal, ne peut se assujettir. De prime à bord, il conteste et, par là, il reconnaît Dieu. Mais, si le révolté métaphysique n'est pas systématiquement athée, il ne fait pas non plus l'éloge ou l'apologie de Dieu. Le scandale de la vie étant trop fort, l'insurgé métaphysique ne peut se permettre

³³⁹ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit. , p. 41.

³⁴⁰ *Idem.*

une seule minute de pensée positive envers le créateur. Alors, « *Il est forcément blasphémateur.* »³⁴¹ Son blasphème consiste à traduire au créateur, le constat d'un malaise perpétuel, d'un abominable enfer dans lequel croupit l'homme. De cet élan, il hisse son initiative au rang d'un monstre.

En faisant de Caligula le symbole du révolté métaphysique, Camus somme Dieu à simplifier la vie, à établir l'unité entre l'homme et son être profond. Tel est le bien profond que réclame toute révolte métaphysique par opposition à la révolte historique qui sepanouit dans l'échelle des valeurs. A travers elle, les actions de Kaliayev et Diego prennent un sens dans *Les Justes* et dans *L'Etat de Siège*.

Ils sont l'incarnation d'une révolte qui vient en tant qu'insurrection des hommes, contre ce qui, dans la vie quotidienne, obstrue injustement le bien-être : les relations sociales publiques ou privées, la vie économique et politique. En somme, l'Histoire des hommes, est une succession de frustrations qui, un jour, suscitent le soulèvement. Mais, contre qui se soulève-t-on dans ce cas ?

Comment les actions de Kaliayev et de Diego aident-elles à donner sens à la révolte ? Comme on peut s'en apercevoir, à travers la double détermination de Kaliayev et de Diego, il s'agit de lutter contre les Etats ou les systèmes politiques incapables d'assurer la liberté et le bien-être social des citoyens. Ces héros ne sont pas portés sur une action anarchique puisqu'ils s'engagent

³⁴¹ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit. , p. 41.

avec des idées à valoriser. Par ailleurs, leur révolte consiste aussi à combattre les méchancetés individuelles.

Au total, les actions de Kaliayev et Diego procèdent d'une révolte dite historique qui s'oppose contre le quotidien affreux. Leur acharnement sur les tares du quotidien participe de la recherche du bonheur de l'homme. Le enseignement qu'ils donnent est que, par la révolte, l'homme ne projette pas son bonheur dans un au-delà. Même s'il le voulait, rien ne convainc la lucidité de sa raison de s'y adhérer. Il veut vivre, assurer et assumer son histoire. Voici désormais la logique de son comportement existentiel : « *De toutes les gloires, la moins trompeuse est celle qui se vit.* »³⁴²

On peut penser à une sorte de positivisme et de matérialisme radical chez Camus. Il est vrai que l'attitude du révolté historique ne évacue pas totalement ces deux notions. La preuve en est que le révolté historique veut, d'une part, que tout ce qui est vérité soit à la portée de sa raison et, d'autre part, il ne peut pas ne pas être matérialiste, étant essentiellement tourné vers les choses matérielles.

Mais l'homme révolté, du point de vue de l'histoire, fait plutôt penser à un être pragmatique. L'adjectif "pragmatique" vient du grec "*pragma*" qui signifie "*chose faite*". A partir de là, on peut dire que la révolte historique est une invite à ne s'en tenir qu'à la chose faite ou à faire, à l'actualité. Il est donc clair que le héros de la dramaturgie camusienne devienne l'image d'une double révolte dont les

³⁴² Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, op. cit. , p. 107.

implications sont révélatrices de l'activisme, de l'engagement de l'auteur face aux défis d'une société éprise de liberté.

3-3- L'ASPIRATION À LA LIBERTÉ

Si l'est un concept dont la récurrence participe de la spécificité de la dramaturgie camusienne, c'est bien celui de la liberté. Le héros, de par ses agissements, reflète, l'homme en proie à toutes les vicissitudes et qui use de tous les recours en vue d'un mieux-être. D'une pièce à l'autre, les moyens et les voies de cette quête divergent, mais le héros est animé de cette rage de sortir d'un quotidien aux contraintes aliénantes. Le personnage le plus représentatif de cette liberté est Caligula.

Du premier au dernier acte de *Caligula*, le héros éponyme pose des actes dont la seule finalité est de montrer à ses proches sa manière d'être libre. Il fait coïncider la famine au meurtre, l'adultère à l'adoration, la littérature au changement testamentaire. Cette option ne lui procure qu'une liberté solitaire, car l'action du souverain l'isole insidieusement au point de créer les conditions de son assassinat par des Patriciens révoltés.

La liberté de Caligula est bâtie sur la haine et le mépris, nés de son refus de faire le deuil de sa sœur et maîtresse. Pour lui, « *la seule valeur supérieure qui dépasse l'amour, qui dépasse un certain nombre d'autres valeurs, y compris la haine, c'est le mépris.* »³⁴³

³⁴³ Lionel Dubois *Loc. cit.*, pp. 83-84.

Plus il vit sa haine envers son entourage, plus il devient libre et solitaire.

Caligula : Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait. Ma liberté n'est pas la bonne.

(*Caligula*, Acte IV, Sc 14, p 149.)

Par ce parcours qui mène le héros à la mort, Camus invite à conformer aspiration légitime à être libre avec la vie dans ce qu'elle a d'absurde. Entre son jeu démentiel, sa volonté de divinisation et sa mort, Caligula incarne toutes les contradictions existentielles telles que décrites par Marie Dominique Goutierre :

« La mort place donc l'homme devant un réalisme très radical : celui de sa condition de créature. Elle est donc ordonnée à rappeler à l'homme l'exigence fondamentale de l'adoration et de l'abandon divin et à le corriger de la plus grande faute, celle de se faire la mesure de tout en allant jusqu'à se faire Dieu. Alors l'homme se exalte et se sert de son intelligence pour dominer. Son intelligence se exalte elle-même de la force toute puissance de la négation et de la dialectique. Croyant pouvoir tout dominer, il est contraint de s'arrêter devant la mort. Elle s'impose comme un absolu sensible devant lequel on ne peut pas raisonner. »³⁴⁴

A ce niveau, l'homme se réalise par son choix raisonnable, car, en fin de compte, « est libre celui qui se détermine rationnellement à faire un acte. »³⁴⁵ Si, comme le reconnaît Jean Paul Sartre, « être se réduit à faire. C'est que la liberté est choix de son être. »³⁴⁶

³⁴⁴ Marie Dominique Goutierre, , *L'homme face à sa mort, l'absurde ou le salut ?* Paris, Parole et silence, 2000, p. 132.

³⁴⁵ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, op. cit. , p. 512.

³⁴⁶ *Idem* , p. 524.

L'élan destructeur et nihiliste de Caligula participe d'un choix qui justifie l'aspiration à la liberté dont la condition nécessaire vient de la conscience d'un choix. S'il est communautaire, il accorde les faveurs de l'absurde à l'homme qui survit, mais s'il est l'émanation d'un élan solitaire, à l'image de celle de Caligula, il ne aboutit « à rien ». C'est à ce niveau que le projet de Caligula s'oppose à celui de Kaliayev (*Les Justes*) et de Diego (*L'État de Siège*).

A travers le combat de ses deux héros contre La Peste et le despotisme, Camus évoque l'élan naturel de l'homme à se libérer de l'oppression, de tout ce qui constitue une entrave à son existence. Il ne peut renoncer sans agir sur sa liberté quoi que cela lui coûte. La liberté s'offre comme une conquête qui l'engage dans une série d'actions dont l'issue est incertaine. Ces deux héros dépassent la simple fiction pour devenir le symbole d'un siècle où le totalitarisme et le nazisme ont confisqué les libertés individuelles et collectives à travers les camps de concentration. Kaliayev et Diego justifient ainsi l'actualité de la dramaturgie camusienne. Elle est désormais le reflet d'une époque en quête de liberté contre l'ordre arbitraire. Tel fut le légitime défi à l'origine de l'engagement des forces alliées contre le nazisme en vue de l'avènement d'un monde libéré des affres du totalitarisme.

Par les choix, Kaliayev (*Les Justes*) et Diego (*L'État de Siège*) traduisent la ferme volonté de Camus de faire de sa dramaturgie l'expression de la dénonciation des dérives de son époque. L'élan altruiste de Kaliayev peut être assimilé à la lutte en vue de l'avènement d'un pouvoir qui sacrifie ses propres fantasmes et promeut la liberté dans la démocratie, parce que tolérant la coexistence dans la diversité. A l'engagement de Diego, il est aisé

de associer l'image d'un éveilleur de conscience, d'un guide dont la vigilance, le courage et la constance dans l'action rendent possible la sauvegarde de la communauté à travers ses principales valeurs que sont la solidarité agissante et le respect de la vie humaine.

A ces héros (Kaliayev et Diego) qui symbolisent la recherche du bonheur dans la liberté responsable, Camus oppose Caligula (*Caligula*) et Jan (*Le Malentendu*) ; deux héros dont l'action ne profite pas à la communauté avec laquelle ils sont en rupture par leur choix. En reconnaissant que sa « liberté n'est pas la bonne » (*Caligula*, Acte IV, Sc 14, p 149), Caligula donne la pleine mesure de son échec et de sa volonté de s'aligner sur la liberté commune et communautaire, à l'intérieur de laquelle l'homme s'exprime en promouvant les valeurs sociales.

Ce même état d'âme anime Jan en proie à une ultime hésitation que symbolise l'interrogation intérieure « oui ou non ? » (*Le Malentendu*, Acte II, Sc 7, p 215). Par son refus de se révéler à sa mère et à sa sœur, Jan prend la décision d'assumer pleinement un choix qui le mène à la catastrophe. A l'image de Caligula dont la mort intervient comme la manifestation de la volonté populaire de restaurer la liberté dans un ordre absurde, le meurtre de Jan, lui, obéit à l'obsession au bonheur dans l'univers absurde où les relations filiales et parentales ne sont pas toujours une garantie suffisante à la survie.

Au total, le jeu du héros dans la dramaturgie camusienne révèle une extériorisation ambivalente de l'existence. L'œuvre théâtrale d'Albert Camus reflète, en effet, l'aspiration de l'homme à la liberté par la révolte responsable ; c'est-à-dire, raisonnable. Tel est l'itinéraire que Kaliayev et Diego proposent au lecteur-

spectateur. Dans un autre sens, Camus dénonce toutes les formes d'individualisme dont les excès débouchent sur un égocentrisme suicidaire. Pour avoir expérimenté cette opinion, Caligula et Jan deviennent des révoltés dont la liberté ne peut être. Elle est motivée par des aspirations individuelle et égoïste qui la dénaturent. De par son action, le héros de la dramaturgie camusienne dépasse donc le simple cadre fictionnel pour revêtir une épaisseur idéologique qui mérite d'être analysée.

CHAPITRE TROISIÈME :

LES IMPLICATIONS IDÉOLOGIQUES DE L'HÉROÏSME DANS LA DRAMATURGIE CAMUSIENNE

A partir de ses agissements, on a pu observer et comprendre le héros de la dramaturgie camusienne. Mais l'étude du héros, pour être plus complète doit intégrer la charge idéologique dégagée par celui-ci. Cet ultime chapitre se propose de montrer de quelles manières par le jeu, l'héroïsme se fait le réceptacle d'un projet idéologique qui laisse entrevoir la vision camusienne du monde. Aussi la réflexion s'efforce-t-elle de mettre en évidence l'interférence entre l'existence et l'absurde. Puis, elle analyse dans quelle mesure l'héroïsme se fait le promoteur, d'un humanisme nouveau et responsable. La visée de ce point est de aboutir à la compatibilité des valeurs humaines avec l'absurde comme nécessité existentielle.

1 . L'INTERFÉRENCE ENTRE L'EXISTENCE ET L'ABSURDE

Par jeu de confrontations interposées, le héros stigmatise l'absurde. Il fait coïncider sa rage d'exister avec les exigences que lui impose la nécessité de l'absurde. D'où, cette interférence qui laisse entrevoir les germes de l'absurde par lesquels il fixe des valeurs.

1 -1- LES GERMES DE L'ABSURDE

Caligula se révolte contre sa condition, puis se culpabilise. De par son initiative, on peut dire que le sentiment de l'absurde devient l'illustration d'une incapacité au sens d'une paresse de l'homme à comprendre le plan harmonieux tracé par Dieu. L'absurde serait ainsi plus le fait d'une faiblesse dans la création : « *L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde.* »³⁴⁷

Après avoir exprimé, chez le révolté, une façon pour celui-ci de voir raison, le sentiment de l'absurde, pour qu'il suscite la révolte, doit faire jaillir de la valeur. C'est à cette mission que Kaliayev et Diégo s'attachent dans *Les Justes* et dans *L'État de Siège*. Leur révolte contre la dictature les met au centre d'une action à travers laquelle ils développent un militantisme aigu et un sens de l'humanisme dans une solidarité agissante. C'est parce que des valeurs sont piétinées que ces deux héros exigent leur réhabilitation. Cela traduit l'intransigeance d'une révolte juste : « *Pourquoi se révolter si n'y a, en soi, rien de permanent à préserver ?* »³⁴⁸

Cette question rhétorique permet de réaliser que le sentiment de l'absurde naît de l'impression d'une valeur, la nôtre. Ici, valeur signifie ce par quoi une personne est digne d'estime. Si la révolte « *révèle ce qui, en l'homme est toujours à défendre* »,³⁴⁹ alors le

³⁴⁷ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit. , p. 27.

³⁴⁸ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, op. cit. , p. 44.

³⁴⁹ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit. , p. 30.

sentiment de l'absurde dont l'intensité appelle la révolte ne peut que traduire le tragique sentiment de la dévalorisation du sujet.

Si la valeur de l'individu est ce qui le rend digne d'intérêt, alors le sentiment de l'absurde qui mûrit face à l'accord de peu de valeur ou face à une dévalorisation totale traduit le scandale de la vacuité de l'espèce humaine ou sa réduction à une simple chose avec tout ce qu'il y a comme objection dans ce fait. S'il est vrai que le sentiment de l'absurde a pour origine la conscience que l'homme a de sa misère injustifiée, comme nous le disons tantôt et comme le rappelle Camus sans ambiguïté, « *la révolte est le fait de l'homme informé, qui possède la conscience de ses droits.* »³⁵⁰ Il faudrait aussi souligner son caractère soudain et définitif. Ce n'est pas, obligatoirement, à force de longues analyses et d'impressions graduellement engrangées, que l'on aboutit au sentiment de l'absurde. Il prend, parfois, la forme d'une illumination quasi-funeste qui éclabousse le sujet concerné.

Il a la forme d'une illumination quand on analyse l'état d'esprit du révolté qui donne l'impression de sortir d'une profonde léthargie ; parce qu'il se plaint subitement un jour sans avoir donné au préalable signe d'une telle attitude, là où, s'il ne se complaisait pas, au moins, il avait l'habitude de laisser faire. Dès qu'elle a eu cette inspiration, soudaine et extraordinaire, la conscience, avisée de sa passivité coupable d'antan, commence le procès de ce qu'elle accuse. Tel est le schéma dans lequel Caligula inscrit son action mise en branle par sa prise de conscience du sentiment de

³⁵⁰ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit. , p. 34.

l'absurde. Tout son discours à l'acte premier de la pièce le confirme :

Caligula : ò je me suis senti tout d'un coup un besoin d'impossibilité.
(*Un temps.*) Les choses, telles qu'elles sont, ne me semblent pas satisfaisantes.

(*Caligula*, Acte I, sc 4, p 25.)

Caligula : Il est vrai. Mais je ne savais pas auparavant. Maintenant, je sais. (*Toujours naturel.*) Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde.

(*Caligula*, Acte I, Sc 4, p 26.)

Chez Caligula, la prise de conscience est suggérée par les circonstanciels de temps « tout d'un coup, auparavant, maintenant » qui traduisent la volonté manifeste et affichée de l'empereur de rompre avec un ordre arbitraire dans lequel tout le monde reste voué à une fin injuste et injustifiée. La mort de sa sœur et amante aura contribué au déclenchement de cette volonté de rupture :

Caligula. : ò Cette mort n'est rien, je te le jure, elle est seulement le signe d'une vérité qui me rend la lune nécessaire. C'est une vérité toute simple et toute claire, un peu bête, mais difficile à découvrir et lourde à porter.

(*Caligula*, Acte I, Sc 4, p 26.)

Caligula: ò Je serai transformé et le monde avec moi, alors enfin les hommes ne mourront pas et ils seront heureux.

(*Caligula*, Acte I, Sc 11, p 41.)

Le jeu et le discours de Caligula reflètent l'homme qui, ayant pris conscience de la souffrance injustifiée, se fait accusateur et rebelle à jamais. Par ce choix, le héros montre le caractère définitif du sentiment de l'absurde. A ce propos, Camus écrit : « *Un homme devenu conscient de l'absurde lui est lié pour jamais.* »³⁵¹

³⁵¹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit. , p. 50.

Sisyphé, le héros camusien du mythe, rend fidèlement cette image de la chaîne de nos gestes quotidiens. L'absence de sens dans son action ne lui inspire aucune révolte. Au contraire, il hisse la pierre au sommet de la montagne. Sisyphé ne renonce pas à son projet. Il recommence chaque fois que la pierre tombe, oubliant l'effort intense que lui impose cette vaine entreprise. Telle est l'image de l'homme en proie, quotidiennement, à un perpétuel recommencement qui ne lui procure qu'un bonheur éphémère.

Dans l'entendement de Camus, l'absurde crée une sorte de « divorce entre l'homme et sa vie à l'instar de l'acteur et du décor. »³⁵² Il ne peut vivre et faire obstacle à ce phénomène auquel son existence est inexorablement liée. Il lui est difficile de se débarrasser de germes dont il est porteur et propagateur. Peut-on alors imaginer une vie en dehors de l'absurde ?

A cette interrogation, la réaction qu'on pourrait avoir est que Caligula et Jan ont déjà franchi les portes de l'absurde. De fait, il est impossible à l'homme de se défaire de l'absurde, tant qu'il évolue dans son milieu. Même si par la révolte, il s'en affranchit, il finit par admettre cet ordre aliénant et humiliant. A sa volonté de détruire le sentiment de l'absurde, correspond celle de sa propre destruction. Dans l'absurde devenu une fatalité, l'homme se valorise à travers une liberté « conventionnelle. »

³⁵² Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphé* op. cit. , p. 18.

1 -2- UNE DRAMATURGIE A L'ÉCHELLE DES VALEURS

Toute l'œuvre de Camus, en particulier, sa dramaturgie, s'investit à la réhabilitation de l'Homme à travers des valeurs qui font de lui la principale motivation de son engagement. La recherche de bonheur, de la justice dans la liberté constitue le socle à partir duquel Camus veut valoriser l'Homme et révéler la spécificité de sa condition. Le bonheur, la justice et la liberté, sont les trois valeurs que promeut le héros de la dramaturgie camusienne.

Sur le bonheur, tel que représenté par le meurtre aveugle du fils par la mère et sa sœur dans *Le Malentendu* et par les actions de Kaliayev (*Les justes*) et de Diégo (*L'État de Siège*), il est une quête permanente à travers laquelle l'Homme peut se rendre coupable d'injustice. En faisant une obsession et une passion, l'Homme perd la part d'humanisme qui le singularise et initie une entreprise de destruction et d'auto-destruction. La démarche absolutiste et radicale de Caligula, de la mère et de Martha en constitue l'illustration. Dans la course effrénée au bonheur, ils se mettent en rupture de repère avec le bon sens et la morale parce que ceux-ci agissent en dehors de la raison.

Quant à la justice et à la liberté, elles sont intimement liées dans la pensée camusienne, la première étant la finalité de la seconde. Mais, l'avènement de cette justice passe par une liberté conquise qui en est la condition principale, comme le reconnaît Camus :

« *Finally I choose liberty. For even if justice is not realized, liberty preserves the power of protestation against injustice and saves communication. [5] Liberty, that is*

*pouvoir défendre ce que je ne pense pas, même dans un régime ou un monde que j'approuve. »*³⁵³

Au nom de cette liberté, le héros transcende sa peur de la mort, la liberté devient la priorité au-dessus de toute autre considération. Le héros de la dramaturgie camusienne donne ce témoignage au lecteur-spectateur à travers la mort de Kaliayev (*Les Justes*) et de Diego (*L'État de Siège*) symboles de l'opposition à l'injustice. Ils sont la preuve « *qu'il n'y a pas de liberté pour l'homme tant qu'il n'a pas surmonté sa crainte de la mort.* »³⁵⁴ Il s'agit d'une liberté contrôlée et collective qui devrait contraindre l'homme à une aliénation involontaire. Cette même liberté, parce qu'elle est conquise, crée une démarcation avec les principes existants.

Dans ce cas, point de crainte de censure, cet exercice affranchit l'homme de tous les carcans sociaux et conduit à une liberté mortelle. Ainsi, sa lutte constante pour le bonheur et la justice débouche-t-elle sur deux types de liberté : la première, liée à une morale collective, est porteuse de bon sens, d'humanisme et de valeurs positives.

Quant à la seconde, dirigée par le libre arbitre, elle véhicule des valeurs négatives. En adhérant à l'une ou à l'autre, l'homme est impliqué dans un système qui rend nécessaire une logique qui ne l'était pas au départ. Dès l'instant où il s'y conforme, il tombe sous le charme d'un automatisme générateur d'absurde ou d'une révolte pourvoyeuse d'une liberté raisonnable. Cette valeur fondamentale

³⁵³ *Le monde*, Hors-Série, Albert Camus, "la révolte et la liberté", janvier 2010, p. 116.

³⁵⁴ *Idem.*

qui fait de lui le siège de l'absurde : « *le seul rôle véritable de l'homme, né dans un monde absurde, est de vivre, de avoir conscience de sa vie, de sa révolte, de sa liberté.* »³⁵⁵

L'homme cultive et développe sa part d'humanisme dans ce contexte et donne un sens à son existence à travers une justice qui « *ne va pas sans la révolte.* »³⁵⁶

De ses écrits de journaliste politique à ses œuvres dramatiques, Camus se fait toujours défenseur de la race humaine par la dénonciation de l'injustice. Sa mission est de « *construire la justice dans le plus injuste des mondes et de sauver la liberté de ces âmes vouées à la servitude* »³⁵⁷

Du coup, l'héroïsme devient la voie d'accès à cet humanisme qui se manifeste dans une dramaturgie qui œuvre à la réhabilitation individuelle et collective.

2 . L'HÉROÏSME ET L'HUMANISME

Malgré la dérive autoritaire et le plan de solidarité qui peuvent caractériser son action, le héros de la dramaturgie camusienne est constamment animé par la recherche du bien-être de la société à travers l'autre. Cette option laisse entrevoir une part d'humanisme motivée par un égocentrisme utilitaire et par la dénonciation de la suprématie du Mal.

³⁵⁵ Albert Camus, *Actuelles*, Paris, Gallimard, 1950 p. 7.

³⁵⁶ *Idem*, p. 40.

³⁵⁷ *Ibidem*.

2 -1- L'ÉGOCENTRISME UTILITAIRE

L'une des valeurs que véhicule le héros de la dramaturgie camusienne est cet égoïsme ; c'est-à-dire, cette tendance à être centré sur soi-même et à ne considérer le monde extérieur qu'en fonction de l'intérêt qu'on porte à soi-même. Ce trait distinctif participe à l'avènement d'un humanisme nouveau, parce que celui-ci est engendré par la passion et l'absolutisme.

En effet, en contraignant son entourage à adhérer à sa liberté factice, Caligula développe une relation qui ramène tout à son propre bonheur. Son engouement et sa détermination à changer ce qui est aboutit à une forme de réification de ses proches devenus des moyens justifiant sa fin. Le meurtre, l'adultère, le jeu, sont les supports d'une volonté d'affirmation de l'individu au détriment du groupe que représentent les patriciens. C'est le même égoïsme qui préside à l'action du *Malentendu*. Mais, dans cette pièce, il prend un double sens parce qu'il est le moteur de l'action des bourreaux que sont la Mère et Martha et de la victime que est Jan. À l'obstination de Martha et de La Mère d'éliminer physiquement "l'étranger" pour accéder au bonheur d'un pays ensoleillé, répond celle de Jan, convaincu de la justesse de sa stratégie de camouflage.

Par cette option, le héros, La Mère et Martha, développent un égoïsme qui, tout en motivant leur action, les pousse inexorablement vers la finitude. À l'image de Caligula, l'aveuglement créé par l'égoïsme de Jan sert à montrer comment, pour défendre une cause, l'homme se ferme aux autres par un humanisme dont il serait l'unique bénéficiaire. Mais, cet

égoïsme qui singularise l'action du héros ne peut prospérer dans un monde où la socialisation de l'individu est une préoccupation essentielle. La mort de Caligula et de Jan est perçue comme une mise en garde de l'auteur dramatique contre toute velléité individualiste dans la perspective de la liberté. De par le choix égoïste de ces deux héros, Camus instruit le lecteur-spectateur quant aux écueils qui caractérisent la survenance d'une liberté. L'égoïsme du héros lui « *permet de assumer sa condition en affirmant la grandeur de l'esprit humain, capable de revendiquer la clarté et l'ordre dans un univers qui paraît déraisonnable.* »³⁵⁸

L'action du héros contribue, dans une certaine mesure, à la dénonciation d'une culture du Mal.

2 -2- LA DÉNONCIATION DE LA SUPRÉMATIE DU MAL

Si la recherche de la liberté guide l'action du héros de la dramaturgie camusienne, on ne peut pas occulter le mal qui en constitue l'un de ses corollaires. En effet, tel que le perçoit l'individu, l'avènement de la liberté n'est pas toujours accompagné de valeurs positives. L'une de ses caractéristiques est l'instauration d'un nihilisme déshumanisant qui, selon François Chavanes, « *comporte le rejet des valeurs universelles, pouvant servir de repère pour juger la bonté ou la malice des actes humains.* »³⁵⁹ Il est la spécificité de l'homme révolté contre l'absurde qui accède à une liberté

³⁵⁸ François Chavanes, *Albert Camus, un message de espoir*, op. cit., p. 17.

³⁵⁹ *Idem*, p. 16.

d'indifférence, « celle qui caractérise un univers vidé de toutes valeurs et de toutes contraintes morales. »³⁶⁰

Le Mal participe, dès lors, au changement de la condition. Caligula en offre une parfaite illustration. En effet, après s'être affranchi de toutes règles à la suite d'un deuil non vécu et non dépassé, il se laisse aller à une folie dévastatrice. Au nom de ce nihilisme, il instaure une idéologie de la terreur dans laquelle la culture et la promotion des vertus humaines ne sont pas des préoccupations essentielles.

A travers leur confrontation avec leur entourage représenté par les Patriciens, la mère et Martha, le duc et la Peste, Caligula (*Caligula*), Jan (*Le Malentendu*) Kaliayev (*Les Justes*) et Diego (*L'État de Siège*), Camus dénonce l'une des tares de la société moderne. Une société où, pour des raisons absurdes, sadiques et cyniques, l'homme œuvre et contribue à la propagation du Mal.

Ce choix ne relève pas du hasard pour Camus dont l'existence se déroule dans un contexte de terreur et de violence, où le mal, omniprésent, ne donnait pas ses chances aux valeurs émancipatrices de l'homme. Dès lors, le projet social de l'auteur qui aspire à une société dépouillée des causes qui fondent la révolte et non les conséquences.

Pour Camus, le nazisme allemand et le fascisme italien ont donné la preuve que les sociétés modernes étaient des sociétés nihilistes, c'est-à-dire, des sociétés qui, dans les faits, niaient les valeurs morales et la dignité humaine. Selon François Chavanès,

³⁶⁰ François Chavanès, *Albert Camus, un message d'espoir*, op. cit., p. 16.

« elles érigeaient une idée ou une idéologie en absolu, elles justifiaient la dégradation de l'homme et le meurtre. »³⁶¹

Il est évident que, par la confrontation du héros avec le Mal, Camus dénonce toutes les dérives autoritaires des illuminés politiques de son époque, qui, abusant du pouvoir, font de l'existence des peuples un enfer terrestre.

Au Mal né de l'arbitraire politique et de la dictature, s'ajoute le Mal issu de l'entourage immédiat par crime, meurtre fratricide, matricide, ethnocide ou génocide interposés. Par l'action du héros de sa dramaturgie, Camus exprime son dégoût et son indignation face au Mal que l'homme inflige à son semblable ; un Mal dont la proximité est symbolisée par Caligula, La Mère, Martha, le despotisme du Duc et La Peste. Le meurtre du fils par La Mère et la sœur témoigne de la profondeur de son ancrage dans une société où personne n'est reconnu comme tel. Le Mal n'inspire aucune crainte chez ses auteurs parce qu'il est devenu une habitude, comme le reconnaît d'ailleurs la Mère.

La Mère : « oui, c'est bien l'habitude qui m'a poussée à répondre, qui m'a avertie de ne pas regarder cet homme, et assurée qu'il avait le visage d'une victime.

(*Le Malentendu*, Acte I, Sc 1, p 161.)

Tel que pratiqué, le Mal devient l'une des manifestations de la liberté recherchée, une des particularités d'une époque où, par une volonté d'affirmation et par une obsession libératoire, les bourreaux, les meurtriers n'éprouvent aucun remords, aucune repentance devant une société qui en est la principale victime à travers la

³⁶¹ François Chavanes, *Albert Camus, un message d'espoir*, op. cit. , p. 31.

généralisation et la systématisation du mal par l'homme et contre l'homme.

Pour être, l'homme doit se convaincre lui-même chaque jour qu'il est. Ce désir d'auto-reconnaissance se traduit par les démesures de toutes sortes : meurtres, viols, libertinage sexuel, débauche. Chaque fois qu'il y aura les pleurs et les cris des victimes d'une telle logique à l'image de celle de *L'État de Siège*, ce sera la marque de la domination, celle-là même par laquelle Dieu traduit son être.

Dans cette perspective qui rapproche Camus de Sade, l'amour du vice est paradoxalement le témoignage de la détresse de l'homme face au Mal existentiel exacerbé ; une exacerbation qui a achevé de le convaincre que l'idée de Dieu est « *celle d'une divinité criminelle qui écrase l'homme et le nie.* »³⁶² La conséquence extrême est la suivante : « *Si Dieu tue et nie l'homme, rien ne peut interdire qu'on nie et tue ses semblables.* »³⁶³

Ainsi, la révolte dardée sur le créateur à cause de la condition misérable qui est la nôtre devient finalement le massacre joyeux des créatures. La désapprobation du Mal injustifié finit par l'apologie affreuse du Mal à cause d'une logique plus vindicative que salvatrice.

Tel est le message que suscite l'action de Caligula. Son aventure réflexive qui part de l'indignation face au Mal et revient à l'apologie du Mal se perçoit, selon Camus, dans les réflexions de

³⁶² Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit., p. 59.

³⁶³ *Idem.*

Nietzsche. Chez Nietzsche, en effet, le mal est un aspect du bien ou une des voies de sa conquête. De cette façon, on ne peut s'imaginer une vie sans maux. A ce propos, il écrit : « *La vie n'est que souffrance.* »³⁶⁴ Mais, relativement à Sade, l'exaltation du mal chez lui n'est pas vindicative. Ce Mal « *est accepté comme l'une des faces possibles du bien,* »³⁶⁵ écrit Camus en le commentant. L'exaltation du mal chez Nietzsche se présente alors comme le « *fier consentement de l'âme devant ce qu'elle ne peut éviter.* »³⁶⁶

Le consentement marquant l'adhésion, l'acceptation, devient, ici, le désir que le mal soit. Vue sous cet angle, cette culture du mal rend nécessaire l'avènement d'un humanisme responsable.

3- LA NÉCESSITÉ D'UN HUMANISME RESPONSABLE

La forme d'humanisme à laquelle adhère le héros est liée à l'action. En effet, par leur jeu, Caligula, Jan, Kaliayev et Diego renvoient l'image de l'homme qui met tout en œuvre pour accéder à un bonheur dont l'engagement demeure la condition principale. Cet engagement, pour et envers les autres, justifie pleinement un humanisme actif qui est devenu nécessaire.

³⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad Maurice Goudillac, Paris, Idée Gallimard, 1971, p. 72.

³⁶⁵ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit. , p. 102.

³⁶⁶ *Idem.*

3 -1- L'HUMANISME ACTIF

Si l'humanisme se présente comme un élan à promouvoir l'autre, à œuvrer à la restauration de sa dignité par un engagement sans calcul, il est aisé de confirmer qu'il constitue l'un des traits dominants du héros de la dramaturgie camusienne. En effet, par la dynamique qui singularise Kaliayev (*Les Justes*) et Diego (*L'État de Siège*), il ressort une connotation nouvelle de ces derniers, celle de l'homme en lutte perpétuelle contre l'injustice dans la perspective de la liberté et de la solidarité sociale. La recherche de ces valeurs est l'impulsion de l'action de Kaliayev et Diego. Par le meurtre terroriste, le premier cherche, du mieux qu'il entend, à mettre un terme à l'arbitraire et à l'aliénation, fondement de la dictature.

Quant au second, Diego, il fait de la transcendance de sa propre peur une arme qui fragilise La Peste et la contraint, au terme d'un arrangement funeste avec le héros, à capituler. De par leur dévouement au bien-être de leur proche, Kaliayev et Diego symbolisent cette dévotion de Camus à la cause de l'homme. Ils sont l'expression palpable et tangible de l'assistance de l'espèce humaine en péril par le rejet de tout ce qui contribue à son abaissement. Par leur engagement, ils évoquent la détermination par laquelle Camus interpelle ses contemporains à

« refuser certains actes, qui sont des crimes : Camus explique d'abord l'homme par l'homme. Il prend pour fin la personne humaine et son épanouissement, son bonheur. L'absurdisme est un humanisme : le monde a le sens qu'on lui donne. »³⁶⁷

³⁶⁷ Olivier Todd, *op. cit.*, p. 409.

L'homme justifie et donne sens à son existence dans l'action pour l'épanouissement de son semblable. Quoi que puisse lui coûter cet engagement, il se doit d'être pour que l'homme soit : « *Pour Camus, il faut s'engager : la seule lâcheté est de se mettre à genoux [ō] le devoir c'est de faire ce qu'on sait juste et bon.* »³⁶⁸

Par leur choix, Kaliayev (*Les Justes*) et Diego (*L'État de Siège*) étalent la profondeur et la hauteur de l'humanisme camusien tel que présenté par Olivier Todd en ces termes :

« *Camus espère formuler un nouvel humanisme. Pour les souffrances humaines, il n'a pas un apitoiement affecté. Ses sentiments humanitaires, sa sympathie pour les pauvres, les exploités, les persécutions, tiennent de la charité laïque.* »³⁶⁹

Toute l'œuvre de Camus invite l'homme à sa vocation humaniste. La finalité première des actes posés par le héros est de réveiller la part d'humanisme qui permet de passer d'un ordre négatif à un ordre positif. Par le choix du Bien ou du Mal dans l'absurde, le héros reflète le tragique de la condition humaine qui ne laisse pour seule alternative que la promotion ou la dégradation de la vie. L'homme est tantôt inévitablement engagé à agir pour son bonheur ou celui du groupe, tantôt à faire subir aux autres les pires atrocités. Quel que soit le choix, il procède de la volonté de vivre l'absurde et de se révolter contre ce phénomène. Le tragique de la condition est donc lié à la fatalité de l'absurde comme facteur d'accomplissement du destin individuel ou collectif dans la capacité à faire le Bien ou le Mal.

³⁶⁸ Olivier Todd, *op. cit.* , p. 447.

³⁶⁹ *Idem* , p. 452.

3 -2- LA NÉCESSITÉ DE L'HUMANISME

Malgré les différences qui caractérisent les motivations des héros de la dramaturgie camusienne, tous ont pour repère commun d'inviter le lecteur-spectateur à s'imprégner de la charge humaniste qui les singularise. Chez Caligula (*Caligula*), en effet, l'humanisme naît de la révolte et d'une entreprise de destruction et d'autodestruction qui a le mérite de mettre fin au sentiment de terreur paralysante des Praticiens. Aussi paradoxale qu'elle puisse paraître, l'action de l'empereur et son élimination physique sont la preuve du degré de liberté selon lequel toute vie individuelle et communautaire ne peut être possible.

En reconnaissant que sa « liberté n'est pas la bonne », le héros fait l'aveu de l'échec de son choix et invite à une sorte de retour aux repères et aux règles de la liberté responsable, dans un monde absurde. Passée la stupeur liée à l'action de Caligula, l'on est saisi par cet humanisme qui naît de la dimension cathartique de la pièce.

Par tous les écarts et autres dérives qui singularisent le héros, l'auteur dramatique met à nu des limites à ne pas franchir dans toute aspiration individuelle à la liberté. Si les actes posés ne sont pas conformes à ce qui est, c'est-à-dire qui détermine l'existence commune, ils motivent et justifient l'action des autres au nom de la paix sociale et de la cohésion communautaire. La liberté démentielle de Caligula rend nécessaire cet humanisme qui ramène l'homme aux principales valeurs à travers lesquelles il donne sens à son existence.

Quant à l'action des Patriciens, elle prend sens d'un sursaut en vue de la préservation de l'espèce en danger. Par la liberté suicidaire de Caligula, Camus pose la liberté collective, aussi réduite soit-elle ne peut être préférée à celle de l'individu qui ne le mène à rien. L'empereur le reconnaît d'ailleurs :

Caligula : « Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'ai abouti à rien. Ma liberté n'est pas la bonne.
(*Caligula*, Acte IV, Sc 14, p 149.)

La déclaration de Caligula intervient comme une invitation à la liberté raisonnable ; celle qui accorde la primauté à la promotion de l'Homme à travers les valeurs. Pour l'avoir refusée, Jan (*Le Malentendu*) attire, chez sa mère et sa sœur, cette part de humanité qui aurait permis d'étouffer leur élan de meurtrières. Par leur choix, les trois personnages renoncent à tout ce qui devrait contribuer à promouvoir la vie. Camus dénonce, à travers eux, l'absence de cet humanisme responsable qui aurait permis, parce qu'il est motivé par la raison, de sauvegarder l'harmonie et la cohésion sociale.

Il faut rechercher et trouver la portée de l'action de Kaliayev et Diego à ce niveau. Tous deux présentent des similitudes, car ils œuvrent pour l'avènement d'une société débarrassée de la dictature et de la dépravation. Ils sont la preuve

« du combat d'Albert Camus contre le terrorisme soviétique aussi bien que celui qu'il a mené contre le totalitarisme nazi ; ce combat procède de la même problématique de la liberté, sans laquelle rien qui vaille ne puisse être accompli, par l'homme et pour l'homme. »³⁷⁰

³⁷⁰ Lionel Dubois, « Les trois guerres d'Albert Camus » in *Actes du colloque international de Poitiers*, Les Editions du Pont neuf, 1995, p. 136.

Leur héroïsme qui naît de l'acceptation de leur propre sacrifice, constitue la voie d'accès à un monde aspirant à la justice, à la liberté et au bonheur. A ce titre, ils sont la réponse de Camus à une société meurtrie par la violence, une société en mal de repères. Kaliayev et Diego sont le symbole du refus de l'arbitraire et de la déchéance de l'Homme par l'Homme. Leur sacrifice est une invite à la nécessité d'un humanisme qui engage à la réhabilitation de l'Homme et à la restauration de sa dignité.

3-3- L'HÉROÏSME ET L'IDÉOLOGIE DE CAMUS

Le décryptage de l'héroïsme, dans la dramaturgie camusienne à travers Caligula, Jan Diego et Kaliayev, débouche, explicitement au plan idéologique, sur la lutte des hommes pour leur survie. Si le contexte de cette aspiration porte les marques de l'Absurde, elle se réalise avec pour arme principale la Révolte.

Le héros de l'œuvre théâtrale de Camus incarne l'homme qui se révolte en vue d'un monde meilleur. Implicitement, pour Camus, le révolté ne pourra pas refaire le monde, mais dans son désir de l'empêcher de se défaire, ses tâches et sa conduite traduisent sa non passivité et sa tentative de lucidité. Il se développe chez lui une volonté de modifier un ordre pour lequel on pense qu'il n'y a plus rien à faire. Lorsque La Peste a gagné tous les quartiers de la cité et que la lutte contre elle consistait désormais en une lutte solitaire faite de prudence et de mesures hygiéniques au niveau strictement individuel, le Docteur Rieux et ses camarades ont eux aussi changé de stratégie. Tandis que Castel se vertue à mettre au point un serum plus efficace, les autres, sans repit, apportent un peu plus

d'affection à ceux qui sont condamnés, sans cesser de suivre arithmétiquement l'évolution du fléau. Stratégie dérisoire peut-être, mais attitude salutaire dont le mérite réside dans le fait de n'avoir pas capitulé là où toute nouvelle perspective apparemment n'existait plus.

Dans le théâtre de Camus, la lutte pour la survie incarnée par le héros est révélatrice de deux types d'humanismes : l'un élève l'homme tandis que l'autre le dénature. Pour Camus, cela signifie que chaque situation de frustration, de désillusion, d'insuffisance, de malaise, en un mot de souffrance, doit constituer pour l'homme qui se révolte un motif d'accroissement de sa rigueur dans la quête d'une nouvelle façon de vivre. Cette attitude peut être un motif d'invention de techniques et de tactiques ; la passivité et les crimes vindicatifs étant à bannir. En cela, seulement que la dignité de l'homme demeurera rigide. En tant que artiste, l'auteur définit sa priorité et révèle l'objet de ses écrits dans la société. A la faveur de la remise du prix Nobel de littérature, Camus le rappelle dans *Le discours de Suède* (Annexe17, voir p.470):

« L'artiste choisit son objet autant qu'il est choisi par lui. L'art dans un certain sens, est une révolte contre le monde dans ce qu'il a de fuyant et d'inachevé. [õ] L'art n'est ni le refus total, ni le consentement total à ce qui est . [õ] L'artiste se trouve toujours dans cette ambiguïté, incapable de nier le réel et cependant éternellement voué à le contester dans ce qu'il a d'éternellement inachevé. »³⁷¹

Le héros révolté qui cultive l'humanisme positif devient un symbole pour l'artiste à la recherche d'un idéal social. Dans le projet

³⁷¹ Albert Camus, *Le discours de Suède*, op. cit., p. 52.

de société de Camus, l'héroïsme dégage l'idée suivante : celui qui, pour la défense d'une cause juste, est condamné au sacrifice afin que cette cause connaisse l'adhésion générale par sa noblesse, meurt certes, mais il jette à la face du monde une vérité, accouche d'une valeur dont son cadavre est la flèche indicatrice. En ce sens, dans l'entendement de Camus, il y a des périls qui sont des renaissances. En s'appuyant sur le héros, Camus condamne aussi avec la dernière énergie toute attitude nihiliste qui consiste à vouloir le pire à défaut du meilleur. L'auteur invite à renoncer au "tout est permis" pour accéder à la logique vertueuse qui construit et élève l'homme.

CONCLUSION PARTIELLE

Au regard de l'aspiration idéologique de l'héroïsme dans le théâtre de Camus, on peut dire que si l'homme ne peut vivre sans considération pour Dieu, il ne peut non plus vivre sans le défier pour s'assumer pleinement. Tel est le message qui se dégage de l'action du héros.

En effet, par le biais de ses héros, Camus inspire une liberté plus profonde à l'aide de laquelle l'homme fait barrière à toutes les formes d'oppression pour promouvoir des valeurs humaines. Le désengagement du héros vis-à-vis de Dieu rend possible son engagement à l'action, rompant avec l'attentisme dont l'homme a souvent fait preuve. Cette attitude n'appelle pas une négation de sa part. Il s'agit de conjuguer ses efforts avec Dieu afin de triompher de la difficulté.

Dans la pensée camusienne, l'invocation de Dieu n'exclut pas, de la part du croyant, des efforts personnels. Tel est le sens et la portée de la détermination de Kaliayev (*Les Justes*) et de Diego (*L'État de Siège*). Le Psaume 89 confirme cette conception des faits : « Seigneur [ō] rends fructueux le travail de nos mains. »³⁷²

Une telle invocation encourage le récitant à s'occuper de ses mains. Elle lui donne l'espoir que ses travaux ne seront pas vains et qu'ils porteront du fruit, avec l'aide du créateur. Cette logique guide l'action du héros de la dramaturgie camusienne ; il vit de l'absence de Dieu dans son projet humaniste sans jamais remettre son existence en cause. L'engagement solitaire de Caligula, Jan, Kaliayev et Diego en est l'illustration. Elle est une invitation de l'auteur à militer pour le bonheur de l'homme par une liberté qui a toujours été la motivation principale de l'auteur.

³⁷² La bible Tob. Psaume 89, v. 17.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'héroïsme dans la dramaturgie d'Albert Camus telle est la préoccupation dont l'analyse a motivé à la fois le choix d'un corpus de quatre œuvres et la connexion de diverses méthodes. En effet, autour d'une problématique relative aux fondements, aux mécanismes et aux implications philosophiques et idéologiques de l'héroïsme, *Caligula*, *Le Malentendu*, *Les Justes* et *L'État de siège* montrent l'originalité du théâtre de Camus. Au regard des méthodes convoquées, les quatre pièces révèlent de quelle manière l'action participe de la spécification du héros.

La lecture de *Caligula*, du *Malentendu*, de *L'État de siège* et des *Justes*, révèle l'itinéraire ambivalent du héros. Qu'il soit typique ou atypique, le héros inscrit son action constamment dans la volonté de dépassement de soi par la révolte et les contraintes que lui impose l'absurde. La révolte n'est point une réaction éphémère liée à une contradiction instantanée. Elle participe de l'essence de l'héroïsme chez Camus ; c'est-à-dire, qu'elle induit la détermination du héros à poser des actes qui traduisent la pleine mesure de sa responsabilité existentielle.

Par ailleurs, l'héroïsme camusien révèle deux formes de révoltes : la Révolte métaphysique et la Révolte historique. La première passe du Bien au Mal, elle

« [õ] avance dans le tumulte des armes et des mots d'ordre, mais oublieuse de ses vrais principes, enfouissant sa solitude au sein de foules armées. »³⁷³

³⁷³ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit., p. 184.

La seconde, quant à elle, ne s'échappe pas à la première logique. Au départ, la Révolte historique voulait que l'homme prenne son destin en main. Il agit et organise sa vie de sorte que les événements arrivent avec moins de fatalité ; que l'homme s'assume dans la Révolte et le Libre arbitre. En effet, en enlevant tout espoir de l'éternité, l'absurde fait la promotion humaine que Camus dramatise dans son héros :

« Si l'absurde annihile toutes chances de liberté éternelle, il me rend et exalte au contraire ma liberté d'action. Cette privation d'espoir et d'avenir signifie accroissement de la disponibilité de l'homme. »³⁷⁴

Par le jeu, le héros dramatique de Camus interpelle tous les révolutionnaires, les dandys historiques³⁷⁵ présents sur la scène internationale du XX^{ème} siècle, mus par le seul désir de s'identifier à l'Action. L'exacerbation du Mal existentiel, couplée aux déboires de certaines praxis politiques, achève de faire de l'avènement des fascistes tels Mussolini et Hitler, l'annonce d'une ère nouvelle pleine de espoir. Au nom de cet espoir, la société croit que aucun sacrifice n'est de trop, même pas celui de millions de vies humaines. Camus démontre que ce n'était qu'un leurre.

Dans la dramaturgie camusienne, l'héroïsme donne naissance à deux types de révolte qui, oubliant leurs principes primitifs, sont

³⁷⁴ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 80.

³⁷⁵ Au XIX^{ème} siècle, le dandysme fut une attitude à la fois temporelle et spirituelle. Il fut un élitisme combattant le vulgaire et la bêtise à la manière de Barbey d'Aurevilly. Il fut également une quête. Quête temporelle avec la mise en représentation constante de l'individu, la recherche intransigeante du raffinement ou de l'excentricité. Chez le dandy historique, cette question est cruciale : Comment échapper au temps ? La réponse à cette question, objet de la recherche du *Temps perdu* de Marcel Proust est l'art. C'est pourquoi le dandy aspire à créer. Le dandysme constitue aussi une métaphysique, un rapport particulier à la question de l'être et du paraître, ainsi qu'à la modernité. Le dandysme constitue un jeu permanent sur l'être et le paraître. Le dandy le plus connu était George Brummel. Ses héritiers sont notamment : Barbey d'Aurevilly, Oscar Wilde, Paul Bourget ou Beaudelaire.

plus à décrier qu'à promouvoir. Dès lors, la tentation est grande de abandonner toute forme de révolte. Mais, c'est un abandon, une résignation qui ferait aussi le lit au triomphe du fatalisme réfuté par Camus. Il faut tout simplement reconnaître avec Camus que

« [ō] *L'histoire de aujourd'hui, par ses contestations, nous force à dire que la révolte est l'une des dimensions essentielles de l'homme. Elle est notre réalité historique. A moins de fuir la réalité, il nous faut trouver en elle nos valeurs.* »³⁷⁶

La recherche du diagnostic de Camus sur la condition humaine se situe à ce niveau. Elle est d'importance : il manque à la révolte une éthique solide qui amoindrit le champ de dégénérescence. On peut lui rétorquer que la démesure peut être voulue à la suite d'un raisonnement parti de l'absurdité générale de l'existence. La démesure n'est donc pas le résultat de l'anarchie ou de la folie.

La réalité de la nature humaine, selon Camus, ne fait l'ombre d'aucun doute. Dans le contexte de la révolte, par exemple, elle initie « *le mouvement qui dresse l'individu pour la défense d'une dignité commune à tous les hommes.* »³⁷⁷ La révolte cristallise « *ce qui, en l'homme, est toujours à défendre.* »³⁷⁸ Dans ce sens, la révolte est une somme de valeurs inaliénables que l'impatience de la cupidité met seulement en quarantaine pour assouvir ses sombres desseins. Si au "je pense donc je suis" cartésien, Camus

³⁷⁶ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit., p. 37.

³⁷⁷ *Idem*, p. 33.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 34.

substitue le « *je me revolte donc nous sommes* », ³⁷⁹ il indique ainsi que chaque homme est le berger de l'humanité ; c'est-à-dire, qu'il en assure la entière représentation. Le *cogito* camusien ne révèle pas un homme, mais des hommes.

Seule une éthique, la gêne profonde de tout écart peut retenir l'élan de la démesure. Camus adhère ainsi à une logique de la défense de l'humain. Il ne peut s'empêcher de répondre à un étudiant, en 1957 à Stockholm, après son discours lors de la remise du Prix Nobel de Littérature en ces termes : « *Je crois à la justice, mais je défendrai ma mère avant la justice.* » ³⁸⁰

Dans les propos de l'auteur, on saisit comment il est, certes, bien de se conformer aux principes de la société, mais il ne faudrait pas qu'il y ait une espèce de dictature de ces principes qui omettraient que l'essentiel à protéger, est l'être humain. L'homme est le sujet sur lequel chacun, dans un monde sans repère, doit concentrer son énergie et ses soins. Dans cette perspective, Camus met le christianisme en procès, du moins dans sa forme messianique.

La meilleure façon de prôner son amour pour l'humanité est de chercher chaque jour, à travers ce qui entoure, ce qui peut apporter un minimum de bien-être immédiat. Or, le christianisme messianique attend les héros et la manne céleste dans une attitude qui perdure, tout en accumulant les victimes humaines. La révolte qui singularise le héros de la dramaturgie de Camus enseigne que

³⁷⁹ Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit., p. 38.

³⁸⁰ Albert Camus, cité par Marie-francoise Leclère in *Le point N°1091* de août 1993, p. 57.

« la souffrance n'est jamais provisoire pour celui qui ne croit pas à l'avenir. »³⁸¹

Dans la pensée camusienne, être exclusivement messianique relève d'une attitude nihiliste. Toute l'humanité de Camus

« consiste à condamner cette noire exaltation appelée ailleurs la morale du sang à montrer qu'en dépit des apparences, il ne s'agit que de solution de facilité, de renoncement à la vraie grandeur de la condition humaine dont l'essentiel est au fond les valeurs héroïques. »³⁸²

Si, au départ, les actes de Caligula, Jan, Kaliayev et Diego semblent incompris, ils finissent par symboliser un élan solitaire qui appelle à la solidarité dans l'engagement. Au-delà de leur entêtement, ces héros invitent à rompre avec toutes les formes de aliénation, condition suffisante pour accéder à une liberté individuelle et collective par l'action. Paul Ginestier décrit les conditions de l'héroïsme auxquelles Camus adhère :

« L'héroïsme consiste à accepter l'humanité telle qu'elle est, à prendre conscience totale de notre appartenance. A partir de ces réalités concrètes, l'héroïsme sera de passer à l'action, avec une pleine conscience du fait que cela est réel mais limité [õ] Au fond, il n'y a pas de choix entre le diable et le bon Dieu et il faut se salir les mains ; La seule question est de savoir si on doit le faire délibérément. Camus répond très nettement non et cela parce que l'amour est au commencement de toute chose. »³⁸³

381 Albert Camus, *L'homme révolté*, op. cit., p. 262.

382 Paul Ginestier, *Pour Connaître Camus*, Paris, Bordas, 1964, p. 193.

383 *Idem.*

Même si cette option n'exclut pas la mort tragique et absurde, elle fait sortir l'homme de la torpeur paralysante liée à l'absurdité de son existence. Par le discours et le jeu, le personnage sort de l'anonymat dramatique pour devenir un héros. Dans le contexte du théâtre de Camus, ces deux instances constituent les fondements d'un statut déterminé dans un décor absurde que rythment la révolte et l'aspiration à la liberté.

De cette étude, on retient que l'héroïsme ne naît pas de actes extraordinaires, mais de la prise de conscience de l'absurde et de la volonté de révolte en vue de la liberté. A travers le théâtre de Camus, on peut affirmer et soutenir que l'héroïsme relève de l'initiative que prend l'homme pour améliorer sa condition. Sur cette base, le héros est investi d'une mission philosophique et idéologique. Elle est philosophique dans la mesure où l'héroïsation, c'est-à-dire, le processus en vue du héros interpelle l'homme dans ce qu'il est et dans ce qu'il veut être. Elle est idéologique car elle rend accessible toute la profondeur de la pensée humaniste de Camus.

Par l'héroïsme dans sa dramaturgie, Camus invite à la fin de la passivité, à l'action pour l'humanisme responsable. L'existence relève donc de l'héroïsme à travers lequel l'homme fait montre de son intelligence par le dépassement de l'absurde dans la révolte avec pour objectif une liberté raisonnable. Dans ce projet, tantôt il est aux prises avec des principes existentiels qu'il bafoue, tantôt il se fait un ardent défenseur. Caligula, Jan, Kaliayev et Diego en sont l'illustration. Les occurrences textuelles et discursives contribuent largement aux manifestations de cette réalité dans le théâtre de Camus.

On peut soutenir que le héros dans le théâtre de Camus véhicule une idéologie. Il enseigne l'image de l'Homme qui, dans la quête inlassable du bonheur, comme par beylisme,³⁸⁴ pour s'affirmer, est obligé de se renier et de renier les autres par le rejet de Dieu. Il s'agit d'un rejet et non d'une négation ; car chez Caligula, Jan, Kaliayev et Diego, on perçoit l'absence de tout recours à Dieu devant la difficulté. Par ses moyens propres, le héros s'investit et s'ingénie à faire face à l'adversité, d'où quelle vienne, pour affirmer sa surhumanité. L'indifférence de Caligula et de Jan face aux risques et la détermination fatale de Kaliayev et Diego sont une invitation à vivre et à assumer son existence, en éprouvant l'intelligence et en renonçant à toute attitude défaitiste et renonciatrice.

A l'idée d'un Dieu, grand ordonnateur de la vie de l'homme, le héros de Camus oppose l'idée de l'homme initiateur, de l'homme qui anticipe en rompant avec l'attentisme passif : le surhomme, le héros de Camus invite l'homme à se donner les moyens d'un bonheur qui passe nécessairement par des actes, par des œuvres qui, à terme, devraient justifier et attester la qualité de sa relation avec un Dieu qu'il bafoue pour être, sans jamais nier son existence. Ce choix a l'avantage de favoriser la pleine expression de l'homme, embarqué dans une expérience qui libère sa conscience.

Dans le théâtre de Camus, l'héroïsme est l'expression vivante de l'homme taraudé par l'absurde. L'action du héros renvoie à

³⁸⁴ Néologisme lié à l'œuvre romanesque de Stendhal. Il décrit, en rapport avec Henri Beyle, l'état d'une personne animée par la recherche inlassable du bonheur.

l'image de cet être qui, pour transcender sa condition humaine, cultive la révolte dans le nihilisme. Cependant, dans la pensée camusienne, le révolté ne prône pas la suppression de l'ordre véritable, c'est-à-dire, les relations Homme / Dieu.

Au contraire, le héros interroge Dieu, de manière peu courtoise, pour inciter son semblable à rompre avec les clichés d'une passivité aliénante. Cette attitude ne appelle pas une négation de la part de l'homme, il s'agit de conjuguer ses efforts en union avec Dieu s'il croit en lui. Car, comme le reconnaît François Chavanes

« L'aide que le croyant reçoit de Dieu et l'effort personnel qu'il accomplit librement sont deux énergies qui s'imbriquent l'une dans l'autre sans qu'il soit possible de comprendre la façon dont elles s'articulent. Elles ne s'excluent pas, elles sont complémentaires. »³⁸⁵

Camus ne prône pas non plus le culte du libertinage, mais la soif libératrice de l'homme. Cette soif de liberté devra combler l'homme dans la révolte sans jamais renoncer à Dieu. Pour Camus, la valeur au-dessus de toutes les autres est la liberté, comme le réaffirme Lionel Dubois : *« La liberté m'apparaît finalement, pour les sociétés comme pour les individus, pour le travail comme pour la culture, le bien suprême qui commande les autres. »³⁸⁶*

Les traits de la vision camusienne laissent entrevoir la dimension pragmatique de sa pensée. Dans l'œuvre théâtrale de Camus, l'homme devient la créature dont l'action traduit constamment que « vivre, c'est transgresser » pour retrouver le Moi,

³⁸⁵ François Chavanes, *Albert Camus, un message d'espoir*, op. cit. , p. 108.

³⁸⁶ Lionel Dubois, « Les trois guerres d'Albert Camus » in *Actes du colloque international de Poitiers*, Les Editions du pont neuf, 1995, p. 136.

le seul vrai maître. Le héros représente, ainsi, cet être qui conquiert sa liberté par l'acceptation tacite de son propre suicide. Pourtant Camus ne vante ni ne loue le suicide.

En théâtralisant l'absurde, Camus fait de l'héroïsme le symbole de la condition humaine. D'où, l'intérêt idéologique que suscite le héros dramatique. Il n'appartient pas à un effet de mode, encore moins, à une fantaisie de la part du dramaturge. Par lui, Camus saisit le tout de l'Homme dans son histoire et dans la réalisation de son destin.

Dans la perspective historique, le héros incarne le ras-le-bol de l'homme du XX^{ème} siècle dans un monde où l'homme a rendu la vie de son semblable insupportable, un monde où « *Les hommes ne sont pas heureux.* » (*Caligula*, Acte I, p. 27) comme l'affirme Caligula. Le héros reste l'expression de la violence et du culte de la haine qui ont marqué la première moitié du XX^{ème} siècle en Occident. Il est le regard que Camus pose sur une période qu'il a lui-même qualifiée de celle de la bêtise humaine, parce que faite de meurtres et de violences de toutes sortes.

Ainsi, la tyrannie de Caligula et l'engagement de Kaliayev et de Diego, face à la dictature, rappellent-ils l'époque de l'exacerbation des régimes totalitaires fascistes. Ces derniers ne sont d'ailleurs pas spécifiques au XX^{ème} siècle, ils participent de l'histoire de l'humanité. Quant à l'attitude de Jan, elle révèle celle de l'homme tentant désespérément de rompre avec l'absurde. Les quatre héros sont porteurs de traits qui fixent les bases d'un existentialisme paradoxal, dans la mesure où, les uns se heurtent au sens tandis que les autres l'assument. Ils cultivent l'amour masculin en rupture avec la conception commune admise.

La tendresse dont il est question dans la dramaturgie de Camus n'est pas sentimentale, émotive ou sensuelle, mais celle qui donne à l'être aimé de pouvoir se dépasser. A ce sujet, François Chavanes reprend une réflexion de Camus inspirée par Nietzsche :

« Malentendu au sujet de la tendresse, dit Nietzsche. Une tendresse servile qui se soumet et s'avilit, qui idéalise et qui se trompe, mais une tendresse divine qui méprise et qui aime, qui transforme et élève ce qu'elle aime. »³⁸⁷

Dans la dramaturgie camusienne, le héros se révèle comme un personnage nihiliste qui rejette ce qui est, pour s'affirmer et assumer sa liberté. Par son jusqu'au boutisme, il invite l'homme à ne pas céder devant les formes métaphysiques du mal, mais à assurer son existence. L'orientation de l'auteur révèle la vocation didactique du théâtre : amener la société à rire d'elle-même pour séduire.

Cette étude a montré le héros de la dramaturgie de Camus évoluer dans un univers débarrassé de toute morale. Ce qui rend sa mort inévitable. Il jette au visage du lecteur-spectateur la vérité d'un destin cruel qui fait de la mort la seule certitude de son existence. Autant elle représente son angoisse existentielle, autant elle le délivre.

En organisant l'absurde dans les excès et en combattant l'arbitraire, le héros a fini par développer une logique qui a rendu sa mort implacable. La mort est un couronnement. Elle le libère et active son éjection du tissu social. Si aux yeux du lecteur-spectateur

³⁸⁷ François Chavanes, *Albert Camus, Un message de espoir*, op. cit. , p. 142.

la fin du héros peut être considérée comme une sanction, elle est pour Camus l'occasion de révéler cruellement la condition de mortel en dépit de l'élan humaniste.

En effet, quelles que soient la qualité et la destination des actions, elles ne peuvent conférer les faveurs de l'immortalité. La part de humanisme actif qui singularise ne peut suspendre la fatalité de la mort. En déclinant son humanité de manière positive, l'homme se donne les moyens d'accéder à la mémoire collective. Caligula, Jan, Kaliayev et Diego en sont l'illustration malgré leurs divergences.

L'étude révèle aussi la permanence de la lutte de l'homme contre deux volontés : la volonté de résignation dans l'absurde et la volonté de révolte. Le héros camusien est l'image de l'homme en proie à ce dilemme. Tantôt animé par une attitude de résignation qui rend l'absurde triomphateur, tantôt par une soif de révolte porteuse de liberté individuelle. Il est voué à la finitude. Quel que soit le choix opéré, la fatalité de la mort réalise son destin. Conscient de cette vérité, Camus confère à son héros dramatique, « *une tentation de l'impossible* »³⁸⁸ qui mène au tragique. Le tragique offre sa justification à la nécessité de la mort devenue incontournable. Il sous-entend la pensée profonde du dramaturge exprimée ici :

« *Dégager par-delà la fatalité de l'absurde et l'expérience libertaire de la révolte, ce que lui-même nomme de tragique, sorte d'impuissance à sortir de sa condition d'homme, mais fierté d'assumer celle-ci.* »³⁸⁹

³⁸⁸ Michel Liouré, *Lire le théâtre : de Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998, p. 86.

³⁸⁹ Gilles Vannier, *op. cit.*, p. 168.

A travers ses actes, le héros de la dramaturgie camusienne fait entendre le cri de révolte de l'Homme moderne. Il offre le cliché d'un être, qui, tout en exigeant la liberté, subit la nécessité de l'absurde. Dans la vision camusienne, le jeu du héros participe de la théâtralisation de la condition humaine. A ce niveau, la portée idéologique de la dramaturgie de Camus devient la symbolisation de la philosophie de l'absurde. L'auteur campe l'homme déchiré, mais conscient du tragique de son histoire. Le héros devient la somme de trois refus : refus de la compromission, refus de la dictature et de l'oppression-subordination, refus de l'inhumanité qui font de l'homme la bête de somme.

A travers *Caligula*, *Jan*, *Kaliayev* et *Diego*, Camus rabaisse l'Homme au rang de la bête. Il en fait un démiurge qui met son imagination au service d'une révolte débouchant sur une liberté responsable. Son entreprise rend accessible la préoccupation essentielle qui conçoit l'absurde comme une expérience intégrant la volonté d'existence. Le dramaturge invite le lecteur-spectateur à dépasser le jeu du héros, pour y lire un appel à la lucidité par la recherche permanente d'un équilibre entre le Bien et le Mal, à défaut d'une permanence du Bien.

Caligula, *Le Malentendu*, *Les Justes* et *L'État de Siège*, enseignent la culture du refus. Il s'agit du refus d'abdiquer face à tous les aspects modernes ou métaphysiques du Mal. Par la prise de conscience de l'absurde, Camus inspire au héros une force consciente qui confère la dimension purgatoire et cathartique à sa dramaturgie. Le théâtre devient le lieu où l'Homme affronte le Mal qu'il inflige à son semblable pour le détourner. Une telle option fait de Camus un moraliste plus qu'un philosophe.

Par ailleurs, l'étude de l'héroïsme mène à une vérité propre à l'auteur. L'auteur ne oppose pas l'Homme à la société, encore moins, à Dieu, mais à leur visage absurde qui a tendance à mettre le sens de la responsabilité en veilleuse. Camus offre l'image d'un monde fermé sur lui-même, clos par la fatalité de son organisation sociale. En se penchant sur l'Homme, il dévoile l'étouffement qui le domine avec la certitude d'une répétition qui ne présente aucune faille.

L'héroïsme ne prône donc pas une doctrine apocalyptique, il véhicule un message de espoir à un homme conscient de sa condition. Il l'invite à rompre avec les bassesses de son époque pour se lever, pour devenir un surhomme. D'ailleurs, l'orientation idéologique de la dramaturgie de Camus est explicite dans l'hommage que lui rend Paul-Henri Simon, que cite François Chavanes :

« Je ne puis qu'apporter mon tribut d'admiration à ce grand artiste qui a su traduire dans une forme assez parfaite pour durer, l'angoisse d'une génération en lui proposant une règle et une route pour la dépasser dans la confiance ; à cet écrivain digne et grave dont l'œuvre, loin de tendre à dégrader et à désespérer l'homme lui montre au contraire un exemple de noblesse sans dédain, de courage sans présomption, de lucidité sans sécheresse, il invite à vivre plus conscient et plus consciencieux. »³⁹⁰

Au total, à travers l'héroïsme, Albert Camus propose un prototype de l'Homme moderne, unidimensionnel en quête de liberté : un homme angoissé et angoissant. L'héroïsme reflète cet homme qui veut se délivrer de l'angoisse existentielle, en vue de proposer un nouvel Adam au monde avec une image plus humaine

³⁹⁰ François Chavanes, *Albert Camus, Un message de espoir*, op. cit. , p. 228.

qu'il trouve en dépassant l'absurde, en se affirmant et en se assumant dans la révolte. L'humanisme de Camus auquel on peut adhérer sans risques est éloquemment décrit en ces termes par Arnaud Corbic :

« L'homme ne pouvant trouver son fondement ni dans l'absurde, ni dans le monde, ni en Dieu, il le trouve en lui-même et en lui seul, en tant qu'il est le seul être à se poser la question du sens, à demander raison au monde et à se heurter à la non signification radicale du monde dans son rapport à ce dernier. [õ] Et notons que l'exigence de sens dans sa revendication même, contient déjà en germe la révolte. L'humanisme de Camus apparaît donc comme un anthropocentrisme strictõ »³⁹¹

En théâtralisant la condition humaine, Camus fait de son héros le symbole de la quête d'un bonheur qui fait de lui un des écrivains les plus engagés et les plus lus de son temps. Ce même bonheur justifie la détermination du héros dans la dramaturgie et de l'Homme dans la vie réelle. Camus fait de l'Absurde, de la Révolte et de la Liberté les indices de caractérisation du héros dans sa dramaturgie. Chez lui, les trois réalités participent de l'humanisme : l'engagement à lutter contre toutes les formes d'arbitraire en vue de donner à son époque l'humanisme qui réhabilite l'homme dans l'histoire, dans l'action responsable en vue de la défense et de la promotion des droits.

Dans son théâtre, Albert Camus, neaborde pas la question de la nature humaine seulement en réaction à ceux qui la contestent.

³⁹¹ Arnaud Corbic, *Camus, la révolte, l'absurde, l'amour*, Paris, les éditions de l'Atelier, 2003 p. 48.

La capacité de destruction et de nuisance dont l'homme fait preuve au cours de l'histoire a inspiré en Camus une réflexion philosophico-littéraire sur ce que l'on peut espérer encore des hommes. Le doute sur les capacités humaines à s'auto-promouvoir s'étant renforcé aujourd'hui, Albert Camus imprègne le lecteur-spectateur de son "inspection morale" de la personne humaine par une dramatisation pertinente de la condition humaine contemporaine.

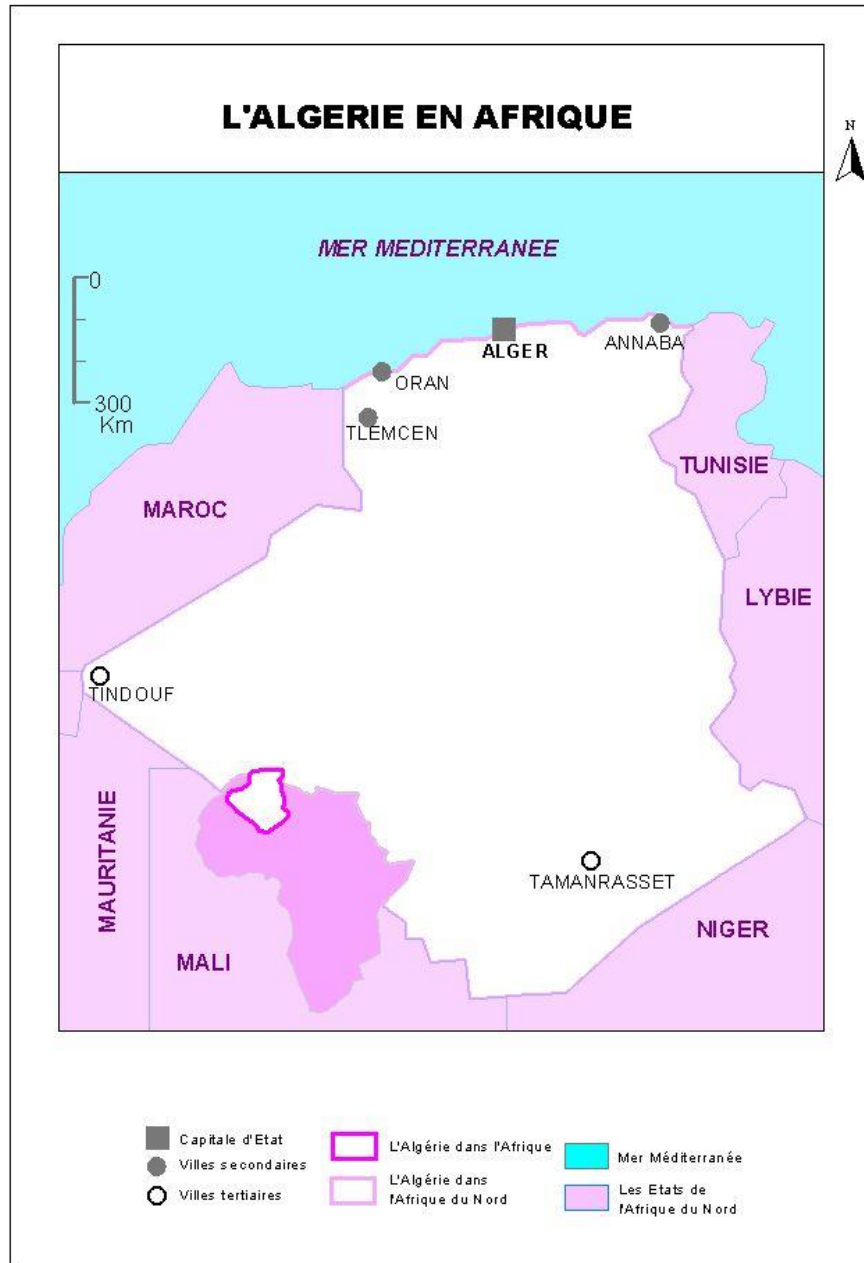
Le enjeu idéologique de ce type de dramaturgie dynamique est l'éducation et la formation pratique de nouvelles générations au respect de la vie et de la dignité humaines, quelle que soit l'école morale d'origine. Il est une réelle aspiration au respect des droits humains. En effet, pour Camus, nonobstant les méchancetés que l'on peut constater çà et là, il existe une « *étonnante grandeur de l'esprit humain* »³⁹² qui ne demande qu'à être promu suffisamment.

L'héroïsme dans la dramaturgie camusienne symbolise la quête de cette étincelle par le choc des intérêts, et qui est partout une vérité pertinente de la nature humaine. Cette vérité est le fondement même des relations humaines plus justes, plus honnêtes.

³⁹² Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, op. cit., p.119.

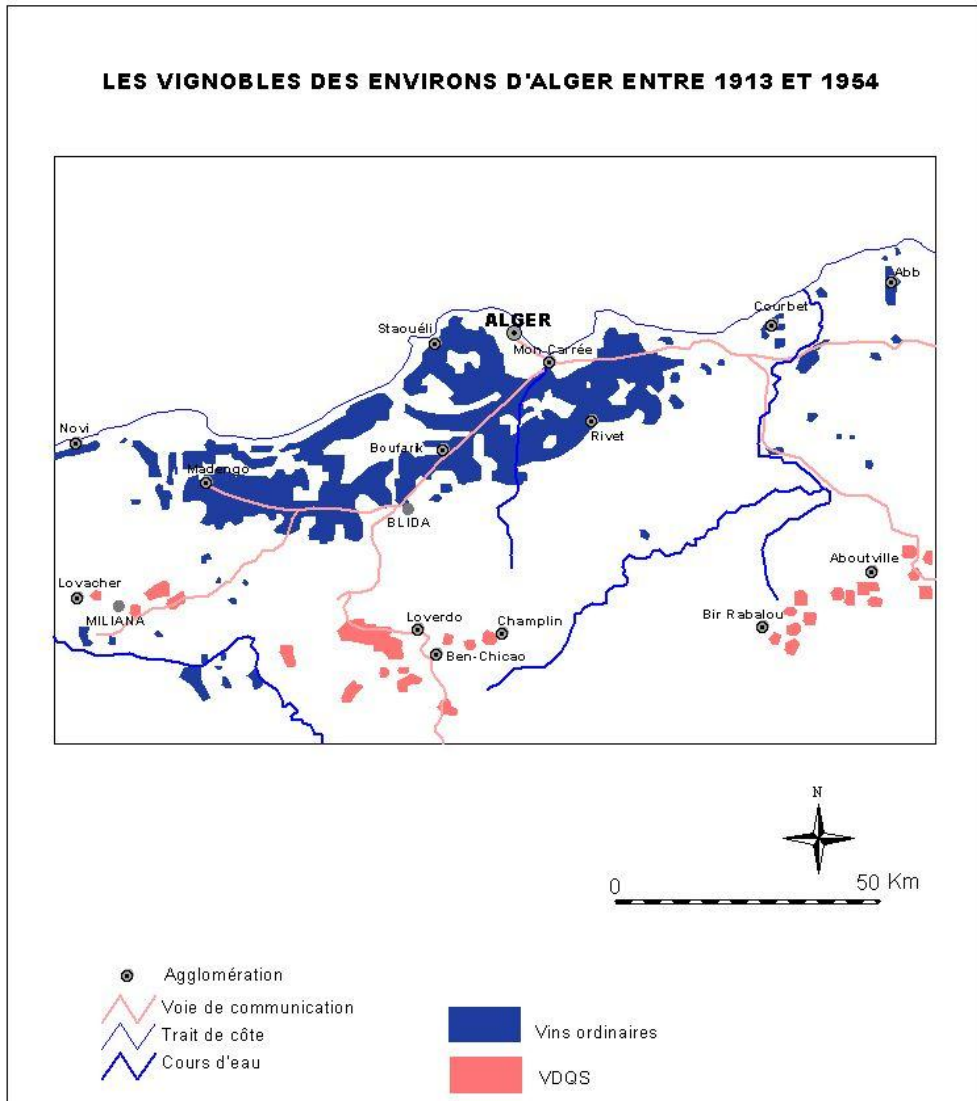
ANNEXES

Annexe 1



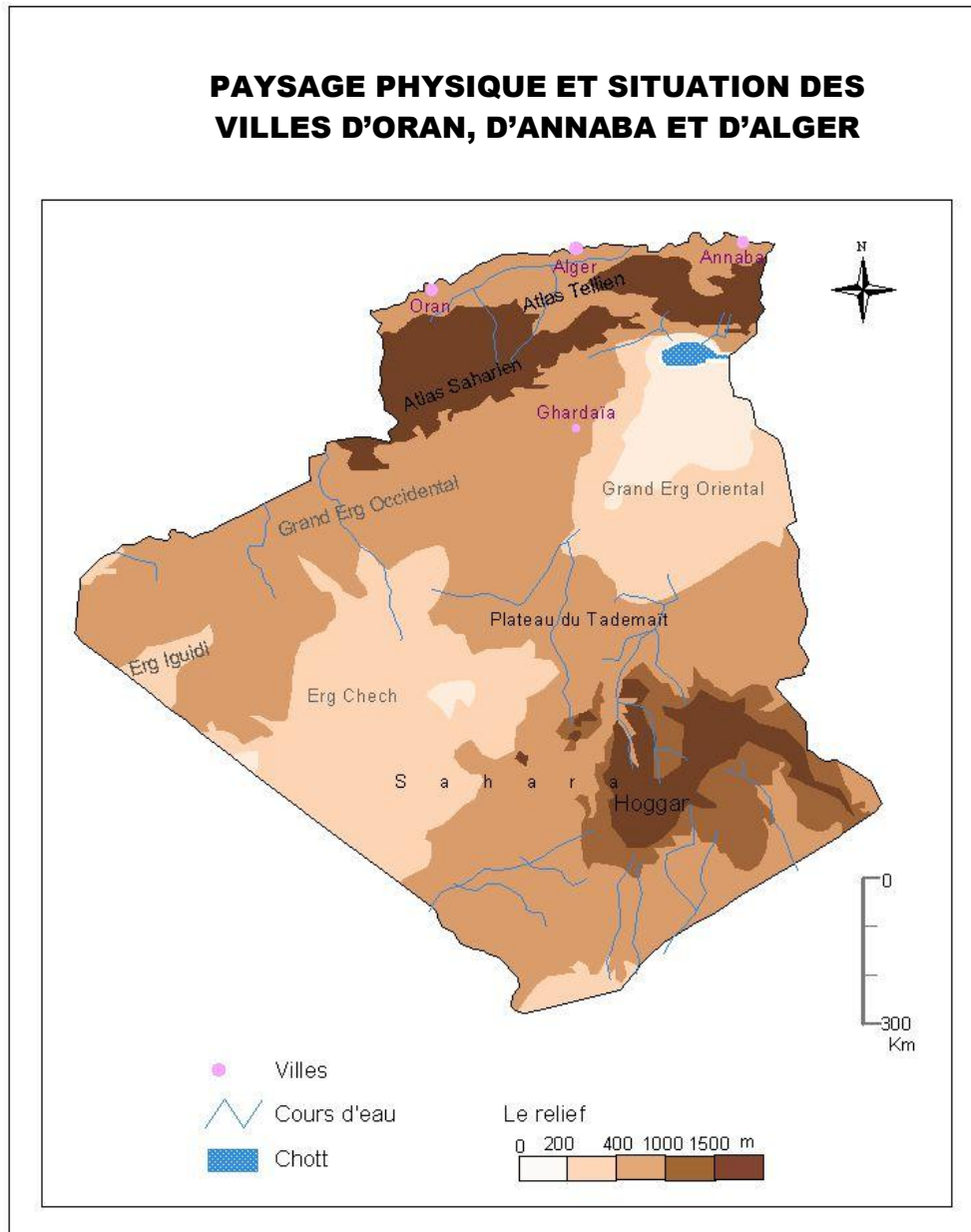
Source : www.nerrat.net/afrique-dossier/images/maghreb/algerie/carte-de.-/algerie-afriquejppg.

Annexe 2



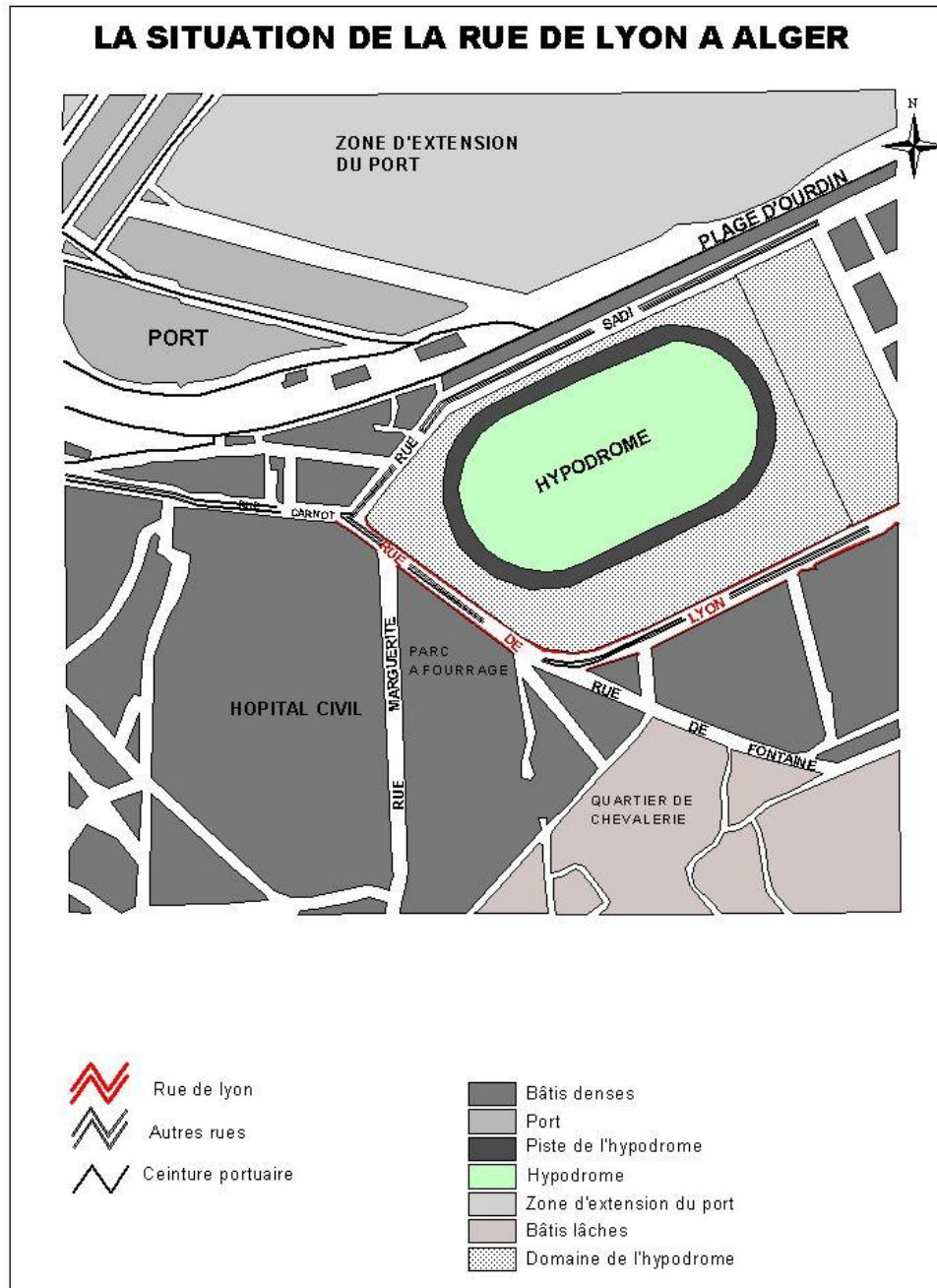
Source : www.algeri-roi.net/alger-sonhistoire/communes-villagessahel/images/kolea/13-carte-vinsjpg

Annexe 3



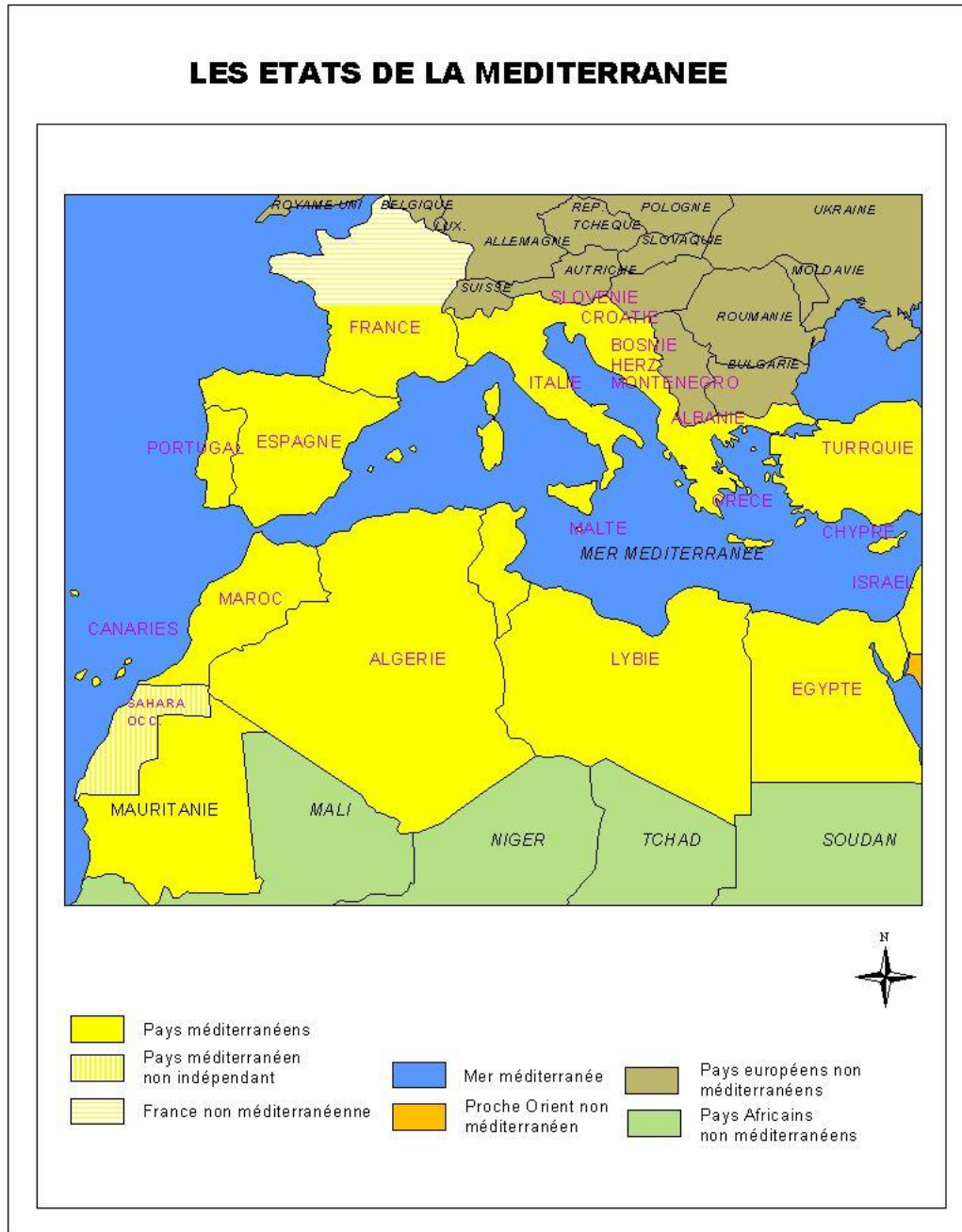
Source : www.afrique-planete.com/algerie/images/carte-algerie.jpg

Annexe 4



Source : esma.free.fr/mde4/images/ch2mp/b.jpg

Annexe 6



Source : www.assemblée-nationale.fr/13/rap-info/10449-5.gif.

Annexe 7

M. Paul SMETS : "Albert Camus: sa vraie Méditerranée - la vérité avant la fable, la vie avant le rêve"

La Méditerranée de Camus, c'est un voyage soixante années en arrière mais c'est aussi plus que cela. Camus en Algérie, c'est dire qu'il porte la méditerranée en lui.

M. Smets s'est attaché à parcourir les nombreux textes de Camus qui parlent de la Méditerranée et nous en fait passages tirés d'essais comme "Ete", "Noces", et "l'Envers et l'Endroit" ou du poème "Méditerranée".

Camus est un peu le mouvement pendulaire décrit par M. Khader. Il était Européen mais n'aimait pas "la culture marchande". Dans sa quête de vertus, il appréciait la Grèce. Et au fond de son âme, il avait juré fidélité à la nation.

Dans d'autres textes, publiés dans la revue "Rivages" qu'il avait créée en 1937, il parle d'une "patrie méditerranéenne abstraction qui pousse l'homme au massacre" mais plutôt à l'entente. Dans "Confluent", une autre revue, il parle de "la méditerranéenne".

Albert Camus nous apparaît, au fil de ses textes, comme le porte-parole d'une culture européenne ouverte, en ce qu'elle n'est pas loin d'être auto-centrée.

Questions :

"Quelles limites géographiques l'Union européenne s'est-elle fixée ? Englobent-elles la rive sud de la Méditerranée ?"

MM. Engel et Khader répondent :

L'Europe a fait un travail immense de critique depuis le Siècle des Lumières. L'Europe a même tourné le dos à elle-même en engageant dans un projet commun de paix et de prospérité. L'itinéraire des pays arabes est différent. Il s'agit d'une culture récente. Des Etats très souvent marqués par des régimes forts. "Des Etats mégalomaniques, kleptomanes et prédateurs ont empêché l'éclosion de la société civile. "La démocratie ne s'exporte pas, c'est une culture". Les pays arabes ont de la divergence" (V. Engel) que connaissent les pays européens. Par ailleurs, au-delà de leurs relations avec l'Europe, les tentatives de regroupement régional entreprises par les Etats arabes ont échoué.

Mettre en place des réseaux d'éducation de qualité et accessible à tous, reconnaître et promouvoir le rôle des femmes, ... Nombreux sont les défis. Mais la Méditerranée est trop large pour confondre. Il faut donner du terrain à un espace où souffle l'esprit de la liberté mais il lui a fallu pour cela des siècles de luttes philosophiques, politiques et sociales pour arriver.

La Méditerranée est trop large pour que les deux rives se confondent ...

En réaction à une remarque d'un participant à propos de la problématique de la sécularisation des sociétés arabes :

Le processus de sécularisation est également à l'œuvre. Il se marque par un relâchement de l'emprise du religieux sur l'Etat. Là aussi, il implique un changement de mentalités important : accepter qu'un Autre pense différemment de soi-même et de sa religion.

En France, d'après une étude, 90% des personnes d'origine algérienne ne fréquentent plus la Mosquée, pensent que la religion est une sphère privée et ne voient aucune objection au mariage mixte.

En réaction à une remarque d'un participant à propos de la problématique du développement économique et social des sociétés musulmanes :

Le développement économique et social est la condition sine qua non de la démocratie. Des progrès énormes ont été réalisés dans les années 60. Dans les pays du Maghreb, par exemple, si on prend le cas des femmes, leur alphabétisation a fait que leur implication dans la vie professionnelle s'est nettement accrue.

Au niveau de la démographie, on parle souvent de la "bombe démographique" que sont les pays arabes. M. Khader dit que les indices de fécondité ont tendance à se stabiliser voire à diminuer dans certains pays arabes. La bombe démographique sera atteinte en 2005. Cette évolution est également à l'œuvre au Maroc.

En réaction à une remarque d'un participant à propos des effets - désastreux au niveau de l'appauvrissement de la zone du sud - de l'ouverture de la Zone de Libre Echange méditerranéenne en 2010 :

Cette zone ne peut qu'être bénéfique à tout le monde. Il faut cependant rester vigilant et la course au développement dictée par l'agenda doit s'accompagner d'une préparation des esprits.

Source : [//www.media.be/index.html?page=&lang=&doc=825](http://www.media.be/index.html?page=&lang=&doc=825).

Annexe 8

Albert Camus : une histoire de malentendus

Le journal algérien « El Watan » a consacré, dans son édition du vendredi 25 décembre, une page spéciale à Albert Camus.

Les deux journalistes Adlène Meddi et Ahmed Tazir ont commencé d'abord par une petite virée au quartier de Belcourt qui a vu grandir Camus. Là, ils ont questionné les habitants du quartier ou des passants qui flânaient sur l'avenue Belouizdad. Mais, oh ! Surprise ! Personne n'avait entendu parler de Camus.



L'image de Camus, jeune étudiant à la fac d'Alger ou gardien de but au Racing d'Alger, s'est, au fil du temps, effacée de la mémoire des plus vieux. Quant aux plus jeunes, ils ne lisent pas. Alors ... Camus ? Ça ne leur dit vraiment rien. Acteur, chanteur de Rock 'n roll ou danseur d'opéra ? Personne n'était en mesure de dire qui était cet homme. Nul n'était en mesure de prononcer ne serait-ce que ces quelques syllabes « é cri vain ». A dire que la seule préoccupation de nos jeunes aujourd'hui c'est le pain quotidien et rien que le pain quotidien. La nourriture de l'esprit, on s'en fout éperdument ! La culture, la littérature, le prix Nobel, tout cela n'intéresse pas grand monde. A Belcourt ou ailleurs. Mais, peut-on les blâmer pour ça tout en sachant que ceci est le résultat d'une école sinistrée ? D'un système éducatif qui n'en finit pas avec ses réformes. En fait, personnellement, je ne blâme pas ces jeunes-là. S'ils ne connaissent pas Camus c'est parce qu'à l'école on ne leur a pas enseigné Camus mais plutôt des poètes de la période préislamique tels que... non, honnêtement, pour ces deux-là, Abou Nouas et El Mutanabbi, j'hésite moi-même à les classer dans une époque précise. Appartiennent-ils vraiment à la période ante islamique comme je viens de le dire ? A l'époque fatimide ? Ou Abbaside ? A dire vrai, je n'en sais rien, j'ai oublié, et je n'ai pas envie de me ré encombrer encore l'esprit avec ces deux fescars de la poésie arabe à cause desquels je n'ai eu que de mauvaises notes en langue arabe lorsque j'étais lycéen. Tenez, en citant ce dernier, il m'est subitement venu à l'esprit une vieille anecdote. Un jour, le prof d'arabe a interrogé l'un des cancre de notre classe. La question portait justement sur Abou Ettayeb El Mutanabbi. « Jeune homme, lui dit-il, parle-moi d'El Mutanabbi ». Visiblement, l'élève n'avait pas préparé son cours. Alors, après un petit instant d'hésitation, il lâcha : « Cheikh, oualah, ana douman't mâah bach netkalmlek âalih ! » (1) Et, comme on s'y attendait, le zéro s'était imposé de lui-même. L'élève avait sportivement et flegmatiquement accepté sa note.

Il faut dire que parmi les gens interrogés, seul celui qui occupe actuellement le petit appartement de deux pièces situé au 124 de l'avenue Belouizdad (là où créchait misérablement Albert pendant sa jeunesse) a pu répondre plus ou moins correctement à la question. Et ceci pour une raison simple : il est souvent sollicité par des étrangers qui viennent se rendre compte par eux-mêmes des conditions dans lesquelles vivait « l'homme révolté ». Forcément donc, on lui susurrerait quelques bribes d'information concernant le personnage et son œuvre.

Il est vrai qu'à cette époque, les « Arabes » habitaient sur les hauteurs de Belcourt, à Laakiba, et ne côtoyaient pas assez les « Roumis ». Même pas ceux de condition sociale modeste. Un mur psychologique séparait les deux communautés. Et, rares étaient les algériens de « souche » (pour utiliser un mot en vogue actuellement en France) qui fréquentaient les bancs du lycée Bugeaud ou de la fac d'Alger où Camus avait fait ses études. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que Camus a quitté l'Algérie bien avant le déclenchement de la guerre d'Algérie.

éclairés. « La rampe existe toujours. Les cafards aussi. » Dans ce quartier, l'Histoire semble s'être arrêté. Aux années de l'époque coloniale. Le seul changement dans le décor c'est le teint basané et les cheveux frisés des occupants du quartier. Et c'est mieux qu'il en soit ainsi. Reste à espérer que les pouvoirs publics prendront le plus tôt possible l'initiative de transformer cet appartement en une sorte de musée que les fans de Camus, ceux qui veulent en faire une icône algérienne, viendront visiter de temps à autre. Car, aucun doute là-dessus, la « Panthéonisation » de Camus va donner un coup de fouet au tourisme culturel dans ce quartier d'Alger.

Déçus peut-être de n'avoir pas pu éteindre leur soif en matière de Camus, et ce dans le quartier même où celui-ci avait vécu, nos deux journalistes se sont ensuite retournés vers des hommes qui ont un rapport certain avec le livre et donc avec la littérature. Mais, là aussi les avis sont partagés. Si pour le premier, libraire de son état, Camus n'est rien d'autre qu'un « écrivain français d'Algérie », pour le second (Sofiane HADJADJ), éditeur, « Camus fait partie du patrimoine littéraire algérien ». C'est ainsi que je le vois personnellement.

Mais, le must du must de cette page spéciale « Albert Camus » reste l'interview de José Lenzini qui est, selon les journalistes, l'un des spécialistes d'Albert Camus. Alors, écoutons-le : « *Les Algériens attendaient, sans doute, de Camus qu'il soit aux côtés des révolutionnaires qui, à partir de novembre 1954, luttèrent pour l'indépendance. Deux raisons au moins faisaient qu'il ne pouvait se joindre à eux... D'abord, il ne croyait pas à la possibilité des différentes communautés de se retrouver dans l'harmonie d'une indépendance, qui lui paraissait vouée à de grosses contradictions du fait de son « usurpation » par le FLN. Camus croyait plus à une fédération, qui aurait une autonomie avec la France et qui pourrait s'en détacher progressivement. En cela, il se sentait beaucoup plus proche des thèses de Messali Hadj dont il fut proche, entre 1935 et 1937, alors qu'il militait au PCA.*

Il quitta le parti estimant que le PCF était beaucoup trop en retrait par rapport aux aspirations des Algériens, celles d'une réelle égalité des droits. Il trouvait indécent que le projet Violette -qui d'ailleurs n'arriva pas au Parlement- se contentait de proposer la nationalité française à 60 000 Arabes « méritants » alors que le pays en comptait 6 millions. D'autre part, la mère de Camus vivait à Belcourt et ne voulait pas quitter ce « quartier pauvre » auquel Albert Camus était également très attaché. Il savait qu'elle pouvait être victime d'un attentat aveugle et ne pouvait imaginer (qui l'aurait d'ailleurs fait ?) d'aider ceux dont les armes auraient pu tuer sa mère. Il a dit, juste après l'obtention du Nobel : « j'aime la justice mais je défendrai ma mère avant la justice ». Qui donc d'entre nous aurait pu faire un choix différent ? Interrogé à propos de cette fameuse phrase, le président algérien Bouteflika avait répondu : « n'importe lequel d'entre nous aurait fait la même réponse. Ce qui prouve que Camus est des nôtres »

Source : [://www.agoravox.fr/tribune-libre/article/albert-camus-une-histoire](http://www.agoravox.fr/tribune-libre/article/albert-camus-une-histoire).

Annexe 9

Camus, Leconte et la mélancolie coloniale

dimanche 10 janvier 2010, par Alain Gresh

Personne n'a pu y échapper. Lundi 4 janvier, à l'unisson, les radios publiques et la télévision ont marqué le cinquantième anniversaire de la mort d'Albert Camus. C'est devenu une habitude : nous traquons les anniversaires d'événements ou de personnages qui permettent de nous ressourcer dans les lieux communs du moment. Ces commémorations souvent rituelles, rarement stimulantes, sont la plupart du temps exaspérantes tant elles assènent banalités et évidences, et aussi une volonté rarement dissimulée de discréditer aussi bien les pensées dissidentes que les révoltes qui ont marqué l'histoire. Régulièrement, les bornes du supportable, nous ne dirons même pas de l'honnêteté, sont allègrement franchies. Ce fut le cas lors de l'entretien sur France Inter avec Daniel Leconte.

Que Daniel Leconte soit un grand ami de Philippe Val, directeur de la station ; qu'il ait réalisé un médiocre documentaire sur le procès de l'ancien directeur de *Charlie Hebdo* autour des caricatures de Mahomet, *C'est dur d'être aimé par des cons* (2008), n'a, évidemment, rien à voir avec cette invitation. Pas plus que son implication dans la campagne de l'extrême droite juive contre le journaliste de France 2 Charles Enderlin. Les titres de gloire de Leconte sont nombreux ; le documentariste s'est illustré dans les dénonciations de la gauche radicale (Mona Chollet, « “De quoi j'me mêle !”, ou quand Arte dérape », *Le Courrier*, 10 mai 2004). Il est aussi l'auteur d'un obscur opuscule sur Camus dont personne n'avait entendu parler, mais que France Inter a exhumé et dont on pressent que le thème central sera : « qu'elles étaient belles nos colonies »... Et l'idée que si la France avait seulement consenti à quelques réformes, les colonisés auraient accepté avec joie de vivre dans notre grand pays, symbole de toutes les libertés.

Pour réussir cette « démonstration », Daniel Leconte doit effectuer quelques tours de passe-passe intellectuels — rien n'est outrancier quand il s'agit de défendre la bonne cause. Et d'abord expliquer que la violence durant la guerre d'Algérie fut le résultat du choix du Front de libération nationale algérien (FLN) : ce n'est qu'ensuite qu'il y a eu une riposte française.

« Sur la question de la fin et des moyens, ça veut dire que l'on pouvait être du côté des Algériens, du nationalisme algérien ; comme lui, on pouvait encourager l'idée d'un Etat fédéral sans aller jusqu'à l'indépendance, MAIS en refusant les moyens qui étaient utilisés. C'est-à-dire en refusant de placer une bombe dans un endroit public, comme ça a été le cas au milieu de bars. Ce qui est, en gros, probablement l'acte fondateur du terrorisme moderne. Celui qui dit en fait “on tue les gens pour ce qu'ils sont, pas pour ce qu'ils font”. Et ça, c'est terrible ! Au milieu de bars, on a mis une bombe qui a tué une première fois huit personnes. Vous, moi, pouvions y être ! Des enfants ont été tués à ce moment-là ! Ça a été ça, si vous voulez, la première signature du terrorisme à Alger. Il y avait, et il y a eu, par la suite, Massu, la torture. Il y avait ce cycle infernal des deux côtés. Mais on a condamné, si vous voulez, la torture du côté français (et on la condamne toujours), mais peu de voix (la seule, c'était celle de Camus) s'élevaient contre l'utilisation de cette arme absolue, qui était une arme terrible. On voit bien aujourd'hui où ça nous mène. Cinquante après, nous avons aujourd'hui ramassé les conséquences de cela. L'histoire de l'arme des pauvres, etc. On a le droit de tout faire, tout est permis, au nom de la cause. »

Vous avez bien noté :

— D'abord, on a eu le FLN qui a posé des bombes et tué des innocents ;

— Il y a eu, par la suite, Massu, la torture. Les politiques et l'armée français n'ont fait que répondre à une violence suscitée par leurs ennemis.

Oubliés les massacres de Sétif, la violence quotidienne de la colonisation, la banalisation de la torture bien avant 1954 et le début de l'insurrection algérienne.

D'autre part, Leconte affirme que l'on pouvait être pour le nationalisme algérien, sans aller jusqu'à l'indépendance... Que veut dire ce galimatias, assaisonné de l'idée d'un Etat fédéral ? Une seule chose : il ne fallait pas d'Etat indépendant algérien. Pourquoi ? Leconte ne le dit pas... En d'autres termes, il fallait la poursuite de la domination française, certes « humanisée »...

Revenons sur la question de la violence, car pour Leconte, et il a raison, elle est d'actualité. Nous avons aujourd'hui, explique-t-il, « *l'histoire de l'arme des pauvres* », sous-entendant que la violence, dans notre monde, c'est celle des pauvres, justifiée par quelques intellectuels égarés : la violence des Palestiniens, celle du terrorisme, etc. Mais pourquoi ne dit-il rien sur la violence des Etats-Unis en Irak ou en Afghanistan, sur celle d'Israël contre les Palestiniens à Gaza et ailleurs, etc. ? Sans doute parce qu'il pense qu'elle est une riposte justifiée à la violence des pauvres... A se demander qui a déclenché la guerre d'Irak en 2003, ou qui occupe la Palestine. Il est vrai que Leconte considère la guerre d'Irak comme une guerre juste...

Certes, la violence n'est pas toujours la meilleure voie à suivre. Les Palestiniens peuvent réfléchir sur l'usage de la non-violence. Mais, parfois, il n'y a pas d'autre voie et, au risque de me répéter, je reprendrai ce qu'écrivait Nelson Mandela évoquant ses négociations avec le gouvernement sud-africain et les demandes d'arrêter la violence : « *Je répondais que l'Etat était responsable de la violence et que c'est toujours l'opresseur, non l'opprimé, qui détermine la forme de la lutte. Si l'opresseur utilise la violence, l'opprimé n'aura pas d'autre choix que de répondre par la violence. Dans notre cas, ce n'était qu'une forme de légitime défense.* » (Nelson Mandela, *Un long chemin vers la liberté*, Livre de poche, p. 647.) Et, en Algérie en 1954, aucune autre voie n'existait pour le peuple algérien, tant la violence de la colonisation bouchait toute perspective politique.

Bien sûr, Leconte oppose Camus à Sartre. « *Sartre a théorisé la libération des peuples. Avec toutes les conséquences que cela a eu. La grandeur que cela a eu, et les débordements. Je crois que Camus est l'homme de la philosophie de la liberté individuelle. C'est ce qui fait sa modernité, et c'est ce qui fait qu'aujourd'hui, Camus nous rend plus service que Sartre. Je crois que c'est ça, la vraie différence entre les deux.* » Si on le comprend bien, la libération des peuples n'est plus à l'ordre du jour, ce qu'il faut défendre c'est la liberté individuelle, effaçant une fois de plus la ligne de démarcation qui n'a pas disparu entre dominants et dominés.

Camus ne se résume pas à ses positions politiques. Il fut à la fois celui qui dénonçait le colonialisme dans les années 1930 et celui qui resta muet pendant presque toute la guerre d'Algérie. De ce point de vue, on peut lui préférer Francis Jeanson, membre du comité de rédaction des *Temps modernes*, qui s'engagea dans le soutien direct au FLN. Ou Yves Vié-

Lesage, ce catholique professeur de philosophie à Oran évoqué par Messaoud Benyoucef dans *Le Monde* (« Fallait-il préférer sa mère à la justice ou affronter les ultras de l'OAS ? », 9 janvier) : « *Ces temps, décidément, sont scélérats qui voient le Barnum indécent de ceux qui sont revenus de tout, de ceux qui ont renié tout et son contraire, de ceux qui n'attendaient qu'un alibi solide pour se soustraire à leur simple devoir d'humain, de ceux qui ne rêvaient que de dénoncer les "pièges de l'engagement" pour pouvoir se consacrer - enfin ! - à leur petitesse, s'ébranler pour de fabuleuses ripailles derrière une effigie [celle de Camus] qui n'en peut mais, certes, mais qui aurait dû y penser.* » Que des catholiques, des curés, au nom de leur foi, aient combattu le colonialisme, se soient même engagés aux côtés du FLN, tandis que des soi-disant défenseurs de la République laïque et universelle se sont retrouvés aux côtés des ultras, est à méditer...

Incontestablement, Albert Camus fut un grand écrivain. Ce qui n'empêche pas de contester ses positions politiques ni de lire son œuvre, comme l'a fait Edward Said dans *L'Orientalisme*, à travers la grille orientaliste. Mais, quoi qu'il en soit, Camus ne mérite pas des avocats comme Daniel Leconte.

Source : [://blog.mondiplo.net/201001/camus-leconte-et-la-melancolie-coloniale](http://blog.mondiplo.net/201001/camus-leconte-et-la-melancolie-coloniale).

Annexe 10

Camus Journaliste

Albert Camus se destinait à l'enseignement : il se présente donc en 1937 à l'Agrégation de Philosophie. Il est refusé pour raison médicale puisqu'à cette époque, on ne savait pas guérir la tuberculose. Il cherche un autre moyen de subsistance quand se présente Pascal Pia.

Alger Républicain (1937-1940)

Pascal Pia doit fonder un nouveau journal "*Pas comme les autres*", concurrent de l'Echo d'Alger : il s'appellera Alger Républicain.

Pia a des idées révolutionnaires sur l'Algérie, qui séduisent le jeune Camus. Il considérait qu'on ne maintenait pas éternellement un peuple en tutelle sur sa propre terre, qu'à travail égal, le salaire d'un Arabe devait être le même que celui d'un Européen, que l'enfant arabe avait droit à l'école et ses parents aux lois sociales.

La structure du journal étant réduite, les employés occupaient tous les postes. Ainsi, Camus va des faits divers aux éditoriaux en passant par les critiques littéraires et les grands reportages. On peut dire qu'Alger Républicain a été son école pour le journalisme. Le métier de reporter lui a inculqué le sens du concret et le dégoût de la formule hermétique.

Les articles de Camus tranchent violemment sur ceux de la presse conformiste algérienne. Cette différence est notamment visible dans trois affaires qu'il a couvertes :

L'affaire Hodent : Il prouve qu'un commis de ferme est innocent du vol dont l'accuse un riche colon.

L'affaire El Okby : Il démontre l'innocence d'un Musulman inculpé d'assassinat sur ordre des Pouvoirs.

L'affaire de la Marinière : Il s'insurge contre les conditions de transport des forçats français.

Le Gouvernement Général trouve insupportable le style de Camus dans son grand reportage "Enquête en Kabylie", publié en 1939. "*Il est méprisable de dire que le peuple Kabyle s'adapte à la misère. Il est méprisable de dire que ce peuple n'a pas les mêmes besoins que nous... Il est curieux de voir comment les qualités d'un peuple peuvent servir à justifier l'abaissement où on le tient et comment la frugalité proverbiale du paysan Kabyle est appelée à justifier la faim qui le ronge.*" Suite à cette série d'articles, une censure est mise en place qui aboutira à l'exclusion de Camus du journalisme algérois ; de plus, il ne pourra retrouver de travail à Alger.

Il fait de nouveau appel à Pascal Pia qui lui trouve un emploi à Paris en 1940. Cette expérience journalistique à **Paris-Soir** sera brève puisque le quotidien cristallise tout ce que Camus déteste : Paris-Soir privilégie le sensationnel au détriment de l'information et de l'analyse. "*Sentir à Paris-Soir tout le coeur de Paris et son abject esprit de midinette.*"

Combat

Avant d'être un journal clandestin puis un quotidien parisien, Combat était un mouvement de résistance. Il semble que Camus soit entré à Combat dès 1942, mais il est difficile d'évaluer sa participation au journal clandestin puisque les articles n'étaient pas signés, ou l'étaient de pseudonymes. Toutefois, on lui en attribue deux avec certitude :

- un avertissement contre l'inertie, le manque d'engagement.
- un compte-rendu de l'exécution par les Allemands de 26 hommes en représailles au déraillement

d'un train.

Le 24 Août 1944 paraît le premier numéro diffusé librement. De tous les journaux diffusés à cette époque, Combat est le seul qui envisage les lendemains de la bataille et répudie la violence pour elle-même. L'éditorialiste Albert Camus entreprend beaucoup de luttes en 1944-1945, notamment le drame de l'épuration et la position difficile à adopter vis-à-vis du Parti Communiste. En toutes choses, il essaie de garder mesure et retenue. Il est édifiant de remarquer que de tous les quotidiens, Combat est le seul à avoir parlé d'Hiroshima le 8 Août 1945 : *"Nous nous résumerons en une phrase : la civilisation mécanique vient de parvenir à son dernier degré de sauvagerie."*

De plus, il se fixe pour but d'assainir la presse sur laquelle il aime polémiquer en fustigeant la *"futilité des informateurs"*. Il préconise une charte de la presse, dont voici un extrait : *"Informé bien au lieu d'informer vite, préciser le sens de chaque nouvelle par un commentaire approprié, instaurer un journalisme critique et en toutes choses, ne pas admettre que la politique l'emporte sur la morale ni que celle-ci tombe dans le moralisme."*

Cette dernière expérience s'inscrit dans la continuité d'Alger Républicain. Il considérait son métier de journaliste comme aussi noble que celui de romancier ou d'auteur dramatique.

Albert Camus donnera une dernière contribution au journalisme en 1955/1956 à **L'Express** par nostalgie de l'esprit d'équipe et de l'atmosphère d'urgence des salles de rédaction. Enfin, le journalisme lui a permis de puiser dans l'actualité la matière première de ses créations.

Source ://webcamus.free.fr/biographie/journaliste.html.

Annexe 11

L'Alger républicain ...*L'appel à la trêve**Exclu du PC*

En 1938, un nouveau journal naît à Alger : Alger républicain. Le fondateur en est Pascal Pia, un colosse au profil d'empereur romain et aux idées avancées. Il engage Albert Camus comme rédacteur-reporter.

L'entente entre les deux hommes est immédiate. Tous deux croient aux mêmes valeurs. Tous deux sont persuadés qu'un peuple ne peut éternellement en maintenir un autre en tutelle sur ses terres au nom d'une prétendue supériorité raciale. Tous deux pensent que les Arabes ont droit aux mêmes lois sociales et aux mêmes salaires que les Européens et qu'ils doivent pouvoir, comme eux, envoyer leurs enfants à l'école.

Ces vues anticonformistes font d'Alger républicain un journal scandaleux... Mais pas riche. Par mesure d'économie, Camus, lorsqu'il part en reportage, se refuse l'hôtel, malgré sa santé chancelante, et demande asile à des sympathisants.

Dans l'affaire Hodent, il démontre l'innocence d'un gérant de ferme accusé de vol par un riche colon ; dans l'affaire El-Okbi, il réussit à prouver l'innocence d'un Arabe accusé d'assassinat par les pouvoirs publics pour des motifs politiques. On a vite fait de considérer Camus comme un indésirable et on le lui fait bien sentir.



En 1939, il entreprend sa fameuse enquête en Kabylie. Dans une série d'articles, il évoque toutes les bonnes raisons que se donnent les colons pour maintenir les musulmans dans leur triste condition. Il s'élève contre le colonat, qui a déraciné l'Arabe de sa propre patrie. Il dénonce la misère, la famine, l'inculture, la détresse du peuple kabyle. Il prône sa dignité et s'insurge contre l'idée, si répandue, de l'infériorité de la main-d'oeuvre indigène.

Il n'y a pas que des chiffres dans les articles de Camus. Un profond sentiment d'humanité s'y manifeste. Camus ne se voile pas la face devant les spectacles atroces que lui inflige le régime colonial.



Un article de Camus :

Dans la commune d'El-K.seur, sur 2 500 habitants kabyles, on compte 2000 indigents. Les ouvriers agricoles emportent avec eux, pour la nourriture de toute la journée : un quart de galette d'orge et un petit flacon d'huile. Les familles, aux racines et aux herbes, ajoutent les orties.

Par un petit matin, j'ai vu à Tizi-Ouzou des enfants en loques disputer à des chiens le contenu des poubelles. A mes questions, un Kabyle a répondu : C'est tous les matins comme ça. Cette famine n'est pas une épidémie de peste ou de choléra. Derrière tout cela, il y a l'injustice et l'âpreté du colonat et de l'Administration.

Autour de Michelet, le salaire agricole moyen est de 5 francs, plus la nourriture, pour dix heures de travail. Le salaire communal est de 11 à 12 francs. Mais on retient directement sur cet argent, et sans prévenir les intéressés, l'arriéré des impôts. Ces retenues atteignent parfois la totalité du salaire. Il n'y a pas de mot assez dur pour qualifier pareille cruauté. Je suis forcé de dire ici que le régime du travail en Kabylie est un régime d'esclavage. Au fil des articles, l'enquête de Camus s'oriente peu à peu vers une conscience politique du problème. Or déjà, pour lui, la politique passe par la morale et par un dévoilement de la mauvaise foi.



Autre article :

Quant à l'idée si répandue de l'infériorité de la main-d'œuvre indigène, c'est sur elle que je voudrais terminer. Car elle trouve sa raison dans le mépris général où le colon tient le malheureux peuple de ce pays. Et ce mépris, à mes yeux, juge ceux qui le professent. J'affirme qu'il est faux de dire que le rendement d'un ouvrier kabyle est insuffisant. Car s'il l'était, les contremaîtres qui le talonnent se chargeraient de l'améliorer.

Il est vrai, en revanche, que l'on peut voir sur des chantiers vicinaux des ouvriers chancelants et incapables de lever une pioche. Mais c'est qu'ils n'ont pas mangé. Et l'on nous met en présence d'une logique abjecte qui veut qu'un homme soit sans forces parce qu'il n'a pas de quoi manger et qu'on le paie moins parce qu'il est sans forces.

Source : <http://www.google.fr/cse?cx=partner-pub-2929021695144574%3asv1vez-32co&ie=iso-8859-1&q=>.

Anexe 12

Journalisme et Résistance

1938/1940 : Camus, qui revendique son statut d'intellectuel, mais qui se veut également en prise directe avec le réel, trouve dans le journalisme un autre mode d'action et d'expression qui lui convient ; Camus fonde, avec Pascal Pia qui en est l'instigateur, le journal *Alger républicain* qui aussitôt tranche avec le silence complice des autres quotidiens. Camus fait scandale par ses prises de position contre l'oppression coloniale, contre une tutelle qui maintient dans la misère et l'asservissement du peuple musulman, il publie, dans les colonnes d'*Alger républicain*, puis de *Soir républicain*, organe du Front populaire, plus de cent articles : politique locale ou nationale, chroniques judiciaires et littéraires, reportages, dont l'important « Misère de la Kabylie ».

1940 : Camus quitte l'Algérie pour la France avec sa seconde femme ; mis à part un long séjour l'année suivante, il n'y reviendra plus que de loin en loin, mais les images lumineuses qu'il garde de sa terre natale continueront de vivre en lui, comme le montre *L'Été* (1954). Là, il est engagé au journal *Paris-Soir* en tant que secrétaire qu'il suit Clermont-Ferrand après l'armistice, puis à Lyon.

1941 : Entre dans la Résistance à l'intérieur du réseau *Combat* où il sera chargé de missions de renseignements. Il sera l'âme de ce journal clandestin dont il assume la direction jusqu'en 1947.

août 1944 : Camus devient le rédacteur en chef du journal *Combat*. Les articles très remarquables qu'il publie désormais seront rassemblés sous le titre d'*Actuelles* (1950 et 1953).

1945 : Camus dénonce la paix revenue, la sauvagerie de la justice sommaire d'après-guerre (à l'encontre des ex-collaborateurs) et les massacres de Sétif.

1947 : Il dénonce les massacres de Madagascar : « nous faisons dans ces cas-là ce que nous avons reproché aux Allemands de faire ».

La cessation des activités journalistiques ne marque pas, loin s'en faut, la fin de l'engagement. Camus a toujours fait entendre sa voix et pris position dans l'Histoire, inlassablement lutté pour la justice et la défense de la dignité humaine :

1949 : appel en faveur des communistes grecs condamnés à mort

1952 : démission de l'Unesco, qui admet en son sein l'Espagne franquiste

Mai 1955-février 1956 : Camus écrit dans *L'express* des chroniques où il traite de la crise algérienne (ces « papiers » seront réunis plus tard et publiés sous le titre d'*Actuelles III*).

1956 : Protestation contre la répression soviétique en Hongrie.

22 janvier : Camus lance un appel pour une trêve civile en Algérie. Appel qui ne rencontre aucun écho. De part et d'autre, les positions se durcissent, les actes de terrorisme se multiplient, le conflit se généralise. Camus invite les intellectuels à protester à l'O.N.U.



● Un écrivain humaniste

1936/1939 - Fondateur et directeur de troupe (Camus a fondé le Théâtre du Travail en 1936, afin de mettre les œuvres dramatiques classiques et contemporaines à la portée du public défavorisé, qui deviendra le Théâtre de l'Équipe en 1937), acteur, metteur en scène, adaptateur, Camus est un homme de théâtre au sens plein ; son goût passionné du théâtre, dans ce qu'il a de plus concret, rejoint celui de la fête collective, où l'être peut dépasser sa solitude et forme une des constantes de sa vie et de son œuvre, attestée par ses créations originales, et ses magistrales adaptations, comme *Le temps du mépris* de Malraux, le *Prométhée* d'Eschyle, *Les bas-fonds* de Gorki, *Le retour de l'enfant prodigue* de Gide, *Les frères Karamazov* de Dostoïevski, mise en scène en 1938, dans l'adaptation de Copeau, etc. Rédaction collective d'une pièce militante, *Révolte dans les Asturies*. Tournées en Algérie.



Photo typique d'un marché algérien.

1937 : L'apprentissage du réel se fait avec difficulté, comme le prouvent ses tout premiers écrits consacrés au « quartier pauvre » – dont certains ont été publiés de manière posthume – mais aussi avec la « joie profonde » d'écrire. Les récits mi-autobiographiques, mi-symboliques de *L'Envers et l'Endroit* disent qu'« amour de vivre » et « désespoir de vivre » sont inséparables, que tout notre « royaume est de ce monde », affirment la pleine conscience de la solitude de l'homme, le tragique de son face-à-face avec la nature, et la volonté de « tenir les yeux ouverts sur la lumière comme sur la mort ». Camus livre quelques clés essentielles de son univers. *L'Envers et l'Endroit* est une série d'essais littéraires variés où apparaissent déjà les grands thèmes de sa maturité : la mort, le soleil, la Méditerranée, l'isolement, le destin de l'homme, le rapprochement entre désespoir et bonheur, etc.

Élaboration de son premier roman, *La mort heureuse* (1936 - 1939), roman resté inédit jusqu'en 1971, qui en revanche, est un échec, ou une erreur ; en dépit de fragments réussis, dont *L'Étranger* se souviendra, le roman manque de la nécessité interne que connaîtra toute l'œuvre à venir. Son héros, modèle d'égotisme, figure très nietzschéenne, est bien éloigné de toute préoccupation historique.

1939 : Publication des *Noces* (essai) : Plus lyriques, les essais de *Noces* orchestrent ces thèmes qu'ils inscrivent avec bonheur dans les paysages méditerranéens ; ils chantent la « gloire d'aimer sans mesure », la contemplation exaltée du monde, la vérité du soleil, de la mer, de la mort. La présence d'une subjectivité vivante, d'un « je » qui décrit ou médite, évite toute abstraction, et ouvre la voie aux personnages-narrateurs des romans, et au « je » des

textes philosophiques.

1940 : Travaille aux « trois Absurdes » : *L'étranger* (un roman), *Le mythe de Sisyphe* (un essai) et *Caligula* (une pièce de théâtre). Le « cycle » est achevé le 21 février 1941.

Remariage avec Francine Faure qui lui donnera deux enfants, Catherine et Jean.

1942 : Publication de *L'étranger* (15 juin) et du *Mythe de Sisyphe* (16 octobre) qui salua la naissance d'un grand écrivain.

1943 : Rencontre avec Sartre.

Camus devient lecteur chez Gallimard. Publication clandestine des premières Lettres à un ami allemand. Première version de *La Peste*.

1944 : *Le Malentendu* (théâtre)

1945 : Première représentation de *Caligula* avec Gérard Philipe.

1946 : Voyage aux Etats-Unis

1947 : Publication de *La peste* (10

juin), roman qui rencontre immédiatement un grand succès

auprès du public et qui reçoit le prix des Critiques.

1948 : Première représentation de *L'Etat de Siège*



Francine et Albert Camus avec leurs jumeaux : Catherine (dans les bras de sa maman) et Jean (dans les bras de son papa). Hiver 1945-1946

Décembre 1949 : première représentation des *Justes* au théâtre Hébertot.

1950 : Publications de *Actuelles I* et de *Le Minotaure ou la halte d'Oran*.

1951 : Publication de *L'homme révolté* essai qui suscitera de violentes polémiques et entraînera, en 1952, la rupture de Camus avec la gauche communiste, avec Sartre et sa revue, *Les temps modernes*. Sartre reprochait à Camus son anticommunisme et sa soumission aux valeurs bourgeoises.

1953 : Camus revient au théâtre, passion qui dominera toutes les dernières années de sa vie . Il traduit et adapte *Les esprits* (comédie de Pierre de Larivey) , *La dévotion à la croix* (de Pedro Calderon) qu'il présente au festival d'Angers (juin). En octobre, projetant de mettre en scène *Les possédés*, il travaille à l'adaptation du grand roman de Dostoïevski. Publication de *Actuelles II*.

1954 : **Printemps** : publication de *L'été* (essai).

4,5,6 octobre : court voyage aux Pays-Bas, unique séjour de Camus dans ce pays qui sert de cadre à *La chute*. Camus demeura deux jours à Amsterdam ; à la Haye, il visita le célèbre musée Mauritshuis, où il admira plus particulièrement les Rembrandt.

Premier novembre : le FLN (le Front de libération nationale) algérien passe à l'attaque (meurtre de civils arabes et français). Début de la guerre d'Algérie qui fut pour Camus « un malheur personnel ».

1955 : **Mars** : représentation d'*Un cas intéressant* (adaptation d'une pièce de Dino Buzzati) au théâtre La Bruyère.

Avril : premier voyage de Camus en Grèce, lumineux berceau de la civilisation méditerranéenne, terre de « la pensée de midi » (conclusion de *L'homme révolté*).

1956 : **Mai** : publication de *La chute* : roman insolite qui



prend la forme d'un monologue dramatique, est directement inspirée par ce climat d'incompréhension et d'accusation. Mais au-delà de l'ironie et des sarcasmes de Jean-Baptiste Clamence, ce « prophète vide pour temps médiocres », cet « homme de notre temps » au « lyrisme cellulaire », qui exerce les étranges fonctions de « juge-pénitent », et, par l'aveu de sa culpabilité, veut entraîner son interlocuteur muet – ou son lecteur – à sa propre confession, Camus exprime une fois encore sa nostalgie de l'innocence et de la communion entre les êtres, dans un monde où chacun rêve de pouvoir, et où « le dialogue » a été « remplacé par le communiqué ». Cet avocat se dit coupable mais amène aussi les autres à reconnaître qu'ils sont coupables.

22 septembre : première représentation triomphale de *Requiem pour une nonne*, adaptation de l'œuvre de Faulkner.

1957 : *L'exil et le royaume*.

(nouvelles)

Réflexions sur la peine capitale (vibrant plaidoyer contre la violence « légale », contre la peine de mort) en collaboration avec Arthur Koestler.

Représentation du *Chevalier d'Olmedo* (adaptation de la pièce de Lope de Vega) au festival d'Angers (juin).



Camus et ses enfants : Catherine et Jean, en juin 1957, au festival d'Angers pour la représentation du *Chevalier d'Olmedo*.

10 décembre : Camus obtient le prix Nobel de littérature « pour l'ensemble d'une œuvre qui met en lumière, avec un sérieux pénétrant, les problèmes qui se posent de nos jours à la conscience des hommes ».



Décembre 1957, Stockholm :

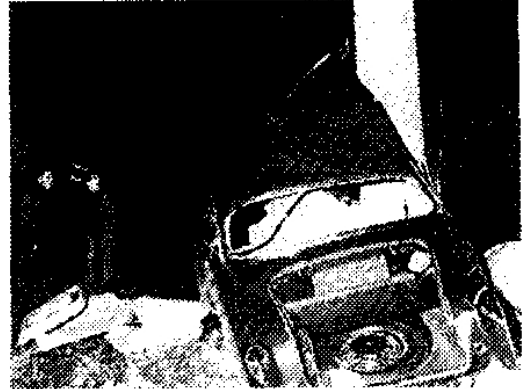
Réception de Camus à la maison des Bonnier (the Bonnier House), « Manilla », à Djurgården.

De gauche à droite : Michel Gallimard, Mme Jytte Bonnier, Camus, l'éditeur danois Otto Lindhardt.

1958 : Dépression. Parution de *Discours de Suède* et d'*Actuelles III*. Achète une maison à Lourmarin dans le Lubéron.

1959 : Représentation des *Possédés* de Dostoïevsky. Camus entreprend de nombreuses démarches pour donner corps à un vieux rêve : fonder sa propre compagnie théâtrale.

4 janvier 1960 : mort d'Albert Camus dans un accident de voiture près de Sens, au lieu-dit « Le Grand Frossard » en Montereau, dans l'automobile de Michel Gallimard, en pleine gloire, alors qu'il travaillait à un autre roman à caractère autobiographique, *le Premier Homme* (posthume, 1994)



1962 / 1964 : *Carnets* (posthume).

1971 : *La Mort heureuse* (première version de *L'étranger* ; posthume).

La carrière de Camus est donc celle d'un **psychologue** et d'un **moraliste**. Dans son exigence de probité, avec une réserve et une sobriété toutes classiques, il accorde la première place aux **idées** et refuse de sacrifier à la magie du style. Pourtant ce serait une erreur de méconnaître la **variété** et l'exacte **appropriation** de son art d'écrivain. Sans doute a-t-il su nous imposer dans *L'étranger* et *La Peste* ce style neutre, impersonnel, tout en notations sèches et monotones, qui est devenu inséparable du climat de l'absurde ; mais on découvre aisément dans son œuvre des résurgences de l'aptitude poétique à traduire les sensations dans leur pleine saveur qui triomphait dans *Noces* (1938), un des premiers essais où avant l'amère découverte de l'absurde, le jeune Camus célébrait avec fougue ses « *noces avec le monde* ». Et l'on sera sensible à l'ironie et à l'humour qui jettent çà et là de discrètes lueurs, avant de briller de tout leur éclat dans *La Chute* (1956), œuvre étrange et séduisante dont la verve et le rythme capricieux font songer à la « satire » du *Neveu de Rameau*

Source : <http://mael.monnier.free.fr/bac-français/etranger/viecamu.htm>.

Annexe 13

Guerre d'Algérie et Camus

Guerre d'Algérie et Camus

par Vargas le Dim 9 Sep 2007 - 14:57

Guerre d'Algérie et Camus

A) La guerre d'Algérie

Le conflit eut lieu de 1954 à 1962 entre la France et les indépendantistes algériens . Elle se déroula durant la décolonisation, l'insurrection débutant juste après l'indépendance du Vietnam, alors que l'indépendance du Maroc et de la Tunisie était en cours de négociation.

Pour la France, garder l'Algérie est primordial pour son rang de grande puissance .D'autant plus qu'elle est son unique colonie de peuplement (1 million d'Européens pour 9 millions de Musulmans en 1955) et qu'on y exploite du pétrole et du gaz depuis 1951.

Quant à l'Algérie la lutte démontre que le pays n'a plus confiance en la France. Le droit de vote ne concerne aucun musulman malgré les promesses françaises.

En 1947, une assemblée algérienne est créée (composée de 2/3 de musulmans non citoyens et 1/3 de citoyens français) mais son vote est truqué par le gouverneur général.

Dès 1926, un mouvement nationaliste important, le P.P.A. (Parti Politique Algérien) , est présent en Algérie.

En 1945-46 , il est interdit et devient le MTLD (Mouvement pour le Triomphe des Libertés Démocratiques) , toujours dirigé par Messali Hadj.

En 1954 une scission s'opère dans le MTLD : d'une part se rejoignent les "messalistes", partisans de Messali Hadj fondant le M.N.A. (Mouvement National Algérien) et d'autre part les "centralistes" majoritaires ainsi que le parti de Ferhat Abbas qui forment le FLN (Front de Libération National) .

La même année ce dernier se dote d'une armée: l'ALN (Armée de Libération National) qui provoque l'insurrection du 1er novembre 1954 et commet plusieurs attentats.

La guerre prend rapidement une tournure internationale malgré les efforts de la France pour réduire la dimension du conflit à un simple problème de police intérieure.

L'Algérie obtient l'aide arabe, le Maroc et la Tunisie deviennent son arrière base militaire.

La France tente de désolidariser ces états mais reçoit les réprobations internationales. En 1956 et 57, elle doit s'expliquer devant l'ONU.

Cependant des tensions apparaissent au sein du FLN.

Dès 1956 les combats concernent tout le territoire.

A partir de 1957 la France reprend les villes puis les campagnes. Le gouvernement gagne la guerre (425 000 soldats français contre 25 000 combattants algériens) sans rétablir l'ordre ; l'opinion métropolitaine lui est désormais opposée.

Les intellectuels français se mobilisent, certains aidant ou devenant "porteurs de valises" (Sartre et Beauvoir jouèrent le rôle d'intermédiaire par exemple) pour subventionner le FLN, quelques journaux dénoncent les "camps de regroupements"et les tortures perpétrées par l'armée française (France observateur, Le Monde entre autre).

En 1958, la loi-cadre sur l'Algérie est refusée par le FLN. La véritable lutte se poursuit. Le FLN provoque des attentats à Paris.

En France une coalition de l'opposition politique profite de cet échec de la IVème République pour la faire chuter,

le Front Populaire étant divisé.

Le 1er juin 1958, De Gaulle est appelé au pouvoir, devenant le premier président de la Vème République. Il vient en Algérie pour relancer l'idée de "l'Algérie française" tandis que le GPRA (Gouvernement Provisoire de la République Algérienne) est créé sous la présidence de Ferhat Abbas à l'extérieur du pays. La proposition de De Gaulle est refusée.

En septembre 1959, l'autodétermination est envisagée à condition que les armes soient déposées. Des négociations avec le FLN sont entamées en automne 1960, ce que ne supportent pas les Français d'Algérie ni certains généraux (Challe, Salan, Zeller, Jouhaud) qui se rebellent. Le 22 juin, leur tentative de putsch échoue, ne ralliant personne. Ils rejoignent l'OAS (Organisation Armée Secrète) qui s'oppose aux négociations d'Evian, multipliant les attentats en Algérie et en métropole. 900 000 français ont déjà quitté l'Algérie, ne supportant plus la situation.

Le 8 janvier 1961 l'autodétermination est approuvée à 75% lors du référendum. Les accords d'Evian signés le 18 mars 1962 donnent sa souveraineté à l'Etat algérien (des accords financiers y sont aussi décidés mais ne sont pas tous appliqués). Le GPRA transfère ses pouvoirs au FLN le 3 juillet 1962 alors qu'est proclamée l'indépendance de l'Algérie.

B) Camus dans la guerre

L'insurrection de 1954 s'est déroulée après 116 ans de colonisation française. Aussi le début du conflit n'est pas simplement du à la volonté de quelques indépendantistes mais à une situation que beaucoup considèrent comme devenant intolérable. L'engagement de Camus pour l'Algérie est d'ailleurs antérieur à la guerre. Il a tenté via son métier de journaliste de retraduire aux lecteurs français le mal-être dont souffrent les Musulmans par plusieurs enquêtes dans le pays.

Parce qu'il a été l'un des principaux intellectuels français de son temps et parce qu'il se sent français et algérien, Albert Camus est doublement concerné par cette guerre. Aussi est-il naturellement parmi les premiers journalistes à se consacrer au conflit. Quelle est alors sa position? La neutralité est-elle possible, lui pour qui la révolte est le seul moyen d'exister, qu'elle soit historique, philosophique, poétique ou politique ?

Lorsque la guerre éclate Camus s'attaque au colonialisme, au comportement méprisant de la France et au fait que les pieds noirs (les Français installés en Afrique du Nord, spécialement en Algérie) dirigent les Algériens dans leur pays. Cependant il affirme que les immigrations successives de Juifs, Turcs, Arabes, Français et autres rendent le terme de nation algérienne caduque. Les réels problèmes de son pays natal sont selon lui l'injustice et la misère. Les Algériens ne souhaitent pas vraiment se désunir de la France à laquelle ils sont liés mais simplement qu'on leur reconnaisse une autonomie propre à tout peuple, avec leurs caractéristiques.

Suite à son enquête en Algérie, le ministre français de l'intérieur propose à Camus la préparation de réformes en Algérie. Se désignant comme journaliste et non politicien, il refuse ce titre. Pacifiste avant tout, il ne souhaite pas voir se séparer Algériens et Français mais voir la haine disparaître entre les deux communautés.

Aussi, lorsque la guerre éclate en 1954 était-il impossible pour lui d'avoir à choisir entre deux camps, tentant de les réunir en les informant les uns sur les autres, de créer des liens entre les opposants algériens et les Français par le biais de sa profession. Il apporte son soutien à Pierre Mendès France qu'il considère comme le seul à même de pouvoir résoudre la crise algérienne. Camus fait alors tout son possible pour le ramener au pouvoir par une suite d'articles (l'Algérie déchirée) en entrant à L'Express, ce qui lui attire d'ailleurs les foudres de certains de ses confrères en désaccord avec ses prises de position.

Son engagement n'est pas seulement journalistique : il a pris la défense de plusieurs militants ou simples musulmans (Ouzegane et Lebjaoui, par exemple) arrêtés voire condamnés. Lors de la conférence au Cercle du progrès, sa déclaration pour la sécurité des citoyens algériens lui vaut de

devenir la cible de nombreux attentats auxquels il échappe.

Il comprend alors que le terrorisme et la répression sont plus répandus que sa solution pacifique et que la poursuite de la guerre est inexorable.

Camus se voit sans grand soutien dans sa révolte : les intellectuels français et une partie de l'opinion publique le considèrent comme un traître ; Camus, de plus en plus pessimiste (ce qui se retrouve aussi par ses oeuvres dans *La Chute* ou *L'Exil et le Royaume*) , perd de sa combativité lorsque les critiques viennent cette fois d'Algérie, que ce soit par Français ou Algériens.

C'est alors qu'il écrit en 1958 dans *Actuelles III* le parcours mouvementé sur son engagement envers l'Algérie par un texte: *Algérie 58*.

Plus contredit qu'écouté il cesse de s'exprimer sur le sujet la même année.

C) Conclusion

Malgré le fait qu'il soit très concerné par cette guerre (la période 1954-58 fut probablement la plus productive pour son travail de journaliste) Albert Camus n' y a pas clairement pris partie pour les camps en présence. Et ceci tout simplement parce qu'il souhaite que son combat (de même que pour tout révolté) se fasse pour la justice, sans s'écarter de la vérité.

Il pensait que ces deux éléments pouvaient être les remèdes aux maux frappant l'Algérie. Voilà pourquoi il voulait atteindre ce but par sa profession, tentant d'informer le plus "véridiquement" possible, de façon impartiale (tentant de rester imperméable aux diverses influences) même si sa volonté de bien faire l'amène parfois à prendre position.

Cependant cette neutralité est en partie illusoire. On ne se révolte pas à moitié.

Pour s'en convaincre il suffit de comparer le Camus "avant la guerre" et celui "pendant la guerre d'Algérie".

Le premier est entièrement engagé dans chacune des luttes qu'il défend. Quant au second, parce que pris entre ses deux communautés il n'est pas libre dans son combat, reste ambiguë pour une partie de l'opinion qu'il tente d'informer et de convaincre (ou de persuader ?).

Ecartelé entre ses deux pays par le conflit, il reste étranger aux yeux de chacun.

Camus est trop impliqué personnellement pour considérer pleinement les choses en face.

Là où il parle d'une "dispute entre deux peuples" se déroule une guerre sanglante.

Voilà un exemple bien étrange que celui d'Albert Camus, homme révolté par définition qui, parce que trop situé au centre de son engagement, s'y perd et n'arrive pas à son terme.

Aussi son journalisme n'eut pas l'impact escompté au moment où il en avait le plus besoin.

Doit-on vraiment y chercher une cause ?

sa crédibilité faussée par ses doubles origines, sa volonté de bien faire le rendant parfois maladroit, deux peuples incapables de s'écouter, les enjeux politico-économiques trop importants, l'ambiguïté de certaines de ses prises de position ?

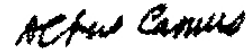
Camus n'a été en rien hypocrite durant cette période : il a autant souffert que quiconque, s'est battu comme il le pouvait.

Mais il n'était pas maître de la situation ; lui qui aurait pu, par sa position pacifique et sa connaissance du problème, aider à pencher vers un dénouement autre que celui désormais gravé dans l'histoire.

Source : <http://digression.forum-actif.net/camus-f8/guerre-d-algerie-et-camus>.

Annexe 14

"J'ai toujours condamné la terreur. Je dois condamner aussi un terrorisme qui s'exerce aveuglément dans les rues d'Alger par exemple, et qui peut un jour frapper ma mère ou ma famille. Je crois à la justice, mais je défendrai ma mère avant la justice."
Albert Camus



Camus et la guerre d'Algérie

La position d'Albert Camus sur le devenir de l'Algérie est attendue à double titre : d'abord en tant qu'intellectuel, ensuite en tant que Français d'Algérie. Mais dans un climat de passions exacerbées, il sera peu écouté et très souvent mal compris. Aussi arrêtera-t-il dès 1958 de s'exprimer publiquement, laissant son point de vue dans *Algérie 1958 (Actuelles III)*.

Pour Albert Camus, la revendication arabe est équivoque. Autant sont légitimes la dénonciation du colonialisme, de l'attitude méprisante des Français, d'une répartition agraire injuste et d'une assimilation toujours proposée mais jamais réalisée, autant est illégitime le concept de nation algérienne : l'Algérie est issue d'immigrations successives (Juifs, Turcs, Grecs, Italiens, Berbères, Arabes puis Français), et les Arabes sont poussés par l'impérialisme mené par l'Égypte et soutenu par l'URSS, pas par le sentiment d'appartenance à une nation algérienne.

La troisième voie qu'il préconise consiste à intégrer davantage les Français Musulmans dans la République :

- Par la création d'un parlement à deux sections : la première, de 500 membres, composée de 485 élus métropolitains et de 15 élus d'outre-mer gérant seule ce qui n'intéresse que la métropole (le droit civil par exemple), la seconde, de 100 membres composée d'élus musulmans de statut coranique, gérant seule les questions intéressant les Musulmans; le parlement dans sa totalité gérant les questions communes (fiscalité, budget, défense...)
- Par l'extension de ce parlement aux autres pays du Maghreb et de l'Afrique Noire, en créant une structure fédérale française (un Sénat fédéral, des Assemblées régionales) compatible avec les institutions européennes à venir, ce qui renforce la pérennité de cette solution.

Cette voie doit surmonter deux obstacles majeurs : le cessez-le-feu préalable, difficile à obtenir d'un FLN intransigeant, et la volonté nécessaire à la métropole pour réformer la constitution.

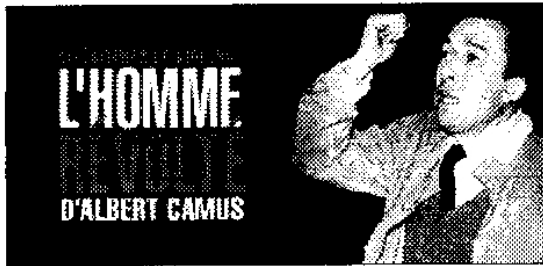
Elle ne sera jamais retenue : le FLN, loin d'arrêter les combats, renforcera les attentats, et la métropole, avec De Gaulle au pouvoir, changera sa constitution mais pas dans le sens de l'intégration des Français Musulmans (au nom d'une certaine idée de la France ?). Aussi la France s'engagera-t-elle dans la voie redoutée par Camus dès Janvier 1958 :

Un grand nombre de Français, plutôt que de renoncer à leur niveau de vie, préféreront abandonner les Algériens à leur destin [...] et se désolidariser de leurs compatriotes d'Algérie [...] La France se trouvera forcée de lâcher également les Arabes et les Français d'Algérie: nous sommes devant cet enjeu. Si ce dernier malheur arrivait, les conséquences seraient nécessairement graves et les Algériens ne seraient pas certainement seuls à entrer en sécession. C'est le dernier avertissement qu'il faille honnêtement formuler.

Source : <http://webcamus.free.fr/biographie/algerie.html>.

Annexe 15

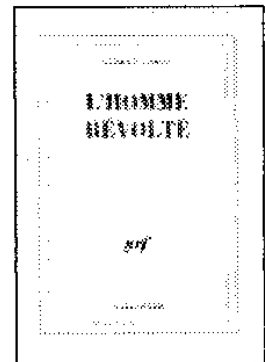
Le 18 octobre 1951 paraît 'L'Homme révolté'. Caricaturé, trop souvent réduit à un antimarxisme, l'essai est en réalité beaucoup plus dense et lumineux. Cohérent, il traduit une pensée arrivée à maturité. Insoumis, souverain, il exprime le désir de fonder une éthique capable de contenir ou d'éviter une politique de la démesure et de la haine de l'autre.



A la sortie de 'L'Homme révolté', Camus avait envisagé de vives réactions. La violence de certaines critiques venant de la gauche, dont Sartre et la bande des *Temps modernes* (avec qui il rompt définitivement quelques mois après), confirme son appréhension, quand la droite lui fait, grossièrement attachée à une sévère dénonciation du marxisme et de

l'histoire, un accueil plus favorable. De son côté, Raymond Aron refuse l'arbitrage et note "le style de l'écriture et le ton de moraliste". (1) In fine, Camus a-t-il eu raison contre ces autres ? Force est de constater qu'un siècle aussi meurtrier penche tristement en sa faveur.

Camus n'est cependant ni un pacifiste borné ni un objecteur radical de la violence. Lui-même ne justifiait-il pas dans un article publié dans *Combat* le 24 août 1944, intitulé "Le sang de la liberté", les armes et le meurtre des résistants aux noms de "raisons immenses" : celles de "l'espoir et de la profondeur de la révolte" et "d'une justice pour demain" ? Quelques lignes plus loin, Camus relativise toutefois les raisons du sang aux nécessités du réel et encadre la révolte : "Le Paris qui se bat ce soir veut commander demain. Non pour le pouvoir, mais pour la justice, non pour la politique, mais pour la morale, non pour la domination de leur pays, mais sa grandeur." (2) Voilà établis, six ans avant sa parution, les fondements de 'L'Homme révolté'. Le drame n'habite pas la violence elle-même, mais sa justification ou son institutionnalisation. L'odeur des charniers devient encore plus insoutenable lorsqu'elle est justifiée par l'histoire ou la raison. A Camus de condamner dès l'introduction "une philosophie qui peut servir à tout, même à changer les meurtriers en juges". 'L'Homme révolté' est précisément cette tentative, à la fois lucide et engagée, d'interprétation d'un monde chahuté entre le nihilisme moral et le meurtre de raisonnement (et non plus le meurtre de passion) et de fondation d'une éthique en politique. Comme le notait l'écrivain : "L'important n'est pas encore de remonter à la racine des choses mais, le monde étant ce qu'il est, de savoir comment s'y conduire."



De l'absurde à la révolte



Pour y parvenir, il paraît nécessaire de comprendre l'origine et les mutations de la révolte. C'est en revenant sur la notion d'absurde, élaborée presque dix ans auparavant dans 'Le Mythe de Sisyphe', que Camus va servir son projet. Le dessein : extraire paradoxalement du sentiment de l'absurde les causes de la révolte afin d'enfanter un absolu. Or, précise l'écrivain : "*Au temps de la négation, il pouvait être utile de s'interroger sur le problème du suicide. Au temps des idéologies, il faut se mettre en règle avec le meurtre.*" Confronté à la réalité - guerres mondiales, d'indépendance, froide - l'homme de l'absurde, perdu entre le nihilisme et la négation semble impuissant à justifier ou à condamner le meurtre. (3) Face à ce sentiment, ballotté entre le non-sens et le désenchantement, ne

reste qu'une seule et lumineuse certitude : la réalité indiscutable de ma colère, de ma mutinerie contre le désordre du monde. "*La première et la seule évidence qui me soit donnée, à l'intérieur de l'expérience absurde est la révolte.*" Si dans un premier temps l'homme révolté, en refusant l'oppression, est un être qui dit non, il se réalise ensuite dans l'affirmation de valeurs positives. **Lorsque l'esclave refuse la soumission au maître, en choisissant la "radicalité du tout ou rien", de la liberté ou de la mort, il renonce à sa propre individualité et affirme, de facto, l'existence de valeurs le transcendant. Avec ce "je me révolte, donc nous sommes", l'individu, par l'éventualité de son sacrifice, célèbre et engendre ainsi, sans médiation, à partir d'un affrontement avec le réel, la solidarité entre les hommes, c'est-à-dire l'humanité. Lire la suite de Dé légitimer la violence »**

Le matricide



Les marxistes ou les tauliers des *Temps modernes* ne s'offusquent pas de cet humanisme athée mais s'étouffent quand Camus oppose la révolte à la révolution. L'écrivain n'y va pas de main morte et entreprend une véritable généalogie des écarts à la révolte (la révolution), qu'ils soient métaphysiques - celle romantique des écrivains, philosophes, artistes et poètes (Stirner, Nietzsche, Rimbaud, ou encore Sade) désireux de pallier les imperfections de la création, de vociférer contre la finitude, de blasphémer contre un dieu pourtant assassiné - ou historiques - du régicide de la Révolution française au terrorisme des individualistes russes, en passant par le déicide allemand (principalement hégélien).

Démythifiant 1789 ou 1791, récusant le bien-fondé du 'Contrat social', désacralisant l'histoire ou la raison, **Camus refuse toute légitimation du crime au nom de principes issus initialement de la révolte. Celle-ci partant du bas, est un mouvement spontané, une altercation avec la réalité ; la révolution est idéologique, théorique et se fourvoie dans l'abstraction. La première est une réaction affirmative qui produit de l'humanité ; la seconde, fasciste ou stalinienne, détermine une fin absolue, qui engendre les maux les plus terribles, les moyens les plus obscènes : cynisme, nihilisme moral, manichéisme. La révolution est ainsi à la fois amnésique et matricide. Perdue dans un messianisme athée, elle oublie les raisons de son combat ; déifiant l'histoire ou le lendemain, elle trahit et assassine les valeurs de la révolte au nom d'un avenir espéré, mais lointain. Doit-on fermer les yeux sur les conséquences meurtrières des moyens pour accéder à l'humanité ? Doit-on admettre une barbarie raisonnée pour accomplir la civilisation ? Camus répond par la négative. Définitivement.**

Une alternative méditerranéenne

'L'Homme révolté' est-il un essai purement critique ou réactif ? Contester la révolution, refuser un sens à l'histoire, est-ce renoncer à toute initiative, se morfondre dans une espèce de quiétisme (dans un pacifisme borné par exemple) ou d'indifférence au monde, comme lui reprochent ses détracteurs ? En réalité, c'est à l'urgente nécessité d'une alternative éthique que Camus consacre son ouvrage. Aussi, l'essai apparaît-il à la fois lucide et concret. **La révolte doit d'abord poser les limites à la révolution, afin de la rappeler insatiablement à l'ordre de ses éventuels dérapages. Cette limite, cette mesure n'est pas abstraite. Camus la célèbre par ce qu'il appelle "la pensée du midi", à la fois réaliste et humaniste, héritière de la Méditerranée.** Un modèle grec initié contre l'*hybris* (la démesure), capable de prévenir les excès, de promouvoir l'unité (réconciliation des différences) contre la totalité (elle les écrase), de rester attaché à la terre et à la vérité effective de la révolte. A ceux qui crieront, face à de telles contraintes, à l'imposture d'un idéal sans contenu réel, Camus désigne avec discernement l'expérience du syndicalisme révolutionnaire.

Nombreux sont ceux qui ont tenté de récupérer ou d'essentialiser politiquement Camus. La droite a cru bon de ne voir en lui que le premier détracteur de la révolution prolétarienne quand l'écrivain conspuait pourtant le cynisme de la société bourgeoise ou la violence du capitalisme. La gauche, vexée d'un traitement aussi irrévérencieux fait à l'histoire, s'est offusquée, sans percevoir, comme le dit si justement Lou Marin, que Camus *"n'était pas un anticommuniste idiot, un simple prêcheur de l'antitotalitarisme, et donc un défenseur de leur démocratie - c'était un socialiste non marxiste, un non césarien, un socialiste libertaire"*. (4) **Aujourd'hui, l'écrivain, caricaturé, fait l'unanimité. Chacun le ralliant injustement à sa cause. Pourtant,**



que nous dit Camus en substance ? Que le vrai talent en politique ne consiste pas à mener inconditionnellement un projet à son terme, mais d'aboutir à sa fin en respectant des principes qui ont suscité sa genèse. C'est en cela que l'homme révolté est un garde-fou. Et quand, d'un côté la parole comme les actes se décomplexent outrageusement, et où, de l'autre, on bougonne à coups de démagogie et d'abstraction, il paraît bien présomptueux de se réclamer d'une pensée dont la mesure se définit comme un fondement démocratique. Face à un parterre d'écrivains en novembre 1948, Camus prononçait ces mots : *"Il n'y a pas de vie sans dialogue. Et, sur la plus grande partie du monde, le dialogue est remplacé aujourd'hui par la polémique [...] qui consiste à considérer l'adversaire en ennemi, à le simplifier par conséquent et à refuser de le voir."* (5) En ces temps de *buzz*, de pensées dominantes ou binaires, de diabolisation de toute parole contradictoire, la mesure camusienne apparaît bien plus que suggestive, elle est préceptrice.

(1) Raymond Aron, 'L'Opium des intellectuels', éd. Hachette Littératures.

(2) Albert Camus, 'Actuelles', "Le sang de la liberté", p. 18, éd. Gallimard.

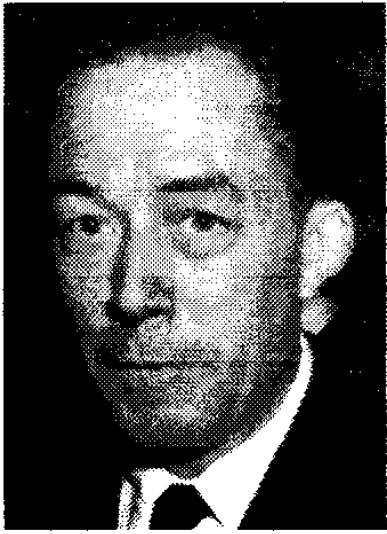
(3) *Rejetant toute forme d'engagement, puisqu'il se commet dans le nihilisme - indifférence à la vie - il ne peut légitimer le meurtre ; hermétique aux valeurs, situé ainsi par delà le bien et le mal, il ne peut ni le proscrire ni l'empêcher.*

(4) Lou Marin, 'Camus et sa critique libertaire de la violence', éd. Indigène.

(5) Albert Camus, 'Actuelles', "Le témoin de la liberté", p.205, éd. Gallimard.

Elie Guedj pour Evene.fr - Mai 2010

Annexe 16

**LA PENSÉE POLITIQUE D'ALBERT CAMUS**

http://cnt-ait.info/article.php3?id_article=1232
 MARIN PROGRESO, 1967.

samedi 28 novembre 2009

Texte de la brochure dont on peut commander la version papier (5 euros port compris) en écrivant à CNT AIT 108 rue Damrémont 75018 PARIS

« Je voudrais bien que l'on commence, enfin, à l'entendre » Morvan Lebesque (chronique de Canard Enchaîné, 23-X-1957)

INTRODUCTION

Peut-on parler de la pensée politique d'un artiste ? Telle est la première question à élucider avant de poursuivre plus loin l'investigation de la pensée de Camus. La question est d'abord générale puis particulière à l'auteur étudié. Aussi dans son *Que sais-je ?* sur les intellectuels Louis Bodin remarque « ... qu'il serait intéressant de reconstituer l'histoire idéologique des intellectuels français depuis quelques soixante-dix ans, à travers les grandes campagnes qu'ils ont engagées à l'aide des pétitions qu'ils ont signées. De l'affaire Dreyfus à la Guerre d'Algérie... l'affaire de Hongrie, l'affaire Suez... la liste est longue des communiqués de protestations, des pétitions, des Comités et des réunions ». (p.73)

En effet, peu de jours passent sans qu'on entende parler d'une pétition signée par des personnalités du Monde des Arts et des Lettres en faveur de telle ou telle personne ou de tel ou tel peuple. Ceci est devenu si courant que l'on n'y prête même plus attention.

Pourquoi, en effet, un écrivain aurait-il plus qu'un artisan ou qu'un ouvrier le 'droit de grâce' ! - Que certains d'ailleurs lui contestent. Il faudrait peut-être, pour entrevoir une réponse à cette question, s'étonner, au sens philosophique du terme, c'est-à-dire se demander le pourquoi d'un tel acte.

L'écrivain n'agit-il pas ainsi comme tel champion sportif nous recommandant par affiches gigantesques de porter telle cravate ? On ne voit pas en effet en quoi le fait de courir plus vite soit une garantie d'élégance, pas plus qu'on ne voit au premier abord ce qu'écrire confère comme autorité pour signer des manifestes. D'ailleurs cette autorité lui a toujours été contestée par une partie des intellectuels eux-mêmes ; ainsi en développant la remarque précédente, M. Bodin précise « que la protestation s'inscrit sur deux colonnes, en face de ceux qui protestent, il y a ceux qui leur contestent le droit de le faire ».

Pour Camus, si l'artiste a pu parfois se taire, notre époque l'amène inéluctablement à prendre position. Le mot important est bien : Inéluctablement. Cette qualité est due à deux causes importantes :

- » La nature et l'acte d'écrire ;
- » Et le Contexte Historique dans lequel nous vivons.

Camus fait sienne la position de Sartre qui voit dans l'écriture l'appel d'une conscience libre à d'autres libertés : elle est « création dirigée » puisque celui qui écrit reconnaît (par le fait même qu'il se donne la peine d'écrire) la liberté de ses lecteurs, et « puisque celui qui lit, du seul fait qu'il aime le lire, reconnaît la liberté de l'écrivain. *L'Oeuvre d'Art, de quelque côté qu'on la prenne, est un acte de confiance dans la liberté des hommes !* ».

L'essence même de l'acte d'écrire est la liberté. Et Sartre poursuit : « Dès lors, toute tentative d'asservir ses lecteurs le menace dans son art même. Un forgeron, c'est dans sa vie d'homme que le fascisme l'atteindra mais pas nécessairement dans son métier : un écrivain, c'est dans l'une et dans l'autre, plus encore dans le métier que dans sa vie. J'ai vu des auteurs qui, avant la guerre appelaient le fascisme de tous leurs vœux, frappés de

stérilité dans le moment même que les Nazis les comblaient d'honneurs. Je pense surtout à Drieu la Rochelle. On n'écrit pas pour des esclaves. L'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens : la démocratie. Quand l'une est menacée, l'autre l'est aussi. Et ce n'est pas assez que de les défendre par la plume. Un jour vient où la plume est contrainte de s'arrêter et il faut alors que l'écrivain prenne des armes. Ainsi de quelque façon que vous y soyez venu, quelles que soient les opinions que vous y ayez professées, la littérature vous jette dans la bataille ; écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force, vous êtes engagés ». (pp. 81-82)

Camus est totalement d'accord avec cette position, il l'a proclamé maintes fois, aucune équivoque possible ; considérant le monde comme un cirque aux jeux cruels il écrit : « *L'Artiste, jusqu'ici, était sur les gradins, il chantait pour rien, pour lui-même ou dans le meilleur des cas pour encourager les martyrs et distraire un peu le lieu de son appétit, maintenant, au contraire, l'Artiste se trouve dans le cirque* ». (Conférence du 14 décembre 1957, Pléiade, tome II, p. 1079)

C'est donc une obligation historique pour lui : il ne peut pas se soustraire au monde qui l'entoure. Il peut parfois en artiste qu'il est avant tout, et qui sait savourer à son prix inestimable le calme nécessaire à l'œuvre d'art, regretter cet état de fait : « *Personnellement, j'aimerais mieux à vrai dire, rester tranquille et écrire mes livres dans la paix. Mais je ne vois pas comment un intellectuel, aujourd'hui, pourrait justifier ses privilèges autrement que dans les risques partagés de la lutte pour la libération du travail et de la culture* ».

L'artiste est donc amené par la condition de sa vocation à vouloir la liberté dans le monde ; de là ses prises de positions, ses pétitions, lorsqu'elle est bafouée. Ces prises de position qui pouvaient sembler venir d'un orgueil de caste, sont en fait la conséquence même de l'essence du métier d'écrivain.

Mais tous les intellectuels peuvent prendre position sur tel ou tel problème, cela ne signifie pas pour autant qu'on puisse trouver chez eux une pensée politique cohérente. S'il est donc légitime de dégager une pensée politique chez Camus, il faut se demander si une telle entreprise sera féconde. Les écrivains, souvent, réagissent politiquement de façon épisodique pour protester contre tel livre censuré ou tel écrivain emprisonné, ce qui au fond n'est qu'une sorte de défense professionnelle. Ils quittent ainsi leur 'Tour d'Ivoire' en prenant position sur des problèmes partiels sans esprit de suite, sans pensée propre, souvent au nom d'une tradition humaniste. Certes, il ne faudra pas oublier en examinant son œuvre, que Camus est avant tout un artiste, mais ses propos, une fois de plus, autorisent cette entreprise. Voilà ce qu'il écrit le 8 octobre 1955 dans L'Express : « *La liberté est un cri, suivi d'une longue peine, non un confort, ni un alibi. Mais ainsi définie, elle doit être épousée sans partage. C'est pourquoi à l'heure où loin d'être épousée, elle se trouve, au contraire, trahie de toutes parts et jusque dans le camp qui jusqu'ici lui fut fidèle, il n'est peut-être pas mauvais qu'un écrivain à la fois solitaire et solidaire de sa cité, dise tout droit sa conviction réfléchie et déclare qu'il combattra librement dans ses articles, pour la liberté d'abord* » (« Œuvres complètes », Pléiade, tome II, p. 1746)

L'artiste, donc ne peut se taire quand l'homme est humilié, exploité : « *Quand un travailleur, en quelque coin du monde, lève ses poings nus devant un tank et crie qu'il n'est pas un esclave, que sommes-nous, nous, écrivains, si nous nous taisons ?* ». Rien, dira Camus (cité par Quillot : « La mer et les prisons », p. 17).

Il se pose maintenant à nous un deuxième problème qu'il faut essayer de résoudre : simples positions partielles liées essentiellement à une sensibilité d'artiste ou bien pensée politique cohérente ? Souvent l'artiste s'en tient à la critique, et André Gorz dans « Situation de l'intellectuel » (« Les Lettres Nouvelles », 27 mai 1959, p. 46) précise : « *L'intellectuel se définit par une négation qui ne retourne jamais au positif. Il dit non au monde de l'aliénation et de ses nécessités inhumaines. Mais ce faisant, il n'empêche pas ce monde d'être et ne forge pas les instruments de sa transformation* ».

Nous examinerons donc les critiques formulées par Camus : théoriques d'abord, puis pratiques, c'est-à-dire critiques des faits réels, et nous chercherons dans ses propos et dans son œuvre ce qu'il y a de positif, de constructif.

I. CRITIQUE THÉORIQUE

A) Le Capitalisme

Nous trouvons dans son œuvre des critiques que nous pouvons qualifier de théoriques, c'est-à-dire qui s'adressent à l'essence même de l'Etat, du gouvernement des pays capitalistes. Camus, né en Algérie, dans une démocratie de type capitaliste, a eu d'abord devant les yeux ce mode de gouvernement.

Marx, a fait ici fait un travail de récapitulation totale, auquel Camus s'est d'ailleurs reporté, en signalant que la seule partie valable de l'œuvre de l'économiste allemand est celle qui décrit la société capitaliste ; aussi on notera que son ouvrage essentiel se nomme Le Capital (1867) et non La Révolution.

Camus, né dans un milieu pauvre, n'aura besoin ni de livres, ni d'une réflexion sur les faits politiques pour comprendre le phénomène de l'oppression : la misère. « *C'est dans la vie et non dans Marx que j'ai appris la*

misère ».

Le fait a son importance car le vécu nous apporte une expérience, une connaissance des choses directes, qui ne s'oublie pas facilement. Cela explique pourquoi Sartre apostropha un jour Camus en ces termes, surtout après L'Homme révolté : « *Qui êtes vous Camus pour parler ainsi, sur un tel ton ; vous avez été pauvre c'est un fait, vous êtes un bourgeois maintenant comme Jeanson et comme moi* ».

Oui, justement la différence était là, il avait été pauvre et c'est pourquoi il comprenait mieux certaines choses ; mieux n'est peut-être pas le terme adéquat ; simplement, il les comprenait plus justement. Homme de gauche souvent seul, il verra chez un grand nombre d'hommes de gauche un paternalisme insupportable par sa vanité, et sa naïveté finalement. Parce que le peuple on croit le connaître et c'est de sa caricature que l'on parle, justement parce que le vécu manque ; idée de Camus que récemment dans une interview accordée au Magazine Littéraire (n° 10), Maurice Clavel corroborait en disant : « *Il [le peuple] vaut toujours mieux que ce qu'on en pense. Il est facile de l'abuser. Prétendre l'élever mérite souvent des gifles. Je commence à tirer mon revolver quand j'entends parler « d'élites ». Il est beau, grand, passionnant de l'interpréter* ». (p. 39)

Déjà cette idée de misère est l'un des facteurs qui condamnent le régime capitaliste. Ce mode de gouvernement créé un petit nombre de privilégiés et une masse de gens travaillant dur et gagnant peu.

Le drame n'est pas dans le peu d'argent gagné mais dans l'oppression qui en résulte : « *Marx a très bien montré que l'exploitation des travailleurs a pour cause principale, non pas un désir de luxe et de puissance de la part des capitalistes, mais la nécessité pour chaque entreprise de dépasser ses concurrentes afin d'être plus forte qu'elles* ». On peut être pauvre et vivre heureux ; Camus nous a rapporté dans Noces et son premier essai L'Envers et l'Endroit cette première expérience. Le drame est donc ce qui en résulte, habitation étroite quand ce n'est pas un taudis, pas de temps pour les loisirs, pour ces temps morts précieux à l'homme : « *60 000 francs par mois et Tristan n'a plus rien à dire à Yseut* ». (Préface de L'Envers et l'Endroit)

Un régime qui parle sans tremblement dans la voix de S.M.I.G., c'est-à-dire de 400 francs par mois, n'est pas un régime pour l'homme. De plus, et le système américain est là pour le démontrer, le système capitaliste a besoin de s'étendre, de produire toujours plus, en un mot d'avoir une expansion toujours plus grande, d'où le besoin d'une guerre pour liquider certains stocks, pour remettre, l'économie à flot.

Camus a donc bien compris cette oppression d'un gouvernement capitaliste, d'autant mieux qu'en Algérie elle se doublait de racisme, de subordination d'une race à l'autre ce qui augmentait d'autant le poids de l'oppression. Camus connaît bien ce dont il parle, on ne peut le qualifier de 'hâbleur politique'. Il débuta dans le journalisme par le reportage, véritable école du réel ; ne doutons pas que cette expérience intéressante pour sa formation littéraire, pour son langage, qui sera toujours de 'chair et de sang', l'ait été aussi pour sa formation politique.

Du vécu il passera à la réflexion sur la misère, ce qui donnera du poids à son expérience. On peut donner trois exemples de ces reportages cités par Morvan Lebesque, dans son Camus par lui-même : « *L'affaire Hodent où il prouva qu'un malheureux commis de ferme était innocent du vol dont l'accusait un colon richissime, l'affaire El-Okby où il démontra l'innocence d'un musulman inculpé d'assassinat par ordre des Pouvoirs et pour des raisons uniquement politiques, et l'affaire de la Martinière où il s'éleva contre les conditions inhumaines du transport des forçats en Guyane* ». (p. 21.)

Ces trois affaires seront bientôt suivies par sa grande enquête en Kabylie qui montrera aux fanatiques de tous bords qu'avant la guerre de 39 on avait déjà tiré le signal d'alarme en Algérie. Ce reportage permettra de comprendre le désarroi de ces populations kabyles 'déracinées', ne se sentant plus chez elles. Ce thème important, signalé aussi par Lebesque, trouve son écho dans nos sociétés, l'ouvrier est 'déraciné' dans son usine nous dira Camus ; déracinement que Simone Weill a montré dans La Condition Ouvrière.

Voici un passage d'Alger Républicain fin 8 juin 1939 : « *On m'avait prévenu que les salaires étaient insuffisants. Je ne savais pas qu'ils étaient insultants. On m'avait dit que la journée de travail excédait la durée légale. J'ignorais qu'elle n'était pas loin de la doubler. Je ne voudrais pas hausser le ton, mais je suis forcé de dire ici que le régime du travail en Kabylie est un régime d'esclavage. Car je ne vois pas de quel autre nom appeler un régime où l'ouvrier travaille de dix à douze heures pour un salaire moyen de six à dix francs* ». (« Oeuvres Complètes », Pléiade, tome II, p. 915)

Camus a dû sentir dans sa chair ce que sa carrière d'écrivain devait à un Louis Germain lui permettant de continuer ses études, car probablement lié par des préoccupations matérielles, préoccupé par son avenir ou devenu tonnelier comme son oncle, une oeuvre aussi importante nous aurait échappé. D'où réflexion sur un des aspects fondamentaux d'un pays : l'enseignement.

Dans les régimes démocratiques de l'Europe de l'Ouest, on constate que l'enseignement n'est pas démocratique ; ainsi en France par exemple, toutes les études statistiques concordent : seuls 7% des étudiants sont issus d'un milieu ouvrier et 5 % d'un milieu agricole [ces chiffres sont encore plus bas actuellement...NDE].

L'enseignement est fondamental pour la bonne marche d'une société se voulant libre. Car comment l'artiste se fera-t-il entendre si le divorce entre le peuple et lui s'accroît ? Ainsi Morvan Lebesque note-t-il que « Camus écrit aristocratiquement et simplement pour être compris par ceux qui aiment à le lire. Si tous n'en ont pas l'occasion, ce n'est pas sa faute, mais celle d'un Etat bourgeois qui écarte le peuple de la culture. Un pays ne pourra vraiment se dire civilisé que lorsque tous ses enfants, même socialement les plus humbles, pourront l'y rejoindre s'ils le désirent ». (Camus par lui-même, p.166)

Ce divorce, Camus l'avait déjà entendu formulé par certains Kabyles qui comprenaient en quoi l'enseignement des filles, concrétisé seulement vers 1936-1937 dans ce pays, était essentiellement nécessaire : « Rien de plus émouvant à cet égard que la lucidité avec laquelle certains Kabyles prennent conscience du fossé que l'enseignement unilatéral creuse entre leurs femmes et eux : « le foyer, m'a dit l'un d'eux, n'est plus qu'un nom ou une armature sociale sans contenu vivant. Et nous éprouvons, tous les jours, l'impossibilité douloureuse de partager avec nos femmes un peu de nos sentiments. Donnez-nous des écoles de filles, sans quoi cette cassure déséquilibrera la vie des Kabyles » ». (Œuvres complètes, Pléiade, tome II, p. 921)

L'enseignement ne peut être une formation d'homme dans une société qui cherche en lui le producteur. Il y a contradiction fondamentale.

En résumé, nous pouvons dire que le capitalisme est rejeté à la fois par le vécu et par la réflexion de l'auteur - oppression du plus grand nombre, divorce du peuple et de la culture, morale bourgeoise et buts matériels tels seraient les griefs essentiels de l'auteur contre le capitalisme. Voilà déjà motivé en lui l'homme de gauche.

Camus condamne le capitalisme non seulement pour les raisons intellectuelles de Marx, mais aussi pour les raisons 'sensibles' de la justice, de la dignité et de la valeur humaine.

B) Le fascisme

Le capitalisme en crise surtout depuis la secousse économique de 1929, des régimes hybrides vont apparaître : Mussolini en Italie, Hitler en Allemagne, Franco en Espagne. Régimes de type nouveaux, régimes autoritaires, mais non communistes. Le fascisme, idéologie qui entraînera un plus grand nombre d'adhésions qu'on ne pense aujourd'hui. La pensée de Camus sur ce point se retrouve essentiellement dans deux ouvrages : Lettres à un ami allemand, écrites de 1943 à 1944, et L'Homme Révoité de 1951.

D'ailleurs ce dernier ouvrage, le plus important pour la connaissance de la pensée politique de Camus, doit, en partie, sa naissance au phénomène fasciste : « A la racine de toute oeuvre, on trouve le plus souvent une émotion profonde et simple, longtemps ruminée qui, sans la justifier, suffit à l'expliquer. Pour ma part, je n'aurais pas écrit L'Homme Révoité si dans les années 1940, je ne m'étais pas trouvé en face d'hommes dont je ne pouvais m'expliquer le système et dont je ne comprenais pas les actes ». (Texte reproduit dans le Figaro Littéraire du 2 décembre 1965)

Le fascisme est issu tout droit du nihilisme de l'époque. « Dieu est mort » disait déjà Nietzsche, s'il n'y a pas de règles tout est permis, la force justifiera donc l'absence de raisons : « Si la justice est un instinct, alors l'injustice est justifiée aussi comme instinct. Au crime qui se raisonnait en tout cas, il fallait opposer les raisons du bien. Mais de quel bien ! ».

Ce climat de nihilisme fut exploité par un homme comme Hitler qui partit au combat sans idéologie aucune mais avec des idées simples et auxquelles il croyait et fit croire par la suite, comme la supériorité de l'Allemagne, vieil avatar du nationalisme toujours latent dans le monde. Ces prises de position amenèrent un changement important dans la pensée de Camus.

Il entrera dans la Résistance et apprendra là que « tout n'est pas permis ». C'est un moment capital de son évolution, un passage du négatif, du critique, au positif, au constructif. C'est littérairement le passage de L'Etranger à La Peste, de l'esseulement à la solidarité. Les raisons de vaincre le fascisme très imprécises au début, deviennent de plus en plus claires, et la comparaison de la première lettre avec la quatrième et dernière, dans son ouvrage Lettres à un ami allemand, est révélatrice à cet égard.

Reprenons cet itinéraire spirituel. Il est en quelque sorte la justification intellectuelle de la Résistance. La première lettre oppose la position de l'ami allemand à celle de son ami français qu'il accuse de ne pas aimer son pays. Pour celui-là « La grandeur de mon pays n'a pas de prix. Tout est bon qui la consomme. Et dans un monde où plus rien n'a de sens, ceux qui, comme nos jeunes allemands, ont la chance d'en trouver un au destin de leur nation doivent tout lui sacrifier. »

Camus lui oppose le fait qu'il veut pouvoir aimer son pays tout en aimant la justice.

Face à la tentation générale de nier l'esprit, Camus admet que son opposition ne trouve pas d'expression précise et ajoute que : « ... beaucoup d'hommes pensaient comme moi en France » (p. 20) et encore aujourd'hui : « ... près de vous par l'esprit, votre ennemi il est vrai, mais encore un peu votre ami puisque je

vous livre ici toute ma pensée ». (p. 21)

La Résistance ne s'est pas organisée tout de suite, n'a pas été efficace immédiatement parce qu' « *il nous a fallu tout ce temps pour savoir si nous avions le droit de tuer des hommes, s'il nous était permis d'ajouter à l'atroce misère de ce monde* ». (p. 27)

Le point de non-retour est atteint : « tout n'est pas permis » et l'esprit est plus que l'épée : « *Nous y avons appris que contrairement à ce que nous pensions parfois, l'esprit ne peut rien contre l'épée, mais que l'esprit uni à l'épée est le vainqueur éternel de l'épée tirée pour elle-même* ». Cette clarté de l'esprit est de poids ; le nihilisme exorcisé par sa conséquence brutale : la force, laisse l'auteur poursuivre son chemin vers d'autres objectifs : « *Nous luttons justement pour des nuances, mais des nuances qui ont l'importance de l'homme même. Nous luttons pour cette nuance qui sépare le sacrifice de la mystique, l'énergie de la violence, la farce de la cruauté, pour cette faible nuance encore qui sépare le faux du vrai et l'homme que nous espérons des dieux lâches que vous révèrez* ». (Lettre à un ami allemand, p. 29)

La quatrième lettre, qui marque la fin de cet itinéraire, a pour exergue une phrase d'Obermann très révélatrice : « *L'homme est périssable. Il se peut ; mais périssons en résistant et si le néant nous est réservé ne faisons pas que ce soit une justice* ».

La défaite physique est là : Mussolini et Hitler vont disparaître ; les Alliés volent de succès en succès ; dans un mois Paris sera libéré. La quatrième lettre est en effet datée de juillet 44.

Le fascisme n'a jamais eu de pensée politique véritable. Son dieu, nous dit Camus, était un argument de meeting. Tous les discours d'Hitler, son livre *Mein Kampf* sont le fait d'un « inspiré ». Les raisons ne sont jamais justifiées, il s'agit d'affirmations sans fondement. C'est le seul régime qui ait voulu être exclusivement fondé sur la force ; c'est là un paradoxe insoutenable pour Camus : « *Aussi longtemps qu'il a connu le succès, il a préféré se croire inspiré. Au moment de la défaite, il s'est jugé trahi par son peuple* ». (*L'Homme Révolté*, p. 222)

Sa seule justification a été donnée par Ernst Jünger, seul homme de culture supérieure du nazisme : « *...la meilleure réponse à la trahison de la vie par l'esprit, c'est la trahison de l'esprit par l'esprit, et l'une des plus grandes et plus cruelles de ce temps est de participer à ce travail de destruction* ». (*Ibid.*, p. 222.)

En effet, ce mouvement sanglant et violent est unique dans l'histoire, et ne tire pas sa justification d'autre chose que de son existence. Écoutons Mussolini, juriste latin : « Rien hors de l'État, au-dessus de l'État, contre l'État. Tout à l'État, pour l'État, dans l'État ».

On ne peut pas être plus explicite. La seule valeur était le succès, ce qui comptait c'était triompher. Hitler croyait fermement à cela, et si l'Allemagne n'a pas triomphé c'est qu'elle était lâche.

Camus insiste sur ce fait capital pour comprendre cet état d'esprit : « *La déposition de Speer au procès de Nuremberg a montré que Hitler, alors qu'il eût pu arrêter la guerre avant le désastre total a voulu le suicide général, la destruction matérielle et politique de la nation allemande. La seule valeur pour lui est restée jusqu'au bout : 1e succès. Puisque l'Allemagne perdait la guerre elle était lâche et traître, elle devait mourir* ».

Nous pouvons constater que Camus ne ressasse pas de lieux communs, et que le fascisme a amené un véritable approfondissement de ses idées, et que, parti du nihilisme comme les fascistes, il a abouti à l'idée qu'une seule chose avait un sens, c'est l'homme « parce qu'il est le seul à concevoir la justice ».

Si les mystiques fascistes ne pouvaient prétendre à l'Empire Universel vu la minceur de leur pensée, il en va autrement du communisme : « *Le communisme russe au contraire, par ses origines mêmes, prétend ouvertement à l'Empire Mondial* ». (*Ibid.*, p. 232)

Nous voilà donc amenés à confronter Camus avec ce qui a été la grande espérance de la gauche : le marxisme.

B) Le marxisme

Sa critique du marxisme est bien plus importante, parce que celui-ci a des ambitions plus grandes et une pensée plus organisée. Le fascisme, par exemple du point de vue économique, arrivait à des contradictions aussi importantes que celle relevée par Simone Weill dans *Oppression et Liberté* : « *Le fascisme tend à se rapprocher du régime russe (aussi) sur le terrain économique par la concentration de tous les pouvoirs, aussi bien économiques que politiques, entre les mains du chef de l'État. Mais sur ce terrain, le fascisme se heurte à la propriété capitaliste qu'il ne veut pas détruire. Il y a là une contradiction dont on voit mal à quoi elle peut mener* ». (p. 18)

Le marxisme, lui, a des ambitions plus hautes parce qu'il apparaît comme une philosophie politique qui veut résoudre les contradictions de la société et qui veut réaliser la justice, donc qui s'oppose au capitalisme. Cette

critique peut être divisée en deux grands points :

- 1) Critique de l'œuvre de Marx elle-même ;
- 2) Critique du marxisme : ce que les continuateurs ont fait de son œuvre.

1) CRITIQUE DE L'ŒUVRE DE MARX ELLE-MÊME

Ici nous devons signaler l'effort de lecture fait en ce sens par Camus avant la rédaction de *L'Homme Révolté* (1951). Il lira par exemple *l'Histoire du socialisme européen et l'Ère des tyrannies* d'Havley, *l'Histoire des idées au XIXe siècle* de Russell, *l'Histoire des Idées sociales en France* de Babeuf à Proudhon, Pages choisies pour une éthique socialiste (Lefebvre et Rubel), Lénine : *Matérialisme et empiriocriticisme*. Peut-être aussi avait-il eu connaissance du texte qu'il fera imprimer quatre ans après dans sa collection *Espoir : Oppression et Liberté* de Simone Weill. Il fera donc un effort très important sur ce point, parce que le communisme a été le grand espoir de la gauche. Camus voulait donc se mettre à l'abri de toute critique quant à l'insuffisance de sa documentation sur cette pensée. Il s'agit d'un point capital qui a divisé la gauche jusqu'à nos jours et qui a fait de Camus un écrivain peu apprécié des communistes. Ainsi *l'Humanité* du 18 octobre 1957 dira de lui : « *C'est le philosophe » du mythe de la liberté abstraite. Il est l'écrivain de l'illusion* ».

Ceci peut être vérifié aussi par des discussions avec des militants communistes. Je me souviens particulièrement d'une discussion où Camus fut traité de 'fasciste' par une militante, à laquelle on ne put faire entendre raison. Venons-en donc à cette critique de l'œuvre même de Marx ; elle est faite de façon précise dans *L'Homme Révolté* (N.R.F., p. 233) : « *Marx, dans l'Angleterre du XIXe siècle, parmi les souffrances et les terribles misères que provoquait le passage du capital foncier au capital industriel, avait beaucoup d'éléments pour construire une impressionnante analyse du capitalisme primitif. Quant au socialisme, en dehors des enseignements, d'ailleurs contradictoires à ses doctrines, qu'il pouvait tirer des révolutions françaises, et dans l'abstrait, on ne s'étonnera donc pas qu'il ait pu mêler dans sa doctrine la méthode critique la plus valable et le messianisme utopique le plus contestable* ».

Camus distingue donc dans son œuvre deux parties, d'une part la prophétie bourgeoise, de l'autre la prophétie révolutionnaire. La seconde est plus connue que la première, qui explique cependant beaucoup de choses quant au destin de la seconde.

Toutes ces pensées de Camus sont corroborées par la pénétrante analyse de Simone Weill qui fut un modèle de liberté de pensée et de courage et que l'on ne peut accuser de partialité.

Ainsi Marx pour Camus tient de son époque la croyance au progrès, à l'avenir de la science. C'est de là que vient son côté bourgeois parce que telle était l'idéologie bourgeoise de la deuxième moitié du XIXe siècle : « *Le messianisme scientifique de Marx est, lui, d'origine bourgeoise. Le progrès, l'avenir de la science, le culte de la technique et de la production sont des mythes bourgeois qui se sont constitués en dogme au XIXe siècle* » (ibid., pp. 241-242)

Marx ne bâtissait donc pas un socialisme scientifique, il était tout au plus scientifique. Le prophète révolutionnaire a, lui, puisé un grand nombre de ses idées chez Hegel. Pour le philosophe allemand, l'esprit est en marche vers la vérité par un mouvement dialectique ; pensée reprise par Marx et transposée sur le plan de l'économie : « *Toute chose est à la fois elle-même et son contraire, et cette contradiction la force à devenir autre chose. Le capitalisme parce qu'il est bourgeois, se révèle révolutionnaire et fait le lit du communisme* ».

Certes Marx a raison d'insister sur les éléments économiques importants dans l'évolution d'un groupe, d'une société, mais cette méthode était forcément sommaire et a amené le néfaste 'matérialisme dialectique' des 'scribouillards' communistes. Camus reproche donc à cette méthode par trop sommaire, son 'schématisme' : on peut admettre que la détermination historique joue un rôle capital dans la genèse des actions et des pensées humaines, sans conclure pour cela, comme le fait Marx, que la révolte des Allemands contre Napoléon s'explique seulement par la pénurie de sucre et de café. Au reste, ajoute Camus, le déterminisme pur est lui aussi absurde. S'il ne l'était pas, « *il suffirait d'une seule affirmation vraie pour que, de conséquence en conséquence on parvienne à la vérité entière* ».

Camus voit dans cette méthode une déviation première de l'idée de Marx, l'introduction de la passion, du désir de détenir la vérité, ce que Simone Weill résume de façon saisissante : « *Marx a été arrêté jeune encore par un accident très fréquent au XIXe siècle : il s'est pris au sérieux. Il a été saisi d'une sorte d'illusion messianique qui lui a fait croire qu'un rôle décisif lui était réservé pour le salut du genre humain* ». (*Oppression et Liberté*, p. 224)

Pour Camus il ne fait aucun doute en effet que « *Marx avait ses raisons, étrangères à la pure logique, pour procéder à une simplification si arbitraire* ». (*L'Homme Révolté*, p. 247)

Camus ne nie cependant pas la grandeur d'un certain côté de la pensée de Marx ; il lui sait gré : « *[du] refus*

préalable des mythes et [de] la mise au jour des intérêts les plus crus ».

L'idée maîtresse de Marx a son entier assentiment. Il nous dit bien que personne ne s'est ensuite servi de cette méthode sinon de sa caricature : le 'matérialisme dialectique'. Simone Weill exprime cela aussi de façon nette - et nous pouvons, je crois, citer abondamment celle-ci car c'est Camus lui-même qui a fait éditer le livre, la parenté de pensée devant donc être réelle. Dans *L'Homme Révolté* il parle de cette oppression de la fonction bureaucratique : « *Marx le premier, et sauf erreur le seul (car on n'a pas continué ses recherches) a eu la double pensée de prendre la société comme un fait humain et d'y étudier comme le physicien dans la matière, les rapports de force. C'est là une idée de génie au sens complet du mot. Ce n'est pas une doctrine. C'est un sentiment d'étude, de recherche, d'exploration et peut-être de construction pour toute doctrine qui ne risque pas de tomber en poussière au contact d'une vérité* ». (p. 226) Voilà ce qui chez Marx lui paraissait important et qui méritait d'être retenu.

Marx passe donc d'une volonté de vérité à des conceptions métaphysiques plus ou moins douteuses ; Camus insiste sur ce point parce qu'il lui semble à la base de la déviation future de cette pensée.

« [Marx] a dit assez obscurément que le communisme n'était qu'une forme nécessaire de l'avenir humain, qu'il n'était pas tout l'avenir (...). Une notion mystique s'introduit alors arbitrairement dans une description qui se veut scientifique. La disparition finale de l'économie politique, thème favori de Marx et d'Engels, signifie la fin de toute douleur. L'économie, en effet, coïncide avec la peine et le malheur de l'histoire, qui disparaissent avec elle. Nous sommes dans l'Eden ».

Par cette comparaison Camus veut bien nous montrer le caractère messianique de l'œuvre de Marx ; l'intellectuel rigoureux devient prophète, et la prophétie ne se réalisant pas on recule toujours la date d'arrivée de la société promise. Camus traite cela dans son chapitre de l'échec de la prophétie (p. 260) : « *Hegel termine superbement l'histoire en 1807, les saint-simoniens considèrent que les convulsions révolutionnaires de 1830 et de 1848 sont les dernières, Comte meurt en 1857 s'appêtant à monter en chaire pour prêcher le patriotisme à une humanité enfin revenue de ses erreurs. A son tour, avec le même romantisme aveugle, Marx prophétise la société sans classes et la révolution du mystère historique. Plus avisé, cependant il ne fixe pas la date* ».

On peut dire qu'il est d'accord avec ce que Simone Weill dit de l'économiste allemand : son messianisme, le fait qu'il se soit pris au sérieux, a fait qu'il a abandonné « *La philosophie du travail qui germait en lui (...)* quoiqu'il ait continué, mais de plus en plus rarement avec le temps, à mettre ça et là dans ses écrits des formules qui s'en inspiraient. Etant hors d'état d'élaborer une doctrine, il a pris les deux croyances les plus courantes à son époque, l'une et l'autre pauvres, sommaires, médiocres et de plus impossibles à penser ensemble. L'une est le scientisme, l'autre le socialisme utopique. Pour les adopter ensemble, il leur a donné une unité fictive au moyen de formules qui, si on leur demande leur signification, n'en révèlent en fin de compte aucune, sinon un état sentimental ».

Voilà quels sont pour Camus les avatars de la pensée de Marx mais ces avatars en eux-mêmes ne seraient rien sans le fait qu'il y va de la destinée de la plus grande partie du globe. Nous allons donc voir comment Camus juge la réalisation du communisme : « *La seule valeur du monde marxiste réside désormais, malgré Marx, dans un dogme imposé à tout un empire idéologique. Le royaume des fins est utilisé, comme la morale éternelle et la morale des dieux, à des fins de mystification sociale. Elie Halevy se déclarait hors d'état de dire si le socialisme allait conduire à la république suisse universalisée ou au césarisme européen. Nous sommes désormais mieux renseignés* ». (ibid., p. 278)

C'est le césarisme intellectuel qui a triomphé et dont il va maintenant entreprendre la description.

2) CRITIQUE DU MARXISME

Il s'agit dans ce chapitre de l'histoire du communisme russe, c'est-à-dire d'une quarantaine d'années, même pas, (1917-1951) (1951 : parution de *L'Homme Révolté*) sur lesquelles il aura peu l'occasion de revenir puisque le XXe Congrès a lieu en 1959 et qu'il meurt en janvier 1960. Ainsi peut-on apporter la légère nuance que Roger Quillot nous donne dans les commentaires de *L'Homme Révolté* (Pléiade, p. 1630) : « *Il n'a pu apprécier à sa portée le XXe Congrès du parti communiste russe, la dénonciation du culte de la personnalité, la fin du stalinisme en U.R.S.S. et dans les démocraties populaires* ».

Il n'en reste pas moins que pour lui l'évolution de Marx à Staline, en passant par Lénine, est significative à bien des égards.

Pour Lénine il faut triompher : le seul critère étant la vertu d'efficacité, on voit bien ici quelle parenté peut être établie avec le fascisme. Lénine, écrit Camus, « *a voulu chasser la morale de la révolution parce qu'il croyait, à juste titre que le pouvoir révolutionnaire ne s'établit pas dans le respect des Dix Commandement* ». (ibid., p. 280) Lénine a rejeté dès le début toutes les formes sentimentales de l'action révolutionnaire. Pour lui il faut réussir, c'est-à-dire prendre le pouvoir. On voit déjà quelles contorsions un tel état d'esprit fait faire aux principes de Marx. Ainsi « *il jette par dessus bord le fatalisme économique et il se met à l'action* ». Les principes ne sont plus consultés dès qu'il s'agit de triompher. On voit ainsi comment Lénine va maintenant imposer sa

façon de voir, qu'il justifiera, bien sûr, mais a posteriori.

Dans son ouvrage remarquable, *Essai sur l'esprit d'orthodoxie*, Jean Grenier, un des premiers maîtres de Camus à la Faculté d'Alger, montre bien ce mécanisme : « *C'est à la suite d'une décision personnelle que s'est donc fondé cette nouvelle scolastique. Et c'est parce que Lénine a réussi que cette scolastique est enseignée ; il n'a pas réussi parce qu'elle est vraie, elle est devenue vraie du jour où il a réussi* ».

De dégradations en dégradations, Camus aperçoit cette image douloureuse des camps que les communistes de tous bords ont nié à cette époque : « *l'action pour principe unique, le règne de l'homme pour alibi, elle a déjà commencé à creuser son camp retranché, à l'Est de l'Europe, face à d'autres camps retranchés* ». (ibid., p. 279)

Marx a été insolemment trahi, « il n'imaginait pas une si terrifiante apothéose ». Cette position de Camus envers Lénine se trouve largement confirmée par les travaux d'historiens modernes. A la phrase de L'Homme Révolté : « *[Lénine] tâtonne un peu au début, hésite sur le point de savoir si la Russie doit d'abord passer par le stade capitaliste et industriel* », répond l'article d'un penseur politique comme Gilles Martinet déclarant (Nouvel Observateur, n° 156, nov. 1967), à l'occasion du Cinquantenaire de la Révolution russe : « *Les historiens le savent, mais la plupart des gens l'ignorent : Lénine voulait dans une première Phase, instaurer non point une économie socialiste, mais un capitalisme d'Etat, plus exactement « un capitalisme d'Etat démocratique révolutionnaire »* ».

C'est de cette façon qu'il nie la spontanéité des masses, combat à la fois le réformisme et le terrorisme. Tout cela a pu être atténué par le tempérament libéral, tolérant de Lénine. Et Camus reconnaît en lui un « *amant passionné de la justice* ».

Mais à Lénine succédera Staline et l'empire deviendra totalitaire. A ce moment-là la mystification devient totale, la prophétie est de plus en plus importante car elle doit cacher la réalité présente : « *Dès lors, la doctrine s'identifie définitivement à la prophétie. Pour une justice lointaine, elle légitime l'injustice pendant tout le temps de l'histoire, elle devient cette mystification que Lénine détestait plus que tout au monde. Elle fait accepter l'injustice, le crime et le mensonge par la promesse du miracle* ». (ibid., p. 291)

Il faut de nouveau se rapporter à l'ouvrage de Jean Grenier, que Camus a soigneusement annoté, pour bien comprendre comment - entièrement d'accord avec Jean Grenier - il considère le marxisme : « *Un livre récent montre que le marxisme n'est jamais demeuré ce qu'il était primitivement et que « tous les fidèles suivent l'évangile marxiste de la même manière que les religieux leurs Saintes Ecritures, leur morale absolue, c'est-à-dire avec beaucoup de détours »*. Il suffit pour cela d'examiner l'attitude que les trois principaux successeurs de Marx : Bernstein, Kautsky, Lénine ont prise vis-à-vis des points fondamentaux de la doctrine du maître ».

Prenons l'exemple du matérialisme historique : « *Le matérialisme historique éprouvé par Bernstein a été adopté par Kautsky et aussi par Lénine, mais celui-ci a exécuté une révolution sans se préoccuper de savoir si les conditions économiques en étaient déjà réalisées* ». (p. 19)

L'histoire officielle du communisme est pour Camus l'exemple même du truquage, du mensonge, de la non-intégrité intellectuelle : « *D'année en année, de mois en mois parfois, la Pravda se corrige elle-même, les éditions retouchées de l'histoire officielle se succèdent. Lénine est censuré, Marx n'est pas édité. A ce degré la comparaison avec l'obscurantisme religieux n'est même plus juste* ». (L'Homme Révolté, p. 291)

Et pour l'artiste quel intolérable scandale que cette doctrine qui amène à nier les génies parce qu'ils sont hérétiques : « *La négation des génies parce qu'ils sont hérétiques (et ils le sont presque tous), des apports de la civilisation, de l'art, dans la mesure, infinie, où il échappe à l'histoire, le renoncement aux traditions vivantes, ont retranché peu à peu le marxisme contemporain dans des limites de plus en plus étroites* ». (ibid., p. 291)

Et quel autre scandale que l'affaire Lyssenko, où l'un des meilleurs généticiens est condamné à mourir en Sibérie, tandis que l'imposteur qui a affirmé que l'acquis d'une vie était transmissible à ses enfants règne en maître.

Tout cela a rendu Camus anti-marxiste, mais il n'est pas tombé pour cela dans un certain anti-communisme de mauvais aloi. Dans *Actuelles I*, revenant sur ce point, dans la partie morale et politique (p. 271), il déclare : « *Si nous ne sommes pas d'accord avec la philosophie du communisme, ni avec sa morale pratique, nous refusons énergiquement l'anti-communisme politique, parce que nous en connaissons les inspirations et les buts inavoués* ».

Le marxisme tel qu'il se présentait à l'époque de Camus et tel qu'il se présente encore en grande partie (voir l'affaire Sinjavski et Daniel, et les déclarations du ministre de la culture (voir *Dépêche du Midi*, 27-10-1967) : « *Le Docteur Jivago est encore condamné comme étant une fausse représentation de la réalité russe* ») était inadmissible par Camus. Voilà pourquoi il se séparait d'une grande partie de la gauche française et pourquoi Sartre et lui ne purent s'entendre. Sa condamnation était sans équivoque car on ne peut aller à la liberté par

l'autorité. Ses positions, même au contact de celles notamment de Simone Weill et Jean Grenier peuvent se résumer en une phrase de celui-ci : « *En somme l'on peut assurer que le marxisme s'est décomposé en tant que croyance et qu'il n'a pu se maintenir et se propager que parce qu'il s'était transformé en orthodoxie de sorte qu'on a pu continuer à s'affirmer marxiste tout en prenant le contre-pied de la pensée du maître* ». (p. 20)

Camus n'en reconnaît pas moins la grandeur de Marx : « *Il a mis le travail, sa déchéance injuste et sa dignité profonde, au centre de sa réflexion. Il s'est élevé contre la réduction du travail à une marchandise et du travailleur à un objet* », et surtout il a écrit cette phrase qui avait l'adhésion entière de Camus : « *Un but qui a des moyens injustes n'est pas un but juste* ».

Mais ce fait lui permet de voir avec plus de lucidité la prodigieuse mutation qu'on a fait subir à cette pensée, à cette exigence éthique. L'Homme Révolté, livre essentiel sur ce problème a démystifié bon nombre d'intellectuels aveuglés par leur 'foi' : « *Historiquement il a ébranlé bien des consciences mystifiées, et de Villefosse à Merleau Ponty, nombreux sont ceux qui ont réagi dans son sens* » note R. Quillot dans le commentaire de ce livre (Pléiade, p. 1630). Camus répond en outre à la question de savoir comment le marxisme a pu dominer ainsi le mouvement ouvrier : « *Il est certain, d'ailleurs, que la capacité révolutionnaire des masses ouvrières a été freinée par la décapitation de la révolution libertaire, pendant et après la Commune. Après tout, le marxisme a dominé facilement le mouvement ouvrier à partir de 1872, à cause sans doute de sa grandeur propre, mais aussi parce que la seule tradition socialiste qui pouvait lui tenir tête a été noyée dans le sang, il n'y avait pratiquement pas de marxistes dans les insurgés de 1871* ». (L'Homme Révolté)

Ses positions théoriques sont donc claires et suffisamment pensées pour qu'on puisse juger féconde la recherche d'une pensée politique cohérente chez Camus.

Dans la deuxième partie, nous confronterons l'auteur avec les événements politiques, le combat politique quotidien. Il s'agira de voir si ses interventions sont restés fidèles à ses positions théoriques.

II. CAMUS ET LA RÉALITÉ POLITIQUE

Nous retrouverons ici tous les événements importants de la vie politique française et mondiale ; c'est une véritable chronique de notre époque. Il est bien vrai que pour cela l'ordre chronologique conviendrait mieux mais, devant la profusion des documents et des interventions, cet ordre-là ne dégagerait aucune idée directrice, voilà pourquoi en fin de compte nous conserverons la première classification par idéologies, plus arbitraire mais plus claire. Le choix des interventions a été fait de la façon la plus étendue possible. Ainsi pour ce qui a trait au monde capitaliste nous retiendrons les problèmes de la libération, de l'église et de sa politique, de la bombe atomique d'Hiroshima et de la Grèce.

A) Problèmes du monde capitaliste

1) LA LIBÉRATION : PROBLÈMES DE L'ÉPURATION

Les problèmes de la libération ont été importants et reconnus comme tels par l'auteur. Dans ses éditoriaux de Combat il a souvent été amené à prendre position sur cette question. Il a d'abord protesté contre le traitement des prisonniers des camps qui venaient d'être libérés. Il a pris nettement position en faveur de ces hommes : « *Quand les campagnes allemandes regorgent de vivres et de produits, quand les officiers généraux hitlériens mangent à leur habitude, c'est une honte, en effet, que les internés politiques connaissent la faim. Quand les « déportés d'honneur » sont rapatriés immédiatement et en avion, c'est une honte que nos camarades connaissent encore les mêmes horizons désespérants qu'ils ont contemplés pendant des années. Ces hommes ne demandent pas grand chose. Ils ne veulent pas de traitement de faveur. Ils ne réclament ni médailles ni discours. Ils veulent seulement rentrer chez eux. Ils en ont assez. Ils ont bien voulu souffrir pour la Libération, mais ils ne peuvent pas comprendre qu'il faille souffrir de la Libération. Oui ils en ont assez parce qu'on leur aura tout gâché, jusqu'à cette victoire qui est aussi, et à un point que ce monde indifférent à l'esprit ne peut pas savoir, leur victoire* ». (A I t II, p. 304)

La volonté de Camus de toujours défendre l'homme paraît clairement dans ce texte. La Résistance, nous l'avons déjà vu à propos de Lettres à un ami allemand, a été pour lui une prise de conscience capitale. Il fustige dans ce texte ces anciennes habitudes de 'piston', de société de faveur : « *Il faut qu'on sache qu'un seul des cheveux de ces hommes a plus d'importance pour la France et l'univers entier qu'une vingtaine de ces hommes politiques dont des nuées de photographes enregistrent les sourires* ». La Résistance, grand espoir de la gauche, doit rester fidèle à sa vocation et ne pas se laisser entraîner aux concessions habituelles. L'auteur prendra aussi position sur le délicat problème de l'épuration. Sa position réfute le qualificatif 'd'idéaliste' au sens péjoratif du terme que l'on donne souvent à Camus pour s'en débarrasser sans avoir à discuter. Il eut par exemple des polémiques avec Mauriac, et signe évident de sa bonne foi et de son engagement réel, profond, passionné, lorsqu'il eut tort il le confessa, chose rare dans le milieu 'intellectuel'. Sa position était difficile car, comme le note justement M. Lebesque dans son livre Camus par lui-même (p. 66) : « *D'une part, il réclamait la justice - une justice d'autant plus stricte qu'elle n'avait pas pour lui de répondant hors de ce monde - et de l'autre, il refusait de souscrire à un règlement de comptes massif qui masquait bien souvent une opération*

politique. L'anonyme de Combat avait ses camarades non, certes à venger, mais à justifier sur cette terre ». C'est pourquoi face à Mauriac, qui prêchait la charité, Camus demandait la justice. Il ne pouvait pour lui y avoir de pardon général car ce serait démissionner. « Je voudrais seulement lui [Mauriac] dire que je vois deux chemins de morts pour notre pays. Ces deux chemins sont ceux de la haine et du pardon. Ils me paraissent aussi désastreux l'un que l'autre » (t. II, p. 286). Nous retrouvons dans ces interventions cette volonté de prise sur le réel qui se faisait déjà jour chez lui dans ses enquêtes algériennes pour Alger Républicain. Il n'hésitera pas à dire que l'épuration a été manquée parce que faite dans un esprit partisan et politique. « On nous excusera de commencer aujourd'hui par une vérité première : il est certain désormais que l'épuration en France est non seulement manquée, mais déconsidérée. Le mot d'épuration était déjà assez pénible en lui-même. La chose est devenue odieuse. Elle n'avait qu'une chance de ne point le devenir qui était d'être entreprise sans esprit de vengeance ou de légèreté... l'échec est en tout cas complet ». Combat du 30 août 1945 (t. II, p. 290). Ce souci de l'équité le fit protester à diverses reprises ; notamment lors de la condamnation du pacifiste René Gérin qui fut condamné à huit ans de travaux forcés pour avoir écrit à la chronique littéraire de L'Œuvre, journal collaborateur. Voici ce qu'il écrivit à ce sujet dans le même numéro de Combat. Après avoir rappelé que cette Cour avait condamné Bertini, recruteur de la L.V.F., à cinq ans de travaux forcés, il s'étonne que René Gérin pour une action bien plus minime ait écopé de huit ans. « Gérin n'a dénoncé personne et il n'a participé à aucune des entreprises de l'ennemi. Si l'on jugeait que sa collaboration littéraire à L'Œuvre méritait une sanction, il fallait la prendre ; mais il fallait la mesurer au délit... Ce procès dans tous les cas, demande à être révisé. Et non pas seulement pour éviter à un homme des souffrances disproportionnées à ses fautes, mais pour que la justice elle-même soit préservée et devienne, dans un cas au moins, respectable ».

2) HIROSHIMA

Son souci de la nuance est évident et son esprit critique s'exerce toujours quelles que soient les circonstances. Ce ton modéré qui est le sien, il va l'abandonner pour une fois « au seuil de l'ère de la Peur », le 8 août 1945. Il faut reproduire les passages de ce texte important où le style de Camus atteint à cette intensité et à ce dépouillement qui font sa force : « Le monde est ce qu'il est, c'est-à-dire peu de chose. C'est ce que chacun sait depuis hier grâce au formidable concert que la radio, les journaux et les agences d'information viennent de déclencher au sujet de la bombe atomique. Nous nous résumerons en une phrase : la civilisation mécanique vient de parvenir à son dernier degré de sauvagerie. « La position est nette et franche ». Ce n'est plus une prière, mais un ordre qui doit monter des peuples vers les gouvernements, l'ordre de choisir définitivement entre l'enfer et la raison ». Combat (t. II, p. 291)

[3] L'ÉGLISE ET SA POLITIQUE

Dans Combat du 26 décembre 1944, il avait commenté le message du Pape Pie XII qui prenait position en faveur de la démocratie. C'est l'occasion pour l'auteur de rappeler une fois de plus que le style doit être « universel », c'est-à-dire écrit avec les mots de tous et que c'est mentir que de parler dans le langage des « Encycliques », « langage de la tradition qui n'a jamais été clair pour la grande foule des hommes ». Camus reproche notamment à l'Église ses déclarations faites toujours a posteriori, lorsqu'elles ne servent plus à rien. « Ce message qui désavoue Franco, comme nous aurions voulu le voir lancé en 1936, afin que Georges Bernanos n'eût pas à parler ni à maudire... Disons-le clairement, nous aurions voulu que le Pape prit parti, au cœur même de ces années houleuses, et dénonçât ce qui était à dénoncer » (t. II, p. 284). Cette modération à force de l'être devient une force conservatrice, et l'église, et son chef « la plus haute autorité spirituelle du siècle » doivent aider la cause de la liberté et de la justice. « Mais tant de nuances et de précaution laissent toute licence aussi à la modération la plus haïssable de toutes, qui est celle du cœur. C'est elle justement qui admet les conditions illégales et qui souffre la prolongation de l'injustice... Non, les chrétiens des premiers siècles n'étaient pas des modérés. Et l'Église, aujourd'hui, devrait avoir à tâche de ne pas se laisser confondre avec les forces de conservation ». (t. II, p. 284)

4) LA GRÈCE

Toute sa vie il essaya de sauver des vies humaines comme il le fera par exemple en Algérie. En mars 1949 il intervint en faveur de jeunes intellectuels grecs condamnés à mort après l'écrasement du soulèvement pro-communiste. Il se tient informé de la répression en Grèce et R. Quillot nous signale que « ses dossiers contiennent de nombreuses études qui ont été communiquées de Grèce sur le camp d'Arsiat, la nouvelle Marifronissos, sur l'état des prisonniers de Youra, l'île de la Mort, sur les civils déportés à Agir Evratrios ou à l'île d'Ikaris en Mer Egée, ainsi qu'un appel des femmes prisonnières à la prison Averoff d'Athènes » (p. 1765). Ses protestations et ses interventions en faveur des condamnés à mort ne se comptent plus ; on peut citer par exemple la protestation contre la condamnation du jeune Karaolis, les exécutions en masse de Téhéran à la fin de la vie politique du docteur Mossadegh. Dans l'Express du 6 décembre 1955, il avouait son admiration pour ce peuple grec et il le comparait au peuple espagnol : « Je ne cacherais pas pour ma part mon admiration et ma tendresse pour ce peuple grec dont j'ai pu voir qu'avec l'espagnol il était un de ceux dont l'Europe barbare aura besoin pour se refaire une civilisation ». Ce qui nous amène tout naturellement à parler de l'Espagne, pays cher à Camus (notons au passage que sa mère Catherine Sintès, était d'origine espagnole).

B) Le fascisme

Il n'a cessé tout au long de sa vie de fustiger les démocraties occidentales d'avoir à la Libération laissé au

pouvoir le compagnon d'Hitler et de Mussolini. Le 12 juin 1952, il envoie sa lettre de démission à l'U.N.E.S.C.O. pour protester contre l'admission de l'Espagne de Franco à cet organisme. A cette occasion il a pu se rendre compte de ce que valaient les déclarations de certains intellectuels. En effet il s'adressa à un certain nombre d'entre eux, les invitant à s'associer à ce geste, et les réponses furent rares. Le 30 novembre de la même année il participa au meeting de protestation organisé salle Wagram et déclara notamment : *« quand on sait qu'à Madrid le ministre actuel de l'information collaborateur désormais direct de l'U.N.E.S.C.O. est celui-là même qui fit la propagande des nazis pendant le règne d'Hitler, quand on sait que le gouvernement qui vient de décorer le poète chrétien Paul Claudel est celui-là même qui décora de l'ordre des Flèches Rouges Himmler, organisateur des crématoires, on est fondé à dire, en effet que ce n'est pas Calderon ni Lope de Véga que les démocraties viennent d'accueillir dans leur société d'éducation mais Joseph Goebbels »*, position on le voit claire et sans ambiguïté. Il défendit les grèves qui eurent lieu dans les années 50 (texte anniversaire de 1951) : *« Ces grèves ont été faites d'abord par ceux qui travaillent et souffrent, voilà la vérité. Et si, comme il est possible, des patrons et des évêques espagnols y ont vu une occasion d'exprimer, sans payer de leur personne, leur opposition alors ils ne sont que plus misérables d'avoir compté sur la peine et le sang du peuple espagnol pour dire ce qu'ils étaient incapables de crier eux-mêmes. Ces mouvements ont été spontanés et cet élan garantit la réalité des déclarations de notre camarade et fonde le seul espoir que nous puissions nourrir »*. (p. 1795)

La fidélité de Camus à l'Espagne républicaine ne se démentira jamais, il sera toujours là pour soutenir toutes leurs manifestations. Il s'entretiendra d'ailleurs avec un certain nombre d'entre eux pour avoir des précisions sur les mouvements socialistes révolutionnaires de 1905 lorsqu'il travaillera à sa pièce des Justes. *« L'Espagne fut une des préoccupations permanentes de Camus depuis le jour où le mouvement franquiste a déclenché la rébellion »*, fait souligné par R. Quillot dans son introduction de la Pléiade. Du temps de Combat Camus a consacré de nombreux éditoriaux à ce problème. Il intervint également pour sauver des vies humaines. Il revint à la charge comme il l'avait fait pour l'U.N.E.S.C.O. lors de l'entrée de l'Espagne à l'O.N.U. en 1955. Enfin, il est important de noter que c'est parmi les exilés espagnols qu'il fêta le prix Nobel. D'ailleurs il est assez significatif de noter que ce prix lui fut cher surtout par le poids nouveau que cela donnait à ses déclarations, car c'est une loi de publicité : un prix Nobel confère un prestige international.

C) Le monde communiste

Le troisième point sera maintenant consacré à ses relations avec le monde communiste. Là aussi nous ne retiendrons que quelques interventions, 1953 Berlin-Est, 1956 Poznan et Budapest.

1) BERLIN-EST

Après la mort de Staline le 5 mars 1953, des remous eurent lieu dans les pays communistes. Après que des troubles eurent éclaté à Pilsen et à Ostrava le 4 juillet 1953, les 19 et 20 juillet des ouvriers cessèrent le travail à Berlin-Est. Ils manifestèrent en abattant la statue de Staline, et incendièrent les bâtiments, devant la pression des policiers Est-Allemand les 'vopos' débordés. On fit appel aux chars russes qui matèrent impitoyablement ces manifestations. Camus déjà assez méfiant à l'égard du communisme (voir Raisons Théoriques) trouva là la confirmation de ses doutes sur la liberté à l'Est. Au lendemain des émeutes il prononça une allocution pathétique où il dénonça la double mystification des événements. D'une part Le Figaro qui parlait avec éloquence du peuple révolutionnaire de Berlin, de l'autre l'humanité qui fustigeait « les meneurs ». Pour Camus il était évident que la vérité était aussi éloignée de l'une que de l'autre de ces positions. Pour lui, la première des choses à faire c'est dire la vérité sans ambiguïté et sans mauvaise foi aucune : *« Nous ne pouvons plus ignorer qu'il s'est agité d'abord, et quelle que soit l'exploitation que des deux côtés on ait voulu en faire, d'une révolte ouvrière contre un gouvernement et une armée qui se voulaient au service des ouvriers. Et si nous n'en étions pas suffisamment persuadés les discours du gouvernement de Berlin-Est le confirmeraient »* (p. 1773). Cela le renforça dans son opinion au sujet d'une certaine gauche, il fut notamment littéralement écœuré par certains reportages : *« Ce n'est plus enfin de l'admiration, mais une sorte de considération respectueuse que j'éprouve devant ce journaliste d'un hebdomadaire, supposé de gauche, qui à l'occasion d'une relation des mêmes événements, a pu écrire sans blêmir qu'il fallait admirer la discipline et le sang-froid des troupes russes »*. Camus adjure ceux que certaines croyances aveuglent de voir la vérité en face, de voir que des travailleurs ont été massacrés : *« Ne préférez pas vos raisonnements et vos rêves à cette misère qui crie vers nous depuis deux semaines, n'excusez pas le sang et la douleur d'aujourd'hui sur la considération d'un avenir historique qui sera privé de sens au moins pour ceux qu'il aura tués. Croyez-nous, pour la dernière fois, quand nous vous disons qu'aucun rêve d'homme, si grand soit-il, ne justifie qu'on tue celui qui travaille et qui est pauvre »*. (p. 1775)

Puis ce sera le tour de la Pologne d'être secouée par des troubles.

2) POZNAN

Le 28 juin 1956, des troubles qui dégénèrent en émeute, ont lieu à Poznan. C'est l'occasion pour l'auteur de constater avec tristesse le bien-fondé de ses soupçons sur la véritable nature des régimes communistes. Il fallut aussi rétablir la vérité, car on invoquait l'argument que ces troubles avaient été déclenchés par des « meneurs étrangers ». Sa déclaration commence par un dialogue avec un chef communiste qui lui présente l'argument ci-dessus et l'interlocuteur poursuit : *« dans un pays normal, on n'attaque pas les postes de police pour satisfaire les revendications ouvrières »* et Camus note : *« Il faut applaudir à cette remarque pertinente car dans un pays*

normal en effet les libertés syndicales autorisent la lutte pacifique pour les revendications ouvrières. Mais là où le droit de grève n'existe plus, où la législation ouvrière annule d'un trait de plume cent ans de conquêtes syndicales, quand les ouvriers qui ne reçoivent que le minimum vital voient rogner par décision gouvernementale le salaire qui ne suffit même pas à leur vie, que leur reste-t-il donc sinon le cri et la colère » et ce fait a pour conséquences, poursuit l'auteur, « [que] depuis quelques mois, un mythe s'écroule irrésistiblement devant nos yeux .Nous connaissons aujourd'hui la tristesse d'avoir eu raison en refusant de considérer les régimes de l'Est comme révolutionnaires et prolétaires » . (p. 1777)

3) BUDAPEST

Puis ce fut le tour de la Hongrie où les événements furent bien plus graves qu'à Berlin ou à Poznan. Cette dernière lutte d'un pays contre l'emprise totalitaire confirma l'auteur dans ses vues.

Après la réhabilitation de Rajk, un des chefs hongrois, pendu après un simulacre de procès, Rakosi, chef de l'État hongrois, reconnaît qu'il avait été condamné sur la base « d'accusations inventées de toutes pièces ». En juillet Rakosi démissionna et fut remplacé par Gero dont on attendait un adoucissement du régime. Des manifestations de masse commencèrent le 22 octobre et s'accrochèrent après le discours décevant du chef de l'État. On déboulonna la statue de Staline, les policiers ouvrirent le feu, l'émeute se déchaîna et à deux heures du matin les premiers tanks soviétiques intervenaient. Bien que Imre Nagy soit devenu président du Conseil avec l'assentiment de tous, le 3 novembre deux mille chars russes rentraient en Hongrie. Radio-Budapest lança alors un appel aux écrivains et aux savants du monde entier, appel publié par la presse et auquel Camus répondit, étant personnellement cité dans ce texte. Sa réponse débute par la constatation tragique de l'impuissance immédiate dans laquelle les écrivains se trouvaient d'agir et par un appel aux Nations Unies, et à tous les intellectuels pour qu'ils fassent sortir cet organisme de sa léthargie. Le ton en est pathétique : « *C'est là, je le dis à notre honte, tout ce que nous pouvons faire pour répondre à nos frères massacrés pour que cesse enfin cette boucherie* » .

Le texte qu'il soumet aux Nations Unies se caractérise par l'apport de solutions immédiates et possibles. On y trouve une volonté de prise sur le réel pour aider à sauver des vies. La pétition n'est pas pour lui un acte d'habitude de la vie de l'intellectuel mais la volonté de résoudre un problème réel au profit de l'homme. Elle est à chaque fois un acte total, un engagement profond et sincère non pour se mettre en valeur, mais pour être vraiment utile. Voici le texte proposé, il est ferme et réaliste, dans le sens de 'réalisable' : « *Les écrivains européens, dont les noms suivent, demandent que l'Assemblée générale examine sans désespérer le génocide dont est victime la nation hongroise. Il demande que chaque nation prenne à cette occasion ses responsabilités, qui seront enregistrées pour voter sur le retrait immédiat des troupes soviétiques, leur remplacement par la force de contrôle internationale désormais à la disposition des Nations Unies, la libération des détenus et des déportés et l'organisation consécutive d'une consultation libre du peuple hongrois. Ces mesures sont les seules qui puissent assurer la paix juste dont sont avides tous les peuples, y compris le peuple russe* » (p. 1779). Le 23 novembre 1956, prenant la parole dans un meeting des étudiants français, il adjurera ceux qui croient encore au mythe de l'état prolétarien d'ouvrir les yeux sur la sinistre réalité : « *Oubliez tous les maîtres, oubliez les idéologies périmées, les concepts mourants, les slogans vétustes dont on veut encore continuer de vous nourrir. Ne vous laissez pas intimider par aucun des chantages de droite ou de gauche* » . Il reprendra ce même thème le 15 mars 1957 à la salle Wagram : « *Ce que fut l'Espagne il y a vingt ans, la Hongrie le sera aujourd'hui* » . Il préfacera le livre sur la vérité de 'L'Affaire Nagy' paru chez Plon. Nagy s'était réfugié à l'ambassade yougoslave et avait accepté d'en repartir après assurance faite par promesse écrite qu'il serait libre. Il fut arrêté et pendu. Si l'impuissance a été notre lot dit en substance l'auteur, nous devons cependant témoigner de la vérité pour que ceux qui triomphent n'aient pas 'raison' : « *Devant la tragédie hongroise, nous avons été, nous sommes encore dans une sorte d'impuissance. Mais cette impuissance n'est pas totale. Le refus du fait accompli, l'alerte du cœur et de l'esprit, la décision d'ôter au mensonge son droit de cité, la volonté de ne pas abandonner l'innocence, même après qu'elle eût été étranglée, ce sont les règles d'une action possible* » . (p. 1789)

L'affaire hongroise achèvera donc de le brouiller avec le camp soviétique, et confirme ce qu'il écrivait dans L'Homme Révolté : la révolution a été mystifiée, voilà une « terrifiante apothéose que Marx n'imaginait pas ». On ne saura qu'après sa mort qu'il a aidé matériellement plusieurs familles hongroises. Il reste pour terminer cette chronique d'une époque, la 'douloureuse' affaire algérienne qui, à elle seule, constitue la matière d'Actuelle III.

D) Le problème algérien

Camus connaissait mieux que personne le problème de l'Algérie, il avait, nous l'avons déjà vu, effectué plusieurs reportages sur la Kabylie dès 1939 . Il intervint de nombreuses fois pour sauver des condamnés à mort, on peut signaler par exemple :

- ▶ que le 11 janvier 59 il introduisit un recours en grâce auprès du Général de Gaulle et d'André Malraux en faveur de huit condamnés à mort ;
- ▶ que le 21 août 1959 il demande la grâce pour Bouyaed Radhid, Berkouk Areski, Sahnoum Ahmed.

Mais l'essentiel de sa pensée sur ce problème se trouve consigné dans Actuelle III, qui reçut un accueil assez froid de tous côtés, peut-être parce que le combat était trop avancé pour que les solutions proposées par l'auteur puissent servir à quelque chose. De toutes façons il niera comme il l'a toujours fait le droit à n'importe quel mouvement de n'importe quel bord de tuer des innocents et de torturer. Après bien des efforts pour essayer d'imposer une trêve civile, et après son échec, il s'abstiendra de prendre position car il était trop tard. Soulignons au passage que le F.L.N. n'était pas opposé à cette tentative. Actuelle III sera le résumé de sa position, dans lequel il essaiera de donner à sa réflexion une portée générale.

Né en Algérie, Camus se sentait chez lui là-bas et le fait d'y retourner avec un passeport lui était intolérable. Il voyait dans l'Algérie l'occasion unique de fédérer deux peuples. *« Sur cette terre sont réunis un million de Français établis depuis un siècle, des millions de Musulmans, Arabes et Berbères, installés depuis des siècles, plusieurs communautés religieuses, fortes et vivantes. Ces hommes doivent vivre ensemble, à ce carrefour de routes et de races où l'histoire les a placés. Ils le peuvent, à la seule condition de faire quelques pas les uns au-devant des autres, dans une confrontation libre »*. (t. II, p. 995)

Mais lorsque l'engrenage fut déclenché il s'aperçut rapidement que rien n'était plus possible car à la haine répond la haine. *« Dès lors, c'est le combat aveugle où le Français décide d'ignorer l'Arabe, même s'il sait quelque part en lui-même, que sa revendication de dignité est justifiée, et l'Arabe décide d'ignorer le Français, même s'il sait quelque part en lui-même que les Français d'Algérie ont droit aussi à la sécurité et à la dignité sur notre terre commune »*.

Sa position paraîtra forcément sentimentale après les déclenchements des hostilités les plus importantes, mais on doit reconnaître que son idée était certainement la seule qui aurait permis de ne pas remplacer une injustice par une autre, à condition d'avoir pu agir à temps. Voilà sa position définitive sur ce sujet : *« J'ai essayé, à cet égard, de définir clairement ma position. Une Algérie constituée par des peuplements fédérés, et reliée à la France, me paraît préférable, sans comparaison possible au regard de la simple justice, à une Algérie reliée à un empire d'Islam qui ne réaliserait à l'intention des peuples arabes une audition de misères et de souffrances et qui arracherait le peuple français d'Algérie à sa patrie naturelle »* (t. II, p. 901). Le souci majeur de l'auteur a toujours été d'éviter le déracinement de l'homme, cette déclaration le confirme.

Camus est donc présent à tous les instants de l'histoire de notre époque. Bien des fois son rôle peut être comparé à celui de Rieux dans La Peste, cherchant à diminuer 'arithmétiquement' les souffrances humaines. Sa position dans les différentes affaires évoquées réfute sans discussion possible le qualificatif 'd'idéaliste' que certains lui ont donné. Nous avons vu qu'il cherche toujours une solution humaine et réalisable parce que selon ses propres dires *« en toute occasion un progrès est réalisé chaque fois qu'un problème politique est remplacé par un problème humain »*. Après 1952 R. Quillot nous signale qu'il s'est fixé une ligne de conduite qu'il voulait simple : combattre toutes les formes de dictature et d'arbitraire où qu'elles se manifestent et sans considération de leurs objectifs idéologiques. Propos confirmés par ce relevé de brouillon d'une lettre écrite par l'auteur en 1953 : *« je suis peut-être trop sensible au monde comme il va. Mais finalement il n'est sans doute pas mauvais que quelques hommes au moins restent en alerte et ne puissent prendre leur parti de ce qui opprime ni, cette correspondance en est la preuve, de ce qui sépare »* (t. II, p. 1743). Cette volonté d'agir ne peut être mieux définie que par la citation du texte suivant extrait de la revue Révolution Proletarienne d'octobre 1957 reproduit par J.C. Brisville dans le Camus de la Bibliothèque Idéale (p. 271) : *« Ce que nous savons de Camus, c'est sa solidarité mille et mille fois manifestée, envers les militants d'Espagne, de Bulgarie, de Hongrie. Pas seulement à l'occasion de meeting ou de manifestations où tant de bonnes âmes viennent pointer. Ce que nous savons de Camus, c'est le billet glissé au 'déchard' et la souscription à la liste qui circule de mains en mains, c'est le refus de l'estrade et des présidences et la préférence pour l'action limitée, mais utile, à mesure d'homme. Ce que nous savons de Camus, c'est sa démission de l'U.N.E.S.C.O. lorsque l'Espagne de Franco y est entrée... C'est pour tout cela que nous saluons en Albert Camus un copain »*.

Mais sa pensée ne se limite pas à ces interventions, il y a chez lui une véritable réflexion théorique sur la politique. De nombreux 'intellectuels' en restent à ce côté 'négatif' de protestation. Mais Camus a donné un côté 'positif' à sa protestation, ce sera l'objet de notre troisième partie.

III. LA PENSÉE POLITIQUE DE CAMUS

Camus a retenu une chose importante du marxisme : la critique de la conscience mystifiée, critique qu'évidemment les 'marxistes' adressent à autrui voyant la paille dans l'œil du voisin alors que...

Cela a enseigné à l'auteur la méfiance à l'égard de tout messianisme. Il met l'accent sur ce point dans le recueil Victimes et Bourreaux : une pensée politique honnête doit éviter cet écueil : *« Il s'agit en somme de définir des conditions d'une pensée politique modeste, c'est-à-dire délivrée de tout messianisme, et débarrassée de la nostalgie du paradis terrestre »*. L'auteur cherche donc les principes fondamentaux qu'une société 'honnête' devrait respecter. Camus n'affirme pas comme certains démagogues que le bonheur est possible sans voir si à travers les erreurs dues à l'homme, il n'y a tout de même pas des difficultés 'vraies', c'est-à-dire inhérentes à toute société.

On peut donc parler d'une pensée politique chez lui car il y a une véritable réflexion sur les principes

fondamentaux des sociétés. La première de ces réflexions concerne les principes de liberté et de justice.

1) Liberté et justice

L'auteur ne cache pas l'apparente antinomie de ces deux valeurs : « *La liberté absolue raille la justice. La justice absolue nie la liberté* » car, poursuit-il, « *la liberté absolue c'est le droit pour le plus fort de dominer [tandis que...] la justice absolue passe par la suppression de toute contradiction : elle détruit la liberté* ».

Il s'agit donc de résoudre au mieux cette contradiction capitale : « *Pour être fécondes, les deux notions doivent trouver, l'une dans l'autre, leur limite* ».

Pour Camus il est possible d'atteindre, de conquérir cet équilibre. L'erreur communiste pour lui tient de là : « *Il n'y a pas de justice en société sans droit naturel ou civil qui la fonde... Pour conquérir l'être, il faut partir du peu d'être que nous découvrons en nous, non le nier d'abord. Pour taire le droit jusqu'à ce que la justice soit établie, c'est le faire taire à jamais puisqu'il n'aura plus lieu de parler si la justice règne à jamais. A nouveau on confie donc la justice à ceux qui, seuls, ont la parole, les puissants* » (H.R., p. 359)

Il est donc vital pour la société 'honnête' d'équilibrer ces deux notions car « *Aucun homme n'estime sa condition libre, si elle n'est pas juste en même temps, ni juste si elle ne se trouve pas libre. La liberté, précisément, ne peut s'imaginer sans le pouvoir de dire en clair le juste et l'injuste, de revendiquer l'être entier au nom d'une parcelle d'être qui se refuse à mourir* » (H.R., p. 359). La politique pour l'auteur doit se donner pour tâche de faire que ce qui est juste, soit fort, pour reprendre les termes de Pascal.

2) La fin et les moyens

Pour réaliser cette société, peut-on tuer ? C'est là pour Camus la question capitale. Elle est à la source même de la réflexion entreprise dans *L'Homme Révolté*. Dans l'introduction, ce problème est posé en termes clairs : « *Nous ne saurons rien tant que nous ne saurons pas si nous avons le droit de tuer cet autre devant nous ou de consentir qu'il soit tué* » ; il est urgent de répondre à cette question : la fin peut-elle justifier n'importe quels moyens ?

La réponse est aussi nette que la question : « *L'action révoltée authentique, ne consentira à s'armer que pour des institutions qui limitent la violence, non pour celles qui la codifient* » (H.R., p. 360)

La fin ne peut pas justifier les moyens, parce qu'ils se justifient réciproquement.

L'auteur doit ici répondre aux objections qui lui sont formulées. Elles se résument au fait qu'on le traite 'd'idéaliste'. Pour eux cette façon de voir les choses ne peut en rien modifier l'état réel des choses. La réponse de l'auteur est non moins affirmative : « *Que signifie une telle attitude en politique ? Et d'abord est-elle efficace ? Il faut répondre sans hésiter qu'elle est la seule à l'être aujourd'hui... l'absolutisme historique n'est pas efficace, il est efficient, il a pris et conservé le pouvoir. Une fois muni du pouvoir, il détruit la seule réalité créatrice* » (H.R., p. 361)

Une révolution, si elle cherche à triompher coûte que coûte, déviara forcément et se séparera de ses origines. Elle ne peut triompher que par des moyens conformes à ses idéaux, sinon elle sera « efficiente » et oppressive, elle n'aura donc servi à rien. Pour l'auteur ceci doit être longuement médité car seule la compréhension de ce mécanisme pourra éviter à une société « honnête » d'être oppressive : « *Car ou bien la révolution prendra ce risque - ne pas vaincre et mourir - ou bien elle confessera qu'elle n'est que l'entreprise de nouveaux maîtres justiciables du même mépris* » (H.R., p. 361)

L'esprit révolutionnaire, pour Camus, ne pourra survivre que s'il comprend que sa seule force réside dans ce respect des moyens : « *Mais l'esprit révolutionnaire, en Europe, peut aussi, pour la première et la dernière fois réfléchir sur ces principes, se demander quelle est la déviation qui l'égare dans la terreur et dans la guerre, et retrouver avec les raisons de sa révolte, sa fidélité* » (H.R., p. 362)

L'équilibre ne peut être maintenu que par la tension de la révolte et de la révolution. La révolte représentant l'élément personnel, individuel qu'il faut sauvegarder sous peine de renier ses principes et de tomber dans le socialisme 'césarien'. Pour montrer la valeur de cette tension, l'auteur s'est référé au syndicalisme libre et aux mouvements libertaires : « *L'effort et le succès du syndicalisme libre, comme la permanence des mouvements libertaires et communautaires en Espagne et en France, sont les repères auxquels je me suis référé pour montrer au contraire la fécondité d'une tension entre la révolte et la révolution* » (H. R.)

3) Camus et la pensée libertaire

La pensée libertaire est pour Camus l'un des éléments importants pour la constitution d'un monde plus juste. Refusant le socialisme autoritaire, pour les raisons déjà exposées, sa pensée ne pouvait qu'être nourrie par le

fondamentaux des sociétés. La première de ces réflexions concerne les principes de liberté et de justice.

1) Liberté et justice

L'auteur ne cache pas l'apparente antinomie de ces deux valeurs : « *La liberté absolue raille la justice. La justice absolue nie la liberté* » car, poursuit-il, « *la liberté absolue c'est le droit pour le plus fort de dominer [tandis que...] la justice absolue passe par la suppression de toute contradiction : elle détruit la liberté* ».

Il s'agit donc de résoudre au mieux cette contradiction capitale : « *Pour être fécondes, les deux notions doivent trouver, l'une dans l'autre, leur limite* ».

Pour Camus il est possible d'atteindre, de conquérir cet équilibre. L'erreur communiste pour lui tient de là : « *Il n'y a pas de justice en société sans droit naturel ou civil qui la fonde... Pour conquérir l'être, il faut partir du peu d'être que nous découvrons en nous, non le nier d'abord. Pour taire le droit jusqu'à ce que la justice soit établie, c'est le faire taire à jamais puisqu'il n'aura plus lieu de parler si la justice règne à jamais. A nouveau on confie donc la justice à ceux qui, seuls, ont la parole, les puissants* ». (H.R., p. 359)

Il est donc vital pour la société 'honnête' d'équilibrer ces deux notions car « *Aucun homme n'estime sa condition libre, si elle n'est pas juste en même temps, ni juste si elle ne se trouve pas libre. La liberté, précisément, ne peut s'imaginer sans le pouvoir de dire en clair le juste et l'injuste, de revendiquer l'être entier au nom d'une parcelle d'être qui se refuse à mourir* » (H.R., p. 359). La politique pour l'auteur doit se donner pour tâche de faire que ce qui est juste, soit fort, pour reprendre les termes de Pascal.

2) La fin et les moyens

Pour réaliser cette société, peut-on tuer ? C'est là pour Camus la question capitale. Elle est à la source même de la réflexion entreprise dans *L'Homme Révolté*. Dans l'introduction, ce problème est posé en termes clairs : « *Nous ne saurons rien tant que nous ne saurons pas si nous avons le droit de tuer cet autre devant nous ou de consentir qu'il soit tué* » ; il est urgent de répondre à cette question : la fin peut-elle justifier n'importe quels moyens ?

La réponse est aussi nette que la question : « *L'action révoltée authentique, ne consentira à s'armer que pour des institutions qui limitent la violence, non pour celles qui la codifient* ». (H.R., p. 360)

La fin ne peut pas justifier les moyens, parce qu'ils se justifient réciproquement.

L'auteur doit ici répondre aux objections qui lui sont formulées. Elles se résument au fait qu'on le traite 'd'idéaliste'. Pour eux cette façon de voir les choses ne peut en rien modifier l'état réel des choses. La réponse de l'auteur est non moins affirmative : « *Que signifie une telle attitude en politique ? Et d'abord est-elle efficace ? Il faut répondre sans hésiter qu'elle est la seule à l'être aujourd'hui... l'absolutisme historique n'est pas efficace, il est efficient, il a pris et conservé le pouvoir. Une fois muni du pouvoir, il détruit la seule réalité créatrice* ». (H.R., p. 361)

Une révolution, si elle cherche à triompher coûte que coûte, déviara forcément et se séparera de ses origines. Elle ne peut triompher que par des moyens conformes à ses idéaux, sinon elle sera « efficiente » et oppressive, elle n'aura donc servi à rien. Pour l'auteur ceci doit être longuement médité car seule la compréhension de ce mécanisme pourra éviter à une société « honnête » d'être oppressive : « *Car ou bien la révolution prendra ce risque - ne pas vaincre et mourir - ou bien elle confessera qu'elle n'est que l'entreprise de nouveaux maîtres justiciables du même mépris* ». (H.R., p. 361)

L'esprit révolutionnaire, pour Camus, ne pourra survivre que s'il comprend que sa seule force réside dans ce respect des moyens : « *Mais l'esprit révolutionnaire, en Europe, peut aussi, pour la première et la dernière fois réfléchir sur ces principes, se demander quelle est la déviation qui l'égare dans la terreur et dans la guerre, et retrouver avec les raisons de sa révolte, sa fidélité* ». (H.R., p. 362)

L'équilibre ne peut être maintenu que par la tension de la révolte et de la révolution. La révolte représentant l'élément personnel, individuel qu'il faut sauvegarder sous peine de renier ses principes et de tomber dans le socialisme 'césarien'. Pour montrer la valeur de cette tension, l'auteur s'est référé au syndicalisme libre et aux mouvements libertaires : « *L'effort et le succès du syndicalisme libre, comme la permanence des mouvements libertaires et communautaires en Espagne et en France, sont les repères auxquels je me suis référé pour montrer au contraire la fécondité d'une tension entre la révolte et la révolution* ». (H. R.)

3) Camus et la pensée libertaire

La pensée libertaire est pour Camus l'un des éléments importants pour la constitution d'un monde plus juste. Refusant le socialisme autoritaire, pour les raisons déjà exposées, sa pensée ne pouvait qu'être nourrie par le

socialisme libertaire, anti-autoritaire. Dans ses lettres sur la Révoite, il signale l'opposition constante de l'anarchiste Bakounine au socialisme autoritaire. Bertrand Russell pour sa part ayant toujours pensé que la déviation communiste était déjà en germe dans la pensée et le tempérament de Marx. D'ailleurs les luttes de l'Internationale entre Marx et Bakounine ont été étudiées par l'auteur dans l'histoire du socialisme, européen de Daniel Halvey. Lutttes qui ont aussi amené la scission entre les socialistes scientifiques, autoritaires et les socialistes utopiques, libertaires. Cette pensée lui a apporté sa fécondité inégaiale - selon les termes mêmes d'Emmanuel Mounier - en ce qui concerne la liberté humaine. Il faut d'ailleurs se rapporter sur ce point au livre de celui-ci Communisme, anarchisme et personnalisme. Camus y a puisé cette notion de résistance au pouvoir tant prônée par un philosophe comme Alain. Cette pensée l'a aussi renforcé dans l'idée qu'il faut arriver au gouvernement des choses en décentralisant au maximum car le pouvoir, selon l'expression d'Alain « rend fou ». Cette idée est un des leitmotiv de l'anarchie, confirme Mounier : « *Je pouvoir, quelle que soit son origine et quelle que soit sa forme, tend au despotisme* » (C.A.P., p. 113). Ceci est dû au fait, nous dit Proudhon, que deux sentiments inhérents au pouvoir ne manquent jamais de se produire : « *le mépris des masses populaires et l'exagération de son propre mérite* ». Camus retiendra cet avertissement, il reviendra d'ailleurs plusieurs fois là-dessus en rappelant que la démocratie est d'abord l'usage de la « modestie ». Vers les années 1950, il lut et approuva le manifeste socialiste libertaire de Gaston Leval avec lequel il eut d'ailleurs une courte polémique après la parution de L'Homme Révolté.

Il participa (voir Témoins printemps 1963) à un groupe d'esprit libertaire avec Samson, Monatte, Leval, Walesenski puis Morvan, G. Navel, Daniel Martinet et d'autres. Dans ses entretiens sur la révolte qu'il eût avec Pierre Berger, il marqua son profond étonnement devant le fait que la critique ait passé sous silence ses références au syndicalisme libre. L'Homme Révolté fut attaqué sur deux points : l'un idéologique, l'autre philosophique. Sur ce deuxième plan se situe la polémique avec Sartre, Camus s'opposant à ce nouveau dieu qu'est « l'histoire » et restituant en partie la notion de nature humaine, positions opposées à celles de l'auteur de L'Être et le Néant. Mais sur le premier plan on passa sous silence toute sa construction de la fin de l'ouvrage. On oublia de parler de la pensée de midi, de la renaissance et des mouvements révolutionnaires autres que le marxisme : « *C'est mentir aussi que de passer sous silence, comme tout le monde d'ailleurs, ma référence explicite au syndicalisme libre. Car il existe heureusement une autre tradition révolutionnaire que celle de mon examinateur (communiste). C'est elle qui a inspiré mon essai et elle n'est pas encore morte puisqu'elle lutte toujours pour ne donner qu'un exemple dans les colonnes d'une revue qui s'appelle : La Révolution prolétarienne. Bien des gens dont vous avez parlé, et dont je comprends qu'ils se sentent seuls à la lecture de la presse parisienne, reprendraient un peu de confiance s'ils connaissaient cette courageuse revue ouvrière* ». (t. II, p. 740)

Ce point est essentiel pour Camus puisqu'il dit en toutes lettres « *qu'il a inspiré son essai* ». Le véritable problème pour lui c'est la réalisation d'une société qui apporterait non le bonheur - car cela est une autre histoire - mais les conditions indispensables pour pouvoir l'atteindre. Voilà son obsession.

La pensée libertaire est pour Camus l'indispensable contrepoids de la pensée autoritaire : « *L'histoire de la Ire Internationale [a été] la lutte sans arrêt du socialisme allemand contre la pensée libertaire des Français, des Espagnols et des Italiens. La Commune contre l'Etat, la société concrète contre la société absolutiste, la liberté réfléchie contre la tyrannie rationnelle, l'individualisme altruiste enfin contre la colonisation des masses* ». (H.R., p. 369)

Dans une lettre polémique échangée avec Gaston Leval après la parution d'une série d'articles de celui-ci dans le Libertaire, Camus réaffirme sa filiation avec cette pensée : « *la conclusion de mon livre se réfère expressément aux fédérations françaises, jurassienne et espagnole de la Ire Internationale, qui étaient en partie bakouninistes. Je suis persuadé que sa pensée [Bakounine] peut utilement féconder une pensée libertaire rénovée et s'incarner dès maintenant dans un mouvement dont les militants de la C.N.T. et du syndicalisme libre, en France et en Italie, attestent en même temps la permanence et la vigueur* » (t. II, p. 752). La volonté de Camus de chercher une solution « efficace », c'est-à-dire réalisable et non « idéale », se retrouve dans la critique d'un certain « romantisme » dont la pensée libertaire après le combat espagnol (1936-1939) semble s'être entourée.

La pensée ne doit jamais se couper du réel, l'intelligence comprend, agit mais ne juge pas. Il reproche notamment à cette pensée de s'être érigée en juge, ce qui est le début de la décadence car alors on n'agit plus. Il ne faut pas déifier les hommes, ajoute l'auteur dans cette réponse à G. Leval : « *Le plus grand hommage que nous puissions leur rendre consiste à les continuer et non à les consacrer ; c'est par la déification de Marx que le marxisme a péri. La pensée libertaire, à mon sens, ne court pas ce risque. Elle a, en effet, une fécondité toute prête à condition de se détourner sans équivoque de tout ce qui en elle-même et aujourd'hui encore reste attachée à un romantisme nihiliste qui ne peut mener nulle part. C'est ce romantisme que j'ai critiqué, il est vrai, et je continuerai de le critiquer, mais c'est cette fécondité qu'aussi j'ai voulu servir* ». (t. II, p. 752) L'apport important de cette pensée à celle de Camus ne peut être mieux saisie que par la parenté des textes suivants : le premier d'Emmanuel Mounier résumant les idées de Proudhon et de Bakounine, le second de l'auteur même.

« *On a rompu beaucoup de lances inutiles contre les absurdités de l'égalitarisme. Elles sont moins fréquentes qu'on ne le croit. A leur époque déjà Proudhon et Bakounine devaient protester non sans impatience de ce qu'ils n'avaient jamais nié les différences naturelles des hommes et préciser à qui faisait la bête qu'ils demandaient seulement la suppression des privilèges artificiels, condition essentielle pour due les vraies capacités*

individuelles découvrent leurs possibilités ou leur impuissance ». (C.A.P., p. 116)

Le texte de Camus est tiré de *Combat* du 19 septembre 1944, où il répond à la question qu'on lui pose souvent : « en somme que voulez-vous ? » :

« Nous l'avons dit plusieurs fois, nous désirons la conciliation de la justice avec la liberté... Nous appelons justice un état social où chaque individu reçoit toutes ses chances au départ et où la majorité d'un pays n'est pas maintenue dans une condition indigne par une minorité de privilégiés... Et nous appellerons liberté un climat politique où la personne humaine est respectée dans ce qu'elle est comme dans ce qu'elle exprime... Notre idée est qu'il faut faire régner la justice sur le plan de l'économie et garantir la liberté sur le plan politique. Puisque nous en sommes aux affirmations élémentaires, nous dirons donc que nous désirons pour la France une économie collectiviste et une politique libérale... C'est dans cet équilibre constant et serré que résident non pas le bonheur humain qui est une autre affaire, mais les conditions nécessaires et suffisantes pour que chaque homme puisse être le seul responsable de son bonheur et de son destin ». (t. II, p. 1528)

L'auteur est suffisamment explicite pour qu'on n'y revienne pas. Débarrasser l'homme des questions matérielles qui l'accaparent, pour qu'il soit face à sa liberté et son destin, tel doit être le but de la politique affirme-t-il.

4) Les moyens pour parvenir à cette société « honnête »

Camus a cru que la Résistance pourrait empêcher, après la fin des hostilités, les choses de revenir à leur ancien état. Ainsi titrait-il dans *Combat* : « De la Résistance à la Révolution », parce que pour lui la Résistance a été la prise de conscience de l'importance de la liberté et de la justice. Aussi conclut-il son éditorial en spécifiant « qu'on ne peut espérer que des hommes qui ont lutté quatre ans dans le silence et des jours entiers dans le fracas du ciel et des fusils, consentent à voir revenir les formes de la démission et de l'injustice, sous quelque forme que ce soit... *Le Paris qui se bat ce soir veut commander demain. Non pour le pouvoir, mais pour la justice, non pour la politique, mais pour la morale, non pour la domination de leur pays, mais pour leur grandeur* » (t. II, p. 256). Possibilité qui s'évanouira, faute de liens suffisants entre les membres de la Résistance, et Camus lui-même quittera *Combat* en 1947 par suite du changement de direction et d'orientation politique de ce journal. Cette possibilité est évoquée par André Malraux dans ses *Anti-Mémoires*, possibilité que le Général de Gaulle ne relève même pas :

✦ Malraux : La manchette de *Combat*, dis-je, est encore « de la Résistance à la Révolution ».

✦ De Gaulle : Quel est le tirage de *Combat* ?

La réponse est sans appel. La vérité oblige à dire que *Combat* avec ses reportages sérieux perdait du terrain, alors que les journaux à sensation, présentant l'arrivée de Marlène Dietrich à Metz, en gagnaient. Faut-il croire en une fatalité de la nature humaine, au « réalisme politique » ? Camus ne le croit pas et s'explique.

5) Morale et politique

Pour l'auteur la politique n'est qu'une 'grille' posée sur les problèmes humains, les seuls vrais. Elle ne résout que les problèmes qu'elle se pose et ces problèmes sont souvent faux car non humains ; voilà pourquoi il réfute vigoureusement ce réalisme. *Combat* du 7 octobre 1944 : « *Nous l'avons dit maintes fois, nous ne croyons pas au réalisme politique* », et c'est toujours un progrès chaque fois qu'un problème humain remplace un problème politique. Le réalisme en effet, n'a d'autre but que le triomphe de son idée, vaincre et non convaincre, parce qu'après un faux problème un autre faux problème apparaîtra, toujours superficiel et n'allant jamais à l'essentiel.

Il essaye, selon ses propos mêmes, « de provoquer dans la vie politique française une expérience très limitée qui consisterait par une simple critique objective à introduire le langage de la morale dans l'exercice de la politique ». L'élément capital de sa pensée c'est l'affirmation de la valeur de l'effort de l'homme. Le monde n'ira pas fatalement vers une plus grande justice, il n'ira que par la volonté consciente des êtres humains.

Il nie tout fatalisme à l'action révolutionnaire, et s'oppose au marxisme qui affirme que le prolétariat a une mission « historique » et qu'inévitablement le capitalisme produira ses « propres fossoyeurs ». Il réaffirme la part importante prise par l'homme à sa propre évolution. Cette idée était déjà celle de son maître de la faculté d'Alger, Jean Grenier, exprimée dans l'ouvrage déjà cité *Essai sur l'esprit d'orthodoxie* : « *Ce devrait être un lieu commun aujourd'hui, de dire qu'il y a sans doute un progrès, mais que ce progrès n'est obtenu que par une tension continuelle de l'esprit et non par un déroulement fatal des choses* ». (p. 121) Camus pense que la libération de l'homme, la fin de son oppression sera son oeuvre ou ne sera pas.

Il insiste sur ce point, parce qu'à son avis cette idée de « fatalité » a été particulièrement néfaste aux mouvements ouvriers. Il la stigmatise dans la dernière partie de *L'Homme Révolté*. Cette véhémence se retrouve aussi chez Simone Weill : « *Ces illusions qu'on leur prodigue, dans un langage qui mélange déplorablement les lieux communs de la religion à ceux de la science, leur sont funestes. Car elles leur font*

croire que les choses vont être faciles, qu'ils sont poussés derrière par un dieu moderne qu'on appelle progrès, qu'une Providence moderne, qu'on nomme l'Histoire, fait pour eux le plus gros de l'effort ». (O.L., p. 204)

Donc la valeur suprême de l'homme et les conditions de sa libération ne peuvent être que son oeuvre. D'où l'idée qu'on ne peut tuer pour une idée parce que justement c'est la nier que le faire.

Tout est résumé dans la pièce des Justes dans le dialogue entre Stepan, Dora et Kaliayev. Kaliayev, chargé par l'organisation du parti socialiste-révolutionnaire (Russe) de tirer sur le Grand-Duc, n'a pas lancé la bombe au dernier moment parce que dans la calèche se trouvent deux neveux de celui-ci. Stepan reproche ce sentimentalisme à Kaliayev qui lui répond : *« Derrière ce que tu dis, je vois s'annoncer un despotisme qui, s'il s'installe jamais, fera de moi un assassin alors que j'essaie d'être un justicier ».*

» Stepan : *« Qu'importe que tu ne sois pas un justicier, si justice est faite, même par des assassins. Toi et moi, ne sommes rien ».*

» Kaliayev : *« ... tuer des enfants est contraire à l'honneur. Et, si un jour, moi vivant, la révolution devait se séparer de l'honneur, je m'en détournerais ».* (Acte II)

Gilles Martinet, homme politique, commentant la reprise de cette pièce, écrivait dans Le Nouvel Observateur du 19 janvier 1966 : *« Oui, le parti socialiste révolutionnaire était bien un parti selon le cœur de Camus. Il lui vouait le respect que d'autres accordaient aux bolcheviks. Politiquement, Camus était un populiste »* [A l'époque, le terme populiste est encore utilisé dans son sens originel, c'est-à-dire qu'il fait référence au courant du mouvement révolutionnaire russe de la fin du XIXe siècle qui prônait un 'retour au peuple', courant dont sont issus les socialistes-révolutionnaires ; il n'avait pas le sens péjoratif de 'démagogue' qu'on lui associe actuellement. NDE]. Qu'est-ce-à-dire ? Qu'il était un « idéaliste » ne tenant pas compte des « fatalités de l'action » ? Gilles Martinet lui-même reconnaît que cette pensée doit inciter l'homme politique à plus de modération bien que *« les hommes politiques à quelque bord qu'ils appartiennent, souriront toujours du populisme. Ceux d'entre eux qui se réclament du socialisme feraient tout de même bien d'en tenir compte car le populisme, d'un certain point de vue, n'est rien d'autre que le reflet de leurs propres insuffisances et de leur propre cynisme, il y a depuis de très longues années un débat entre le marxisme et le populisme. Nous ne sommes pas prêts d'en voir la fin pour la simple raison qu'il s'agit, en définitive, du dialogue de la morale et de la politique ».* Mais à ce commentaire répond l'idée profonde de l'auteur qui a expliqué comment il voyait la résolution de ce problème.

6) Résolution pour Camus du problème de la morale et de la politique

Nous devons encore parler de l'ouvrage de Jean Grenier précédemment cité. Le problème de la morale et de la politique est réel mais il peut être résolu, pense Camus. Ainsi le dialogue de Pradas et de Garcia dans L'Espoir de Malraux commenté par Grenier dans sa lettre à celui-ci après la parution de ce livre. Pradas, le communiste, a raison de dire : *« Concrètement on ne fait pas la politique avec votre morale... ».* Mais le libéral Garcia a raison de répondre : *« La complication et peut-être le drame de la révolution, c'est qu'on ne la fait pas non plus sans »* (E.O., p. 178). Ce problème étant clairement posé *« les fatalités de l'action » ne sont plus que de la poudre jetée aux yeux : « Les fatalités de l'action. Je n'y crois guère au fond... On veut nous faire croire que le marxisme interprété par Lénine et édifié par Staline est la seule forme de salut de la Russie ; mais je suis frappé par tout ce que cela a d'accidentel... ».* (E.O., p. 179)

La pensée de l'auteur est très ferme, si l'homme veut abolir l'oppression il doit introduire la morale dans la politique, sinon il passera d'une forme d'oppression à une autre ; et il est possible de l'abolir. Aussi la politique, affaire de personnes qui cherchent avant tout le pouvoir, doit cesser ce jeu et chercher la vérité, non à avoir raison.

C'est pourquoi Camus pense que la solution politique passera par l'individu ou ne se fera pas. Il dénonce violemment le jeu « truqué » auquel nous assistons *« où celui qui vote le fait surtout avec l'idée plus ou moins consciente de s'abstenir ensuite de s'occuper de la chose publique »* (Simone Weill). L'auteur stigmatisera ainsi le fait que la politique soit plutôt une habitude de pensée qu'une pensée réelle : *« Il suffira de souligner ici que, pratiquement, les grandes politiques d'aujourd'hui prétendent régler l'avenir du monde au moyen de principes formés au XVIIIe en ce qui concerne le libéralisme capitaliste et au XIXe en ce qui concerne le socialisme dit scientifique ».* (Actuelles II, t. II, p. 344)

Mais la résolution des contradictions sociales ne pourra qu'être internationale souligne Camus.

7) Un nouveau « Contrat Social »

Ayant constaté que *« la solution sera internationale ou ne sera pas »* et que les pensées politiques élaborées au siècle dernier sont anachroniques, il conclut que *« le monde a le choix aujourd'hui entre la pensée politique anachronique et la pensée utopique ».* (t. II, p. 346)

Il suffit de reproduire ce contrat tel que l'auteur l'a présenté : « *Le sort des hommes de toutes les nations ne sera pas réglé avant que soit réglé le problème de la paix et de l'organisation du monde. Une pensée loyale, reconnaîtra donc :*

1 ° *Que la politique intérieure considérée dans sa solitude est une affaire proprement secondaire et d'ailleurs impensable.*

2° *Que le seul problème est la création d'un ordre international qui apportera finalement les réformes de structures durables par lesquelles la révolution se définit.*

3° *Qu'il n'existe plus, à l'intérieur des nations, que des problèmes d'administration qu'il faut régler provisoirement et du mieux possible, en attendant un règlement politique plus efficace parce que plus général ».*

On a critiqué cette pensée en la qualifiant de réformiste et non de révolutionnaire, en donnant au terme réformiste une nuance péjorative. Le réformisme serait néfaste parce qu'il n'apporterait que des améliorations secondaires et empêcherait les véritables transformations.

8) *A-t-il fondé le « réformisme » ?*

Telle est la question posée par Roger Quillot et que les communistes avaient déjà soulevée : « *L'Homme Révolté devient un appel à la tolérance, au sens relatif, à l'acceptation des limites humaines ; d'une certaine façon il n'est pas faux de dire, pour s'en féliciter ou le déplorer, qu'il fonde le réformisme en théorie ».* (t. II, p. 1529)

Mais pour essayer de répondre à cette question, il faut d'abord se demander ce qu'est le réformisme et en quoi cette notion serait opposée à la révolution. Pour Camus, il ne fait aucun doute qu'il considère ce problème comme un faux problème, car enfin de quoi s'agit-il ?

Il s'agit de trouver un ordre le moins oppressif possible, le plus juste et le plus libre. Pour y arriver tous les moyens ne sont pas bons car la fin ne peut être justifiée que par les moyens. Qu'il s'agisse de 'révolution' ou de 'réformisme' n'est alors plus qu'une question de vocabulaire.

Cet appel au relatif était un avertissement donné aux révolutionnaires leur rappelant « *que leur vocation est moins de bâtir des usines, des complexes sidérurgiques et des barrages que d'apporter... le pain de la prospérité et la joie de vivre, et que l'homme demeure la seule fin »* (t. II, p. 1630), R. Quillot.

CONCLUSION

Nous pourrions résumer sa pensée politique en reprenant le texte anniversaire de la Révolution espagnole de 1951 : « *L'Europe, peut-être, dont l'Espagne est solidaire, n'est si misérable que parce qu'elle s'est détournée tout entière, et jusque dans sa pensée révolutionnaire, d'une source de vie généreuse, d'une pensée où la justice et la liberté se rencontraient dans une unité charnelle, également éloignée des philosophies bourgeoises et du socialisme césarien ».* Cette libération tarde à venir parce que peut-être l'homme n'a pas fait suffisamment d'efforts de pensée. Ce sentiment est exprimé dans une lettre à R. Quillot au sujet des socialistes français : « *Que je regrette de vous parler de cela si rapidement ! Mais ce temps me manque, comme il nous manque à tous. Et peut-être, cette précipitation, cette solitude et son halètement général expliquent-ils que nous n'ayons su trouver les formules qui feraient progresser la libération des hommes ».* (t. II, p. 1580)

Cette société « honnête » ne se fera que dans une tension de tous les instants, de l'esprit humain, elle ne se fera que si l'homme arrive à vaincre les préjugés et les multiples problèmes qui séparent l'idée de sa réalisation, et pour arriver tous les moyens ne sont pas bons, voilà l'essentiel de sa politique.

L'entreprise qui consistait à chercher une pensée chez Camus s'est donc avérée féconde car il y a bien une véritable réflexion politique, son cœur et ses interventions l'attestent.

Nous retrouvons tout ce qui fait la force de l'auteur aussi bien dans son art que dans sa pensée : goût de la vérité et lucidité totale. Camus a contribué, à une époque où Aragon par exemple avait publié des poèmes vantant les mérites du Guépéou, à démystifier bon nombre de consciences car il était évident, comme l'écrivait Sartre, « *qu'on ne peut parler de socialisme quand, dans un pays, un habitant sur vingt est dans des camps ».*

Il a été, nous l'avons vu, fidèle à sa ligne de conduite, refusant les compromis de quelque bord qu'ils soient, n'oubliant jamais que la seule et unique valeur était l'homme.

Ainsi il n'a pas hésité, pour éviter des souffrances, à fixer parfois à la politique « des objectifs limités ».

Exemple, son action en faveur de Pierre Mendès-France.

Mais surtout il a voulu rétablir le véritable socialisme, celui qui s'est toujours opposé à l'autorité, la fin de l'Homme Révolté témoignant amplement de ce souci. Décentraliser au lieu de centraliser, de la plus petite unité à la plus grande, non l'inverse : « *Le syndicalisme partait de la base concrète, la profession qui est à l'ordre économique ce que la commune est à l'ordre politique, la cellule vivante sur laquelle l'organisme s'édifie, tandis que la révolution césarienne part de la doctrine et y fait entrer de force le réel. Le syndicalisme, comme la commune, est la négation au profit du réel, du centralisme bureaucratique et abstrait* ». (HR, p. 368)

« *J'aime la beauté, le bonheur ! C'est pour cela que je hais le despotisme. Comment leur expliquer ? La révolution, bien sûr ! Mais la révolution pour la vie, pour donner une chance à la vie, tu comprends ?* » Les Justes, Acte I.

Bibliographie

Œuvres complètes de Camus. La Pléiade, Gallimard. Carnets (oeuvre posthume). Gallimard. Oppression et Liberté. Simone Weil. Collection « Espoir », Gallimard. Communisme, anarchisme et personnalisme. Emmanuel Mounier. Collection « Politique », Le Seuil. Essai sur l'esprit d'orthodoxie. Jean Grenier. Collection « Idées », Gallimard. Camus par lui-même. Morvan Lebesque. « Ecrivains de toujours », Le Seuil. Chroniques du Canard. Morvan Lebesque. Camus. J.-C. Brisville. Bibliothèque Idéale. Bakounine. Textes choisis. J.-J. Pauvert. Collection « Liberté ». Proudhon. Collection 10-18. Marx. Manuscrits de 1844.

Source : <http://cnt-ait-info/article-print.php3?id-article=1232>.

Annexe 17

Albert CAMUS - Discours de Suède du 10 décembre 1957

« Le rôle de l'écrivain, du même coup, ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent. Ou, sinon, le voici seul et privé de son art. Toutes les armées de la tyrannie avec leurs millions d'hommes ne l'enlèveront pas à la solitude, même et surtout s'il consent à prendre leur pas. Mais le silence d'un prisonnier inconnu, abandonné aux humiliations à l'autre bout du monde, suffit à retirer l'écrivain de l'exil, chaque fois, du moins, qu'il parvient, au milieu des privilèges de la liberté, à ne pas oublier ce silence et à le faire retentir par les moyens de l'art.

Aucun de nous n'est assez grand pour une pareille vocation. Mais, dans toutes les circonstances de sa vie, obscur ou provisoirement célèbre, jeté dans les fers de la tyrannie ou libre pour un temps de s'exprimer, l'écrivain peut retrouver le sentiment d'une communauté vivante qui le justifiera, à la seule condition qu'il accepte, autant qu'il peut, les deux charges qui font la grandeur de son métier : le service de la vérité et celui de la liberté. Puisque sa vocation est de réunir le plus grand nombre d'hommes possible, elle ne peut s'accommoder du mensonge et de la servitude qui, là où ils règnent, font proliférer les engagements difficiles à maintenir : le refus de mentir sur ce que l'on sait et la résistance à l'oppression.

Pendant plus de vingt ans d'une histoire démentielle, perdu sans secours, comme tous les hommes de mon âge, dans les convulsions du temps, j'ai été soutenu par le sentiment obscur qu'écrire aujourd'hui était un honneur, parce que cet acte obligeait, et obligeait à pas écrire seulement. Il m'obligeait particulièrement à porter, tel que j'étais et selon mes forces, avec tous ceux qui vivaient la même histoire, le malheur et l'espérance que nous partagions. Ces hommes, nés au début de la première guerre mondiale, qui ont eu vingt ans au moment où s'installaient à la fois le pouvoir hitlérien et les premiers procès révolutionnaires, qui ont été confrontés ensuite, pour parfaire leur éducation, à la guerre d'Espagne, à la deuxième guerre mondiale, à l'univers concentrationnaire, à l'Europe de la torture et des prisons, doivent aujourd'hui élever leurs fils et leurs oeuvres dans un monde menacé de destruction nucléaire. Personne, je suppose, ne peut leur demander d'être optimistes. Et je suis même d'avis que nous devons comprendre, sans cesser de lutter contre eux, l'erreur de ceux qui, par une suranarchie de désespoir, ont revendiqué le droit au déshonneur, et se sont rués dans les nihilismes de l'époque. Mais il reste que la plupart d'entre nous, dans mon pays et en Europe, ont refusé ce nihilisme et se sont mis à la recherche d'une légitimité. Il leur a fallu se forger un art de vivre par temps de catastrophe, pour naître une seconde fois, et lutter à visage découvert, contre l'instinct de mort à l'oeuvre dans notre histoire.

Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne le referra pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde ne se défasse. Héritière d'une histoire corrompue où se mêlent les révolutions déçues, les techniques devenues folles, les dieux morts et les idéologies exténuées, où de médiocres pouvoirs peuvent aujourd'hui tout détruire mais ne savent plus convaincre, où l'intelligence s'est abaissée jusqu'à se faire la servante de la haine et de l'oppression, cette génération a dû, en elle-même et autour d'elle, restaurer à partir de ses seules négations un peu de ce qui fait la dignité de vivre et de mourir. Devant un monde menacé de désintégration, où nos grands inquisiteurs risquent d'établir pour toujours les royaumes de la mort, elle sait qu'elle devrait, dans une sorte de course folle contre la montre, restaurer entre les nations une paix qui ne soit pas celle de la servitude, réconcilier à nouveau travail et culture, et refaire avec tous les hommes une arche d'alliance. Il n'est pas sûr qu'elle puisse jamais accomplir cette tâche immense, mais il est sûr que, partout dans le monde, elle tient déjà son double pari de vérité et de liberté, et, à l'occasion, sait mourir sans haine pour lui. C'est elle qui mérite d'être sauvée et encouragée partout où elle se trouve, et surtout là où elle se sacrifie. C'est sur elle, en tout cas, que, certain de votre accord profond, je voudrais reporter l'honneur que vous venez de me faire.

Du même coup, après avoir dit la noblesse du métier d'écrire, j'aurais remis l'écrivain à sa vraie place, n'ayant d'autres titres que ceux qu'il partage avec ses compagnons de lutte, vulnérable mais entêté, injuste et passionné de justice, construisant son oeuvre sans honte ni orgueil à la vue de tous, toujours partagé entre la douleur et la beauté, et voué enfin à tirer de son être double les créations qu'il essaie obstinément d'édifier dans le mouvement destructeur de l'histoire. Qui, après cela, pourrait attendre de lui des solutions toutes faites et de belles morales ? La vérité est mystérieuse, fuyante, toujours à conquérir. La liberté est dangereuse, dure à vivre autant qu'exaltante. Nous devons marcher vers ces deux buts, péniblement, mais résolument, certains d'avance de nos défaillances sur un si long chemin. Quel écrivain dès lors oserait, dans la bonne conscience, se faire prêcheur de vertu ? Quant à moi, il me faut dire une fois de plus que je ne suis rien de tout cela. Je n'ai jamais pu renoncer à la lumière, au bonheur d'être, à la vie libre où j'ai grandi. Mais bien que cette nostalgie explique beaucoup de mes erreurs et de mes fautes, elle m'a aidé sans doute à mieux comprendre mon métier, elle m'aide en me tenant, aveuglément, auprès de tous ces silencieux qui ne supportent dans le monde la vie qui leur est faite que par le souvenir ou le retour de libres bonheurs.

Ramené ainsi à ce que je suis réellement, à mes limites, à mes dettes, comme à ma foi difficile, je me sens plus libre de vous montrer, pour finir, l'étendue et la générosité de la distinction que vous venez de m'accorder, plus libre de vous dire aussi que je voudrais la recevoir comme un hommage rendu à tous ceux qui, partageant le même combat, n'en ont reçu aucun privilège, mais ont connu au contraire malheur et persécution. Il me restera alors à vous en remercier, du fond du cœur, et à vous faire publiquement, en témoignage personnel de gratitude, la même et ancienne promesse de fidélité que chaque artiste vrai, chaque jour, se fait à lui-même, dans le silence. »

Albert CAMUS, Discours de Suède, Folio-Gallimard, 2001.

Source : <http://www.politique-autrement.org/spip.php?article190>.

Annexe 18

CHRONOLOGIE ⁽³³⁹⁾

1913

Le 7 novembre, naissance d'Albert Camus à Mondovi, en Algérie. Il est le deuxième fils de Lucien Camus, ouvrier caviste, et de Catherine née Sintès.

1914

Blessé au front lors de la bataille de la Marne, Lucien Camus meurt le 11 octobre.

1924

Albert Camus entre au lycée Bugeaud. Il commence en 1925 à pratiquer le football.

1930

Réussit la première partie du baccalauréat et entre en classe de philosophie où il est l'élève de Jean Grenier. Une première

1934

Albert Camus épouse civilement Simone Hié. Leur union prendra fin en 1936.

1935

Licencié en philosophie, Camus commence la rédaction de *L'Envers et l'Endroit*. Il adhère au parti communiste et fonde le Théâtre du travail. Il participe à

1937

Devient secrétaire général de la Maison de la culture créée par le parti communiste algérien. En avril, il signe et diffuse un manifeste d'intellectuels algériens en faveur du projet Blum-Viollette, qui prévoit notamment d'accorder la citoyenneté française à un certain nombre de musulmans

« Voici un gosse orphelin de guerre dont la mère, sourde et analphabète, fait des ménages. »

JEAN DANIEL



1917. Albert Camus enfant.

1935. À la faculté d'Alger avec son professeur, monsieur Poirier.

1937. À 24 ans, Camus publie *L'Envers et l'Endroit*.

1921

La famille s'installe dans le quartier populaire de Belcourt, à Alger.

1923

Louis Germain, l'instituteur de Camus, l'aide à préparer le concours des bourses des lycées et collèges.

atteinte de tuberculose l'oblige à quitter la maison familiale et à renoncer à sa carrière de footballeur.

1932

Publication de quatre essais littéraires dans la revue *Sud*.

1933

Études de philosophie à Alger.

la rédaction de la pièce *Révolte dans les Asturies*, qui sera interdite par le maire d'Alger.

1936

Albert Camus obtient son diplôme d'études supérieures avec un mémoire intitulé *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme. Plotin et saint Augustin*.

d'Algérie. Il publie, le 10 mai, *L'Envers et l'Endroit* aux éditions Charlot. Camus démissionne du parti communiste. Il fonde avec Claude de Fréminville les Éditions Cafre, qui publieront plusieurs ouvrages dont, en 1939, *L'Tran de Gobineau*, de Jean Hytier, professeur à la faculté des lettres d'Alger.

1938

Camus fait la connaissance de Pascal Pia, rédacteur en chef d'*Alger républicain*, « journal des travailleurs », qui l'embauche comme journaliste. Il devient conseiller littéraire d'Edmond Charlot. Parallèlement, il travaille à la pièce *Caligula*.

1940

Arrivée à Paris; il est embauché, comme secrétaire de rédaction, à *Paris-Soir*. En décembre, il épouse Francine Faure. Licencié de *Paris-Soir*, il retourne en Algérie avec son épouse.

1942

Publication de *L'Étranger* puis du *Mythe de Sisyphe* aux éditions Gallimard.

1943

À Paris, Camus rencontre Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir à la générale des *Mouches*. Il achève la deuxième version de *Caligula*. En octobre, Camus s'installe à

Camus rédige son premier éditorial de *Combat* le 21 août. Paris est libéré le 25 août. Il intitule son éditorial *La Nuit de la vérité*.

1945

Retour en Algérie. Naissance des jumeaux Jean et Catherine. Il dirige la collection « Espoir » des éditions Gallimard.



1940. En compagnie de Pascal Pia, rédacteur en chef d'*Alger républicain*.

1942. Avec sa seconde épouse, Francine.

1944. Il rencontre Maria Casarès.

1945. Naissance des jumeaux Catherine et Jean.

1939

Du 5 au 15 juin, il publie dans *Alger républicain* une série de onze articles intitulée *Misère de la Kabylie*. Désireux de s'engager, il est réformé pour raisons de santé. Publication de *Noces* aux éditions Charlot. Camus devient rédacteur en chef du journal *Le Soir républicain*.

1941

Pascal Pia et Albert Camus lancent une nouvelle revue littéraire, *Prométhée*, pour tenter de supplanter la Nouvelle Revue française. Fréquents séjours à Oran, pour enseigner.

Paris et rejoint le réseau de résistance *Combat*. En novembre, il devient lecteur chez Gallimard.

1944

Rédacteur en chef du journal *Combat*, il publie *Le Malentendu* et *Caligula* aux éditions Gallimard. Il tombe amoureux de Maria Casarès, interprète de sa pièce *Caligula*.

1946

De mars à juin, Camus voyage en Amérique du Nord. Il se lie d'amitié avec René Char. Le 11 juillet, par décret publié au *Journal officiel*, il reçoit la médaille de la Résistance. Du 19 au 30 novembre, il publie *Ni victimes ni bourreaux* dans *Combat*.

1947

À la suite d'un changement de direction, Camus quitte *Combat*. Il publie *La Peste* aux éditions Gallimard, roman qui reçoit le prix des Critiques. En juillet, le ministre de la Jeunesse et des Arts et des Lettres institue la commission d'aide à la première pièce. Camus est membre de cette commission.

1948

En octobre, parution chez Gallimard et création au théâtre Marigny de *L'État de siège*. En novembre, Camus fait partie du conseil de solidarité formé autour de Garry Davis, un Américain pacifiste qui se veut « citoyen du monde ». Il publie dans *Franc-tireur* un article intitulé : *Nous sommes tous avec Davis*. Lors

Il fait partie du comité de rédaction de la revue *Empédocle*, avec René Char. Du 30 juin au 30 août : voyage en Amérique du Sud. Il fait une série de conférences au Brésil, en Argentine, en Uruguay et au Chili. Le 20 août, *Solidaridad obrera* publie un appel rédigé par Albert Camus en faveur des réfugiés espagnols.

1952

En février, il prend la parole dans un meeting antifranquiste pour appuyer des syndicalistes espagnols condamnés à mort par le régime de Franco. Vive controverse avec Francis Jeanson et Jean-Paul Sartre à



1946. Avec Jacques Schoeller, à New York.

1946. Avec René Char à L'Isle-sur-la-Sorgue, dans le Vaucluse.

1948. Avec Jean-Louis Barrault et Arthur Honegger au théâtre Marigny pour *L'État de siège*.

1952. Prononce un discours sur « L'Espagne et la culture » en présence de Sartre.

En novembre, il s'associe au manifeste lancé par la revue *Esprit* signé, entre autres, par Bourdet et Sartre pour en appeler à l'indépendance de la France vis-à-vis des États-Unis et de l'URSS.

d'un meeting pour soutenir ce dernier, Camus prend la parole; son discours sera publié dans *Combat* sous le titre : *À quoi sert l'ONU*.

1949

En mai, il lance un appel en faveur de militants communistes grecs condamnés à mort.

1950

Publication des *Justes* aux éditions Gallimard. En septembre il s'installe à Paris, rue Madame.

1951

Le 18 octobre, il publie *L'Homme révolté* aux éditions Gallimard.

propos de *L'Homme révolté*, qui entraîne la rupture avec Sartre. En mars, il démissionne de la Société européenne de culture qu'il juge trop accommodante avec l'Union soviétique et, en novembre, de l'Unesco, au motif que l'Espagne franquiste vient d'y être admise.

1953

Au festival d'Angers, Camus met en scène la pièce *Les Esprits* adaptée du livre de Pierre de Larivey, et *La Dévotion à la croix* de Pedro Calderón de la Barca. Le 30 juin, Camus préside un meeting contre la répression des émeutes ouvrières à Berlin-Est. Publication d'*Actuelles II* aux éditions Gallimard.

1955

Il collabore à l'hebdomadaire *L'Express* dans lequel il publie des articles sur la guerre d'Algérie. Au mois de juillet, il appelle de ses vœux une « conférence » qui réunirait les différentes parties aux prises en Algérie, et

1956

Il lance un appel en faveur d'une trêve civile en Algérie. En février, il met fin à sa collaboration avec *L'Express* suite à des désaccords avec son directeur, Jean-Jacques Servan-Schreiber. Au mois d'août, Camus publie *La Chute* aux éditions Gallimard. En novembre, il défend les Hongrois insurgés

Il prononce un discours à Stockholm qui sera publié en 1958 sous le titre *Discours de Suède*.

1958

En juin, il publie *Actuelles III - Chroniques algériennes* aux éditions Gallimard. En octobre, il achète une maison à Lourmarin dans le Vaucluse.



1957. Dirige les acteurs dans *Le Chevalier d'Olmedo*, de Lope de Vega.



1957. Au bal organisé lors de la remise du prix Nobel, à Stockholm.



1960. Albert Camus meurt dans un accident de voiture avec Michel Gallimard.

« Pour beaucoup d'entre nous [...], la disparition de Camus est grave. Elle accentue notre solitude. »

JEAN VILAR

Le 14 juillet, à Paris, des manifestants nord-africains ont été abattus ou molestés par la police. Camus proteste dans *Le Monde*.

1954

Publication de *L'Été* aux éditions Gallimard. Camus fait une série de conférences en Italie.

une solution politique qui consacrerait à la fois la différence de l'Algérie et son appartenance à une « Fédération française ». Le 30 décembre, il se prononce en faveur des candidats du Front républicain pour les élections législatives de janvier 1956.

et sollicite plusieurs écrivains pour qu'ils lancent un appel à l'ONU.

1957

Le 16 octobre, Camus reçoit le prix Nobel de littérature « pour l'ensemble d'une œuvre mettant en lumière les problèmes qui se posent de nos jours à la conscience des hommes ».

1960

Le 4 janvier, Albert Camus meurt dans un accident de voiture près de Montereau (Yonne). Michel Gallimard, qui l'accompagnait, mourra cinq jours plus tard.

INDEX DES NOMS PROPRES

Ne sont mentionnés, dans cet index, que les auteurs qui ont été cités dans le corps du texte ou dans les notes.

A

Abirached Robert	:	10-12-21-154
Adamov Arthur	:	14
Algirdas Julien Greimas	:	108
Althusser Louis	:	150
Aron Paul	:	82-149-150-243-245-247
Artaud Antonin	:	26

B

Baudelaire Charles	:	406
Barthes Roland	:	30
Beyle Henri	:	414
Bourget Paul	:	406
Brecht Bertold	:	241-243
Brummel George	:	406
Brunel Pierre	:	29

C

Camus Albert	:	8-17-18-35-40-41-51-53-58-63-69- 88-95-130-131-134-138-141-142- 143-149-152-166-182-198-199-231-
--------------	---	--

246-256-257-258-260-261-262-263-
 264-299-300-307-309-316-325-326-
 327-331-338-347-353-355-374-375-
 376-383-384-385-386-389-394-395-
 401-405 406-407-408-409-419

Cazenave Michel	:	163-320
Cervantès	:	25
Chavanes François	:	26-96-129-130-132-133-134-154- 246-297-313-350-355-391-392-393- 412-414-417
Chirpaz François	:	95
Claudel Paul	:	26
Clayton Alan. J.	:	153
Cluny Claude-Michel	:	65
Cocteau Jean	:	14
Copeau Jacques	:	26
Corbic Arnaud	:	192-298-304-305-418
Corvin Michel	:	21-292-293

D

D'Aurevily Barbey	:	406
De Beaumarchais Jean-Pierre	:	181-295-297-371
De Diego Rosa	:	39-49-50

De La Barca Calderón	:	25
De Lamartine Alphonse	:	265
Delcroix Maurice	:	31
Deleuze Gilles	:	60-61-62-145-340
De Montaigne Michel	:	325
De Romilly Jacqueline	:	22-93
De Saussure Ferdinand	:	30
Domenach Jean-Marie	:	115-292-293-314-315
Dubois Jean	:	177
Dubois Lionel	:	49-344-346-347-377-399-412
Duchatel Eric	:	13
Dunwoodie Pierre	:	336

E

Eliade Mircea	:	271
---------------	---	-----

F

Forest Philippe	:	47
Forestier Georges	:	96
Fucks William	:	31

G

Ginestier Paul	:	17- 412
----------------	---	---------

Giraudoux Jean	:	26
Goldmann Lucien	:	28-150
Goutierre Marie Dominique	:	378
Grenier Roger	:	55-56-70-83-110-121-123-143-333-334
Guérin Jeanyves	:	59-62-69-91-144-175-178-198-229-283
Guiraud Pierre	:	31

H

Hamon Philippe	:	93-291-328
Hallyn Ferdinand	:	29-31
Harden Gustav	:	30
Hegel Georges W	:	24
Hobbes Thomas	:	102
Hoogaert Corinne	:	95

I

Imbeault Marc	:	307
Ionesco Eugène	:	14

J

Jouve Vincent	:	11-13-87
---------------	---	----------

K

Koestler Arthur	:	338
Koné Amadou	:	28
Kotchy Barthélémy	:	28

L

Lailou-Savona Jeannette	:	98-99-100-103-104-370
Laplanche J.	:	356
Liouré Michel	:	415
Lottman Herbert R	:	26-38-39-42-44-46-51-53-54

M

Machiavel	:	311
Marlowe Christopher	:	25
Martinez Thomas Monique	:	117
Mounier Emmanuel	:	345-354-355
Muller Charles	:	31
Musso Frédéric	:	332

N

Nkashama Pius Ngandu	:	116
Nietzsche Friedrich	:	205-217-352-353-395

O

Orecchioni Cathérine Kerbrat	:	9
Ouadia Karima	:	70-71-72-82-84-126

P

Pavis Patrice	:	11-24-57-208-238-240-366
Pigeaud Jackie	:	148
Planeille Franck	:	41-43
Propp Vladimir	:	85-92
Proust Marcel	:	406

R

Robert Marthe	:	22-87
Rousseau Jean-Jacques	:	26-26
Rufat Hélène	:	44-52

S

Salas Denis	:	135-136-137-266-267-268-283-284-285-286-307-308
Sarcinelli François	:	343
Sartre Jean-Paul	:	14-144-174-203-278-348-378
Schaffner Alain	:	321
Shakespeare William	:	25
Spiquel Agnès	:	40-312-321-322

T

Tanase Virgil	:	39-166-171
Todd Olivier	:	53-58-60-127-155-194-396-397
Toura Hiroki	:	231-232-233-237-357-358-360-363-364-367
Trottier Yves	:	307

U

Ubersfeld Anne	:	77-78-90-94-116-208
----------------	---	---------------------

V

Valy Sidibé	:	150-295
Vannier Gilles	:	415

Verdier Paul : 66-106-152

W

Wild Oscar : 406

Y

Yule George : 30

Z

Zima Pierre : 27

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

- CAMUS (Albert), *Caligula*, Paris, Gallimard, 1958, 150 p.
- CAMUS (Albert), *Le Malentendu*, Paris, Gallimard, 1958,
94 p.
- CAMUS (Albert), *L'Etat de Siège*, Paris, Gallimard, 1948,
173 p.
- CAMUS (Albert), *Les justes*, Paris, Gallimard, 1949, 150 p.

I- LES AUTRES ŒUVRES D'ALBERT CAMUS**I-1 È LES PREMIERS ECRITS****I-1-1 LES ESSAIS**

- CAMUS (Albert), *Leçonvers et Leçondroit*, Paris, Gallimard, 1937,
167 p.
- CAMUS (Albert), *Noces*, Paris, Gallimard, 1939, 70 p.

I-1-2 UN ROMAN

- CAMUS (Albert), *La mort heureuse*, Paris, Gallimard, 1971, 218 p.

I-2 È LE PREMIER CYCLE LITTERAIRE (LE ABSURDE)**I-2-1 UN ROMAN**

- CAMUS (Albert), *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942, 186 p.

I- 2-2 UN ESSAI

- CAMUS (Albert), *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942,
186 p.

I-3 -LE DEUXIEME CYCLE LITTERAIRE (LA REVOLTE)

*UN ESSAI

CAMUS (Albert), *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, 382 p.

I- 4- LE TROISIEME CYCLE LITTERAIRE (L'AMOUR)

*UNE CHRONIQUE

CAMUS (Albert), *La Peste*, Paris, Gallimard, 1946, 279 p.

*UN RECIT

CAMUS (Albert), *La chute*, Paris, Gallimard, 1956, 137 p.

I- 5- LES É UVRES HORS DE CYCLES

I -5-1 LES LETTRES

CAMUS (Albert), *Lettres à un ami allemand*, Paris, Gallimard, 1945, 117 p.

I-5-2 LES CHRONIQUES

CAMUS (Albert), *Actuelles I, (Chroniques 1944, 1948)*, Paris, Gallimard, 1950, 216 p.

CAMUS (Albert), *Actuelles II, (chroniques 1948, 1953)*, Paris, Gallimard, 1953, 97 p.

CAMUS (Albert), *Actuelles, (chroniques algériennes)*, Paris, Gallimard, 1958, 186 p.

I-5-3 LES ESSAIS

- CAMUS (Albert), *L'Été*, Paris, Gallimard, 1954, 113 p.
- CAMUS (Albert), *Carnets 1, (Cahiers, I, II, III)*. Paris, Gallimard, 1962, 107 p.
- CAMUS (Albert), *Carnets 2, (IV, V, VI)*, Paris, Gallimard, 1964, 187 p.
- CAMUS (Albert), *Carnets 3, (Cahiers VII, VIII, IX)*, Paris, Gallimard, 1989, 271 p.

I-6- LES DERNIERS ECRITS

I-6-1 LES NOUVELLES

- CAMUS (Albert), *L'Exil et le Royaume*, Paris, Gallimard, 1957, 185 p.

I-6-2 LES ESSAIS

- CAMUS (Albert), *Réflexions sur la guillotine*, Paris, Gallimard, 1917, 286 p.

I-6-3 LES DISCOURS

- CAMUS (Albert), *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1958, 87 p.

I-6-4 UN ROMAN

- CAMUS (Albert), *Le Premier Homme*, Paris, Gallimard, 1994, 157 p.

II- LES OUVRAGES ET LES ETUDES CRITIQUES

CONSACRES A ALBERT CAMUS

- ACHOUR (Christiane), *Albert Camus, Alger. Le ~~L~~Étranger et
Autres récits*, Paris, Séguier, 1998,
217 p.
- AMIOT (Anne-Marie), *Albert Camus et la philosophie*, Paris,
et P.U.F, 1997 et 304 p.
MATTEI (François)
- ARONSON (Ronald), *Camus et Sartre : amitié et combat*,
Paris, ALVIK, 2005, 399 p.
- BAISHANSKI (Jacqueline), *Un nouvel évangile ? Le ~~L~~Étranger et
Le ~~L~~Orient dans la pensée de ~~d~~Albert Camus*,
Ohio State University, Micheline Besnard,
1998, 332 p.
- BERECHI (Afifa), *Camus et les lettres algériennes,
l'espace de l'inter discours*, Tome I,
Blida, Mauguin, 2007, 271 p.
- BERECHI (Afifa), *Camus et les lettres algériennes,
l'espace de l'inter discours*, Tome II,
Blida, Mauguin, 2007, 241 p.
- BONNIER (Henri), *Albert Camus ou la force de ~~d~~être*, Lyon-
et Paris, Vitle, 1959, 160 p.
ROBLES (Emmanuel)
- BRISVILLE (Jean Claude), *Camus*, Paris, Bibliothèque

- Idéale, 1959, 211 p.
- BRODZIAK (Sylvie) et alii, *Albert Camus et les écritures du XXe siècle*, Valdoise, 2003, 379 p.
- CAMUS (Catherine), *Albert Camus : solitaire et solidaire*, Neuilly sur Seine, Michel Lafon, 2009, 206 p.
- CHABOT (Jacques), *Albert Camus, « La pensée de midi »*, Aix en Provence, Edisud, 2002, 208 p.
- CHAVANES (François), *Albert Camus, un message de désespoir*, Paris, CERF, 1996, 228 p.
- CHAVANES (François), *Albert Camus, Tel qu'en lui-même*, Blida, Editions du Tell, 2004, 100 p.
- CHIKHI (Beïda), *Littérature algérienne. Désir de l'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997, 240 p.
- CHIKHI (Beïda), *Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996, 244 p.

COLLOQUE international sur Albert Camus,

Albert Camus et la femme : actes du 6e Colloque international de Poitiers sur Albert Camus (26, 27 et 28 mai 2005) Limoges, Amitiés camusiennes, Bastien Sophie, 2007, 416 p.

CORBIC (Arnaud),

Camus et l'homme sans Dieu, Paris, CERF, 2007, 248 p.

CORBIC (Arnaud),

Camus : l'absurde, la révolte, l'amour, Editions de l'Atelier, Ivry sur Seine, 2003, 175 p.

CORBIC (Arnaud),

Camus et Bonhoeffer : rencontre de deux Humanismes, Genève, Labor et Fides, 2002, 150 p.

DEJEUX (Jean) et alii,

Espagne et Algérie au xxe siècle, contacts culturels et création littéraire, Paris, L'Harmattan, 1985, 236 p.

DE LUPPE (Robert),

Albert Camus, Paris, Editions Universitaires, 1952, 197 p.

DJEMAI (Abdelkader),

Camus à Oran, Paris, Michalon, 1995, 115p.

- DUBOIS (Lionel), *Albert Camus : La révolte*, Actes du 3^e colloque international de Poitiers 27-28-29 mai 1999, Poitiers, Les Editions du Pont-neuf, 2001, 352 p.
- DUBOIS (Lionel), *Albert Camus, entre la misère et le soleil*, Actes du 2^e Colloque International de Poitiers, 29-30-31 mai 1997, Poitiers, Les Editions du Pont-neuf, 1997, 324 p.
- DUBOIS (Lionel), *Les trois guerres d'Albert Camus*, Actes du Colloque International de Poitiers 4-5-6 mai 1995, Poitiers, Les Editions du Pont neuf, 1995, 320 p.
- DUBOIS (Lionel), *Albert Camus : L'enfance et la mort*, actes du 4^e Colloque International de Poitiers 27-28-29 septembre 2001, Poitiers, éditions des Amitiés Camusiennes, 2001, 98 p.
- DURAND (Alain), *Le Cas Albert Camus*, Paris, Fischbacher, 1959, 210 p.
- EL HOUSSEI (Majid), *Albert Camus. Le désir de Méditerranée*, Acone, Clua Edizioni, 1993, 147 p.

- EL HOUSSEIN (Majid), *Albert Camus. Un effet spatial algérien*, Rome, Bulzoni, 1992, 205 p.
- FAVRE (Frantz), *Montherlant et Camus, une lignée nietzschéenne*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 2000, 88 p.
- FOREST (Philippe), *Camus, Etude de *L'Étranger*, *La peste*, *Les justes*, *La chute**, Paris, Alleur, 1992, 273 p.
- GASSIN (Jean), *L'univers symbolique d'Albert Camus, essai d'interprétation psychanalytique*, Paris, Librairie Minard, 1981, 274 p.
- GINESTIER (Paul), *Pour connaître la pensée de Camus*, Paris, Bordas, 1964, 233 p.
- GOUTIERRE (Marie-Dominique), *L'homme face à sa mort : l'absurde ou le salut?* Amsterdam, Rodopi, 2000, 147 p.
- GRENIER (Jean), *Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1968, 238 p.
- GRENIER (Roger), *Albert Camus, Soleil et Ombre*, Paris, Gallimard, 1987, 410 p.

- GUERIN (Jeanyves), *Camus, portrait de l'artiste en citoyen*, Paris, François Bourin, 1993, 288 p.
- GUERIN (Jeanyves), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Editions Robert Laffont, 2009, 978 p.
- HAMOUDA (Ouahiba), *Albert Camus à l'épreuve « d'Alger Républicain »*, Alger, OPU, 1991, 216 p.
- HAYAT (Jeannine), *Jules Roy : ombre et présence d'Albert Camus*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 2000, 132 p.
- MOHAMED (Lakhdar Maougal), *Albert Camus, Assassinat post-mortem*, Alger, Les Editions APIC, 2004, 240 p.
et alii
- MAOUGAL (Thanina), *Les rencontres méditerranéennes Albert Camus, Albert Camus et l'Espagne*, Cahors, Les Editions du sud, 2005, 168 p.
- LEBESQUE (Morvan), *Camus par lui-même*, Paris, Seuil, 1963, 188 p.
- LENZINI (José), *Les derniers jours de la vie d'Albert Camus*, Paris, Actes sud, 2009, 142 p.

- LEVI-VALENSI(Jacqueline),
et
GAY-Crozier (Raymond)
- Albert Camus*
16 : « L'Étranger », 50 ans après,
Paris, La Revue des
Lettres Modernes, 1996, 213 p.
- LOTTMAN (Herbert),
- Albert Camus*, Paris, Seuil,
1978, 687 pages.
- MODLER (Karl),
- Soleil et mesure dans*
l'oeuvre d'Albert Camus
Paris, L'Harmattan, 2000, 290 p.
- MOUNIER (Emmanuel) ,
- Malraux, Camus, Sartre,*
Bernanos, L'Espoir des
désespérés, Paris, Seuil, 1953,
192 p.
- MUSSO (Frédéric),
- Albert Camus ou La fatalité des*
Natures, Paris, Gallimard, NRF,
Essais, 2006, 200 p.
- NGUYEN (Paul),
- La métaphysique du bonheur*
chez Camus, Paris, La
Baconnière, 1964, 239 p.
- ONIMUS (Jean),
- Camus*, Paris, Desclée de
Bronwer, 1965, 216 p.

- QUILLIOT (Richard), *Camus, une philosophie de l'existence*, Paris, P.U.F, 1964, 187 p.
- ROBLES (Emmanuel), *Camus, frère de soleil*, Paris, le Seuil, 1995, 106 p.
- Romuald-Blase (Fonkoua), *Albert Camus et les écritures du XXe siècle*, Val-doise, Etudes littéraires, 2003, 174 p.
- Rondeau (Daniel), *Albert Camus ou Les promesses de la vie*, Paris, Merges place des victoires, 2005, 176 p.
- SMETS (Paul F), *Albert Camus : Ses engagements pour la justice et la justesse*, Bruxelles, Ets Emile Bruylant, 1998, 56 p.
- SPIQUEL(Agnès),
et
SCHAFFNER Alain
TANASE (Virgil), *Camus*, Paris, Gallimard, 2010, 402 p.

- TOUMI (Alek Baylee), *Albert Camus, précurseur : Méditerranée d'hier et d'aujourd'hui*, New York, Francophone cultures and literatures 2008, 161 p.
- TOURA (Hiroki), *La quête et les expressions du bonheur dans l'œuvre de Albert Camus*, Paris, Eurédit, 2004, 504p.
- TROTTIER (Yves),
et
Limites de la violence : lecture d'Albert Camus, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2006, 154 p.
- IMBEAUT(Marc)
- VANBORRE (Emmanuelle Anne), *Lectures blanchotiennes de Malraux et Camus*, Nice, Chemins de pensée, 2010, 173 p.
- VANNIER (Gilles), *Histoire de la littérature française XXème, TII 1945-1988 Albert Camus*, Paris, Bordas, 1988, 215p.
- VIRCONDELET (Alain), *Camus, vérité et légendes*, Paris, Lechêne, 1998, 185 p.

III- LES OUVRAGES FAISANT MENTION D'ALBERT CAMUS

- ABOURY(Pierre), *Mythes et mythologies dans la littérature français*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969, (Coll U2 49), 340 p.
- FERAOUN (Mouloud), *Lettres à ses amis, [1949-1962] Note Liminaire d'Emmanuel Roblès*, Paris, Editions du Seuil, 1969, (Coll « Méditerranée »), 205 p.
- MOUTON (Jean), *Littérature et Sang froid*, Paris, Tournai Desclée de Brouwer, 1967, 181 p.
- PICARD (Michel), *Libertinage et tragique dans l'œuvre de Roger Vailland*, Paris, Hachette, 1972, 653 p.
- ROBERT (Jacques), *Si ma mémoire est bonne (T. II), Mon après-guerre*, Paris, Julliard, 1969, 312 p.
- SARTRE(Jean-Paul), *Qu'est-ce-que la Littérature ?*, Paris, Gallimard, 1972, 374 p.

**IV- LES ARTICLES INDIVIDUELS CONSACRES A ALBERT
CAMUS**

- ALAN (Clayton), « Albert Camus : Le théâtre » in *La Revue des Lettres Modernes*, n° 419-424, Paris, Lettres, Minard, 1975, pp.9-35.
- AVICE (Robert), « Thème Littéraire : L'évasion » in *L'École des lettres*, second cycle, 63^e année, N°8,8 Janv. 1972, pp. 7-10.
- BACIU (Virginia), « Albert Camus et la condamnation à mort » in *Studia Universitatis Babeş-Bolyen*, Séries philologia, XVII, fasc. 2, 1972, pp. 111-121.
- BROCHIER (Jean), « Camus, mythe et réalité » in *Magazine Littéraire*, N°s 67-68, Paris, Sept 1972, p.9.
- CALMY (Christophe), « Camus, Mauriac, Sartre : la fin des écrivains engagés » in *L'Histoire*, N°30, Janv. 1981, pp. 90-93.

- CESLAS (Peyré), « The notion of the absurd in contemporary French literature » in *Prose*, [New York], N°4, Spring, 1972, pp. 109-131.
- CHAVANES (François), « Influence de la guerre d'Algérie sur la pensée d'Albert Camus » in *Etudes*, N° 377, Paris, Sept 1992, pp. 235 -244.
- CLUNY (Claude Michel), « Le théâtre » in *Magazine Littéraire*, N° 67-68, Paris, Sept 1972, pp.25-31.
- COLIN (Jean Pierre), « Lettre à la rédaction à propos du dossier sur Camus » in *Magazine Littéraire*, N° 67-68, Sept 1972, p. 45.
- COURTES (François), « Le mythe et le sacré » in *Revue Thomiste* LXXXe année, Toulouse, Bruxelles, T L XXII, N° 3, Pierre Juillet, Sept 1972, pp. 392-407.
- DUNWOODIE (Pierre), « La mort heureuse et crime et châtement : une étude comparée » in *Revue de Littérature comparée*, 46^e année, N°4, Oct. Déc, 1972, pp.494-504.

- FORNI (Pierre), « Tibère, Néron, Caligula : les Césars étaient-ils des monstres ? » in *Historama : histoire magazine*, N°100, Paris, Juin 1992, pp.20-25.
- FOUCHET (Max Pol) , « L'homme du juste milieu » in *Magazine Littéraire*, N° 67-68, Sept. 1972, pp. 31-32.
- GARAPON (Robert), « L'héritage du Néo-Stoïcisme dans la littérature contemporaine, en particulier chez Albert Camus » in *French studies in southern Africa* (cahiers de l'AFSSA / Cape Town, n°1, 1971-1972, pp. 23-9.
- GAY CROSIER (Raymond), « Camus, le théâtre » in *La Revue des Lettres Modernes*, N° 419- 424, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1975, pp.5-7.
- GODIN (Diane), « Albert Camus : le bonheur et la révolte » in *Jeu*, n°65, Paris, Déc. 1992, pp.104-107.
- KUSHNIR (Slavam), « Albert Camus et la peine de mort », in *Cahier des amis de Robert Brasillach*, N° 17, Paris 1972, pp. 48-50.

- LAILOU (Savona J), « La pièce à l'intérieur de la pièce et la notion de art dans *Caligula* » in *La Revue des Lettres Modernes* N° 419-424, Paris, Lettres Modernes, 1975, pp. 77-93.
- LECLERCQ (Pierre), « Mythes et idéologies : Camus et *Le Mythe de Sisyphe* » in *L'École des Lettres, Second cycle*, 63^e année, n°8, 8 Janv. 1972, pp. 2, 49-51.
- LISSNER(Stéphane), « Caligula, impérial dément » in *Historia*, n°408, Paris, Nov, 1980, pp.101-107.
- PIGEAUD (Jackie), « Caligula l'empereur fou » in *L'Histoire*, n°73, Paris, 1984, pp. 26-30.
- SUETONE, « Les délires de Caligula » in *Histoire magazine*, N°8, Paris, 1980, pp. 50-51.
- VILAIN (Max), « L'Espérance » in *La Dryade*, Vieux Vitron Belgique, N°71, automne. 1972, pp. 5-26.
- VERDIER (Paul), « Pour une lecture de *Le Malentendu* d'Albert Camus » in *Présence Francophone*, N° 4, Paris, 1973.

- VIOLLIER (Yves), « Albert Camus : vivre absolument heureux » in *Christiane*, N°304, Paris, nov. 1980, pp. 29-31.
- WILL-Le (Vailland), « Catalogue des ouvrages illustrés par André Masson de 1924 à Février 1972 » in *Bulletin du bibliophile*, N°III, 1972, pp. 272-304.

V LES ARTICLES COLLECTIFS CONSACRES A **ALBERT CAMUS**

- BANLIEU (Paul), « Albert Camus : 25 ans après » in *Ecrits du Canada Français*, N° 54, 1985, pp. 15-45.
- et
- GERNEAU (René)
- LAZARIDES (Alexandre), « Spectacles critiques », in *Jeu*, N° 67, Paris, Juin, 1993, pp. 171-181.
- et
- GODIN (Diane)
- PISIER (Evelyne), « Camus et le marxisme » in *Revue Française de Science politique*, 1985/86, Paris, Décembre, 1985, pp. 1047-1063.
- et
- BOURETZ (Pierre)

- L'Avant-scène*, Bimensuel N°s 413/414, 14-15, novembre 1968, 92 p.
- Le Monde hors-série*, "Albert Camus, La révolte et la liberté", janvier 2010, 124 p.
- Le Magazine littéraire*, "Albert Camus, penser la révolte", N°453, mai 2006, 99 p.
- Les Collections du magazine littéraire, hors-série*,
"Le nihilisme, la tentation du néant de Diogène Michel Honellebecq" N°10, octobre-novembre 2006, 99 p.

VI LES THESESES SUR LE UVRE DE ALBERT CAMUS

- BALAGH (Miranda), *Image de l'Algérie dans l'œuvre de Albert Camus*, Thèse de Doctorat, Nouveau Régime, Paris 7, 1997, 334p.
- KABLAN (Adiaba) , *Le héros dramatique de Albert Camus*, Thèse de Doctorat 3^{ème} cycle, Université de Cocody, 2001, 223 p.
- KWON (Rio), *Le moi problématique dans l'œuvre de Albert Camus : Etude de l'affectivité camusienne*, Thèse de Doctorat, Nouveau Régime, Paris X, 1990, 224 p.

- LEE IN (Sook), *Les mouvements de l'ascension et de la chute chez Albert Camus*, Thèse de Doctorat, Nouveau Régime, Aix Marseille, 1989, 212 p.
- MARASHI (Ardian), *Les vérités d'Albert Camus*, Thèse de Doctorat, Nouveau Régime, Rennes 2, 2002, 277 p.
- PETIT (Jean Lioulias), *Albert Camus-Nikos Kazantzaki : D'une Rive à l'autre ou l'itinéraire méditerranéen*, Thèse de Doctorat, Nouveau Régime, Angers, Georges Gesbron, 1998, 482 p.
- PITALIER (Paulette), *Amour, solidarité, amitié dans l'œuvre d'Albert Camus*, Thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle, Montpellier 3, 1986, 178 p.
- THIERION (Chantal), *L'œuvre lyrique d'Albert Camus*, Thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle, Clermont-Ferrand 2, 1988, 189 p.

VII LES OUVRAGES ET ETUDES SUR LE POUVOIR

VII-1- LES É UVRES THEATRALES

- ADAMOV (Arthur), *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1973, 478 p.
- ANOUILH (Jean) , *Antigone*, Paris, La Table Ronde, 1946, 123 p.
- CESAIRE (Aimé), *La Tragédie du Roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963, 153 p.
- DADIE (Bernard), *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine, 1970, 147 p.
- DADIE (Bernard), *Les voix dans le vent*, Abidjan, N.E.A, 1982, 133 p.
- HUGO (Victor), *Cromwell*, Paris, Flammarion, 1968, 510 p.
- JENET (Jean), *Le Balcourt*, Paris, Gallimard, 1968, 240 p.
- IONESCO (Eugène), *Le roi se meurt*, Paris, Gallimard, 1963, 137 p.
- KATEB (Yacine), *Boucherie de l'espérance*,) uvres théâtrales, Paris, Seuil, 1999, 571 p.

- SARTRE (Jean-Paul), *Les mains sales*, Paris, Gallimard, 1948, 253 p.
- SHAKESPEARE (William), *Hamlet*, Paris, Hachette, 1994, 223 p.
- SOPHOCLE, *Tragédies*, Paris, Gallimard, 1973, 478 p.
- SIDIBE (Valy) , *La Critique du pouvoir politique dans le théâtre de Bernard DADIE 1966 1980*, Thèse de Doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1984, 339 P.
- SIDIBE (Valy), *La Dramatisation du pouvoir dans le théâtre de Bernard DADIE 1966-1980*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Cocody, 1994, T1 et T.2, 739 pages.

VIII- LES OUVRAGES DE THEORIE ET DE METHODOLOGIE SUR LE THEATRE

VIII-1- LES OUVRAGES INDIVIDUELS

- ABIRACHED (Robert), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994 516 p.

- AUTANT (Mathieu), *Ecrire pour le théâtre, Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS, 2003 2002 p.
- ARTAUD (Antonin), *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, 251 p.
- ASLAN (Odette), *L'Art du théâtre*, Paris, Seghers, 1968, 294 p.
- BARJON (Louis), *Drame de notre destinée dans le théâtre contemporain*, Paris, Etudes, 1983, 267 p.
- BORIE (Michel),
et Alii *Esthétique théâtrale*, Paris, C.U.D. & CEDEX réunis, 1982, 307 p.
- CONSOLINI (Marco), *Théâtre populaire 1953-1964, histoire d'une revue engagée*, Paris, Editions de l'IMEC, 1998, 390 p.
- DE ROMILLY (Jacqueline), *La tragédie grecque*, Paris, P.U.F, 1990, 192 p.
- DOMENACH (Jean Marie), *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, 295 p.
- DUCHATEL (Eric), *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris, Armand Colin, 1998, 96 p.

- FORESTIER (Géorges), *Le théâtre dans le théâtre*, Genève, Librairie Droz, 1996, 391 p.
- HOOGAERT (Carine), *Rhétoriques de la tragédie*, Paris, P.U.F, 2003, 184 p.
- JACQUART (Emmanuel), *Le théâtre de dérision, Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard 1998, 320 p.
- LARTHOMAS (Pierre), *Technique du théâtre*, Paris, P.U.F, 1997, 128 p.
- LIOURE (Michel), *Lire le théâtre moderne : de Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998, 190 p.
- MARTINEZ (Monique Thomas), *Jouer les didascalies*, Toulouse, Université du Mirail, 1999, 132 p.
- NIETZSCHE (Friedrich), *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1949, 312 p.
- PIUS (Ngandu Nkashama), *Théâtres et scènes de spectacle*, Paris, L'Harmattan, 1997, 383 p.
- PIGNARRE (Robert), *Histoire du théâtre*, QSJ, Paris, P.U.F, 1959, 118 p.
- PRUNER (Michel), *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan VUEF, 2003, 128 p.

- ROSSET (Clément), *La philosophie tragique*, Paris, P.U.F, 1991, 168 p.
- UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1978, 412 pages.
- UBERSFELD (Anne), *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, 87 p.
- UNAMUNO (Miguel), *Le Sentiment tragique de la vie*, Paris, Gallimard, 1937, 347 p.
- VINAVER (Michel), *Ecritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Babel, 2000, 912 p.

IX LES OUVRAGES DE METHODOLOGIE

- ADAM (Jean Michel), *Le Texte narratif : traité d'analyse textuelle des récits*, Paris, Nathan, 1985, 227 p.
- ALAIN, *Propos sur la littérature*, Paris, Hartman, 1934, 311 p.
- ALAIN, *Propos sur l'esthétique*, Paris, P.U.F, 1949, 297 p.
- BARTHES (Roland), *L'Avanture sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, 231 p.

- BARTHES (Roland),
et Alii *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977,
180 p.
- BARTHES (Roland), *Le Degré zéro de l'écriture suivi de
éléments de sémiologie*, Paris, Seuil,
1965, 234 p.
- BELLEMIN (Jean Noël), *Psychanalyse et littérature*, Paris,
P.U.F, 1978, 178 p.
- BERSANI,
et Alii *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982,
L. 181 p.
- CLAUDEL (Paul), *Art poétique*, Paris, Mercure de
France, 1929, 246 p.
- CLAUDEL (Paul), *Figures et paraboles*, Paris, Gallimard,
1942, 288 p.
- CROS (Edmond), *Le sujet culturel sociocritique et
psychanalyse* Paris, L'Harmattan 2005,
272 p.
- CROS (Edmond), *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan
2003, 208 p.
- DELCROIX (Maurice), *Introduction aux études littéraires*,
et
Paris, Duculot, 1987, 383 p.
- HALLYN (Fernand)

- DELEUZE (Gilles), *Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F, (Deuxième édition) 1967, 226 p.
- DELEUZE (Gilles), *Nietzsche*, Paris, P.U.F, 1965, 101 p.
- DOUBROVSKY (Serge), *Pourquoi la nouvelle critique ?*, Paris, Mercure de France, 1960, 314 p.
- DU BOS (Charles), *Qu'est-ce que la littérature ?*, suivi de *Hommage à Du Bos*, Paris, Plon, 1945, 315 p.
- DU BOS (Charles), *Sémiotique et philosophie de langage, traduit de l'italien par MIRAM Bouzaher*, Paris, P.U.F, 1988, 291 p.
- ECO (Um Berto), *Encyclopédie des connaissances vivantes et utiles, volume 2*, Paris, Grange Batelière, 1973, 486 p.
- Encyclopedia Universalis*, Paris S.A., 1985, 782 p.
- ESCARPIT (Robert), *Le Littéraire et le social : élément pour une sociologie*, Paris, Flammarion, 1970, 366 p.
- ESCARPIT (Robert), *Sociologie de la littérature*, Paris, P.U.F, 1964, 298p.

- FONTANIER (Pierre), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, 505 p.
- FRANCASTEL (Pierre), *Peinture et société*, Paris, Lya Audin, 1951, 311 p.
- GENETTE (Gérard) , *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, 293 p.
- GIRAUDOUX (Jean), *Littérature*, Paris, Grasset, 1941, 268 p.
- GOLDMANN (Lucien), *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955, 454 p.
- GOLDMANN (Lucien), *Littérature et société*, Bruxelles, Editions de l'institut de sociologie, 1967, 271 p.
- GOLDMANN (Lucien), *Recherches dialectiques*, Paris, Gallimard, 1959, 323 p.
- GREIMAS (Algirdas), *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, 217 p.
- GREIMAS (Algirdas), *Sémantique structurale, recherche et méthodes*, Paris, Larousse, 1966, 226 p.
- GREIMAS (Algirdas) , *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1970, 198 p.

- GUIRAUD (Pierre), *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 1959, 284 p.
- GUIRAUD (Pierre), *La sémiologie*, Paris, P.U.F, 1971, 188 p.
- JIMENEZ (Marc), *Qu'est-ce que la poétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, 448 p.
- KONE (Amadou),
et Alii *Littérature et méthodologie*,
Abidjan, CEDA, 1984, 91 p.
- MACHEREY (Paul), *Pour une théorie de la production
littéraire*, Paris, Maspéro, 1966, 362 p.
- MAINGUENEAU (Dominique), *Eléments de linguistique pour le
texte*, Paris, Bordas, 1990, 213 p.
- MOLINIE (Georges), *La Stylistique*, Paris, P.U.F, 1993,
211 p.
- NADEAU (Maurice), *Littérature présente*, Paris, Carréa,
1952, 311 p.
- NIQUET (Gilberte), *Structurer sa pensée, structurer sa
phrase : technique d'expression orale
et écrite*, Paris, Hachette, 2004, 255 p.
- PATILLON (Michel), *Précis d'analyse littéraire*, Paris,
Fernand Nathan, 1977, 213 p.

- PEROT (Jacques) , *Le Guide de la thèse*, Paris, Erasme, 1989, 231 p.
- REBOUL (Olivier), *La Rhétorique*, Paris, P.U.F., 1984, 186 p.
- SABBAH (Hélène), *Le Héros romantique*, Paris, Hatier, 1989, 80 p.
- SARTRE (Jean-Paul), *Critiques littéraires*, Paris, Gallimard, 1947, 297 p.
- SIMON (Pierre-Henri), *L'Homme en procès*, Paris, Gallimard, 1961, 271 p.
- SUMPF (Jean), *Introduction à la stylistique du Français*, Paris, Larousse, 1971, 217 p.
- TODOROV (Tzvetan), *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1985, 278 p.
- TODOROV (Tzvetan), *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987, 318 p.
- TODOROV (Tzvetan), *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, 218 p.
- VALERY (Paul), *L'idée fixe*, Paris, Gallimard, 1934, 312 p.
- WELLEK (René), *Théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971, 394 p.

ZIMA (Pierre), *Pour une sociologie du texte littéraire*,
Paris, Editions 10/18, 1978, 315 p.

ZIMA (Pierre), *Manuel de sociocritique*, Paris
L'Harmattan, 2000, 276 p.

X LES OUVRAGES GENERAUX

ARON (Raymond), *La lutte des classes, nouvelles leçons
sur les sociétés industrielles*, Paris,
Gallimard, 1964, 298 p.

BERNANOS (Georges), *La Liberté pour quoi faire*, Paris,
Gallimard, 1953, 211 p.

BRETON (André) , *Manifeste du surréalisme*, Paris,
Gallimard, 1966, 298 p.

CHAMPIGNY (Richard) , *Sur le héros païen*, Paris, Gallimard,
1959, 271 p.

DUBOIS (Jean),
et Alii *Dictionnaire étymologique et historique
du français*, Paris, Larousse, 1994,
822 p.

GOLDMANN (Lucien), *Marxisme et sciences humaines*, Paris,
Gallimard, 1970, 311 p.

HEIDEGGER (Martin), *Nietzsche I*, Paris, Gallimard, 1971,
512 p.

- MACHIAVEL, *Le prince*, Paris, Nathan, 1982, 143 p.
- NIETZSCHE (Friedrich) , *Par-delà le bien et le mal*, Paris, U.G.E, 1973, 314 p.
- NIETZSCHE (Friedrich), *Aurore*, Paris, Gallimard, 1980, 381p.
- NIETZSCHE (Friedrich), *Contribution à la généalogie de la morale*, Paris, U.G.E,1974, 301 p.
- SARTRE (Jean-Paul) , *Les Chemins de la liberté*, Paris, Gallimard, 1955, 271 p.
- SARTRE (Jean-Paul) , *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1970, 141 p.
- SARTRE (Jean-Paul), *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 697 p.
- VALERY (Paul), *Regard sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Gallimard, 1945, 315 p.
- VALERY (Paul), *Mauvaises pensées et autres*, Paris, Gallimard, 1933, 277 p.
- VALERY (Paul), *Variété*, Paris, Gallimard, 1944, 356 p.

XI LES DICTIONNAIRES

- ARON (Paul),
et Alii *Le Dictionnaire du litteraire*, Paris,
P.U.F, 2002, 694 p.
- BLAMPAIN (Hanse), *Nouveau Dictionnaire des difficultés du
français moderne*, 5^e édition, Paris,
Duculot, 2005, 649p.
- CAZENAVE, (Michel), *Encyclopédie des symboles*
Paris, La Pochothèque, 1996, 818 p.
- CORVIN, (Michel), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*,
Paris, Larousse, VUEF, 2001,
1894 p.
- PAVIS (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand
Colin, VUEF, 2002, 447 p.

XII WEBOGRAPHIE : CARTES ET ARTICLES CONSULTES

XII-1. LES CARTES CONSULTEES

- LqALGERIE, en Afrique, [www.nerrati.net/afrique-ossier/images/maghreb/
algerie/carte-de-lqalgerie-afriquejpg](http://www.nerrati.net/afrique-ossier/images/maghreb/algerie/carte-de-lqalgerie-afriquejpg)
(26-05-2010,11h 35 Annexe 1)
- LES VIGNOBLES des environs dAlger, [www.alger-roi.net/alger/alger-
sonhistoire/communes-
villagessahel/images/kolea/
13-carte-vinsjpg](http://www.alger-roi.net/alger/alger-sonhistoire/communes-villagessahel/images/kolea/13-carte-vinsjpg)
(26-05-2010-11h45 Annexe 2)

- LE PAYSAGE physique et situation des villes de
Oran,
Annaba et d'Alger. [www.afrique-
planete.com/algerie/images/
carte-algerie.jpg](http://www.afrique-planete.com/algerie/images/carte-algerie.jpg)
(28-05-2010-9h 50 Annexe 3)
- LA RUE de Lyon à Alger, esma.free.fr/mde4/images/ch2mplb.jpg
(28-05-2010- 8h 26 Annexe 4)
- LE QUARTIER populaire de Belcourt à Alger, [www.alger-roi.net/
Alger/belcourt/images/
0-plan-belcourt-shell-
venus.jpg](http://www.alger-roi.net/Alger/belcourt/images/0-plan-belcourt-shell-venus.jpg)
(28-05-2010. 9h 59 Annexe 5)
- LES ETATS de la Méditerranée, [www.assemblée-nationale.fr/13/
rap-info/10449-5.gif](http://www.assemblée-nationale.fr/13/rap-info/10449-5.gif)
(28-05-2010. 9h 54 Annexe 6)

XII-2 LES ARTICLES CONSULTÉS

- A.ZIZ (Ghedia), « Albert Camus: une histoire de malentendus » in
www.agoravox.fr/tribune-libre/article/albert-camus, 2p.
(27-05-2010 8h 29 Annexe 8)
- GRESH (Alain), « Camus, Leconte et la mélancolie coloniale » in
<http://blog.mondediplo-net/2010-01-10>, 3p.
(27-05-2010 8h 48 Annexe 9)

GUEDJ (Elie) « L'homme révolté d'Albert Camus » in

www.evence.fr/livres/actualite/homme-revolte-politique-albert-cam-analyse-2671.php?p=2, 3p.

(27-05-2010, 8h 40 Annexe15)

SMETS (M. Paul) « Albert Camus : sa vraie Méditerranée la vérité

avant la fable, la vie avant le rêve » in

www.medeia.be/index.html?8long, 1p.

(28-05-2010 7h 50 Annexe7)

VARGAS « Guerre d'Algérie et Camus » in

http://digression-forumactif.net/camus-/8guerre-d-algerie-etcamus, 3p.

(27-05-2010, 8h 43 Annexe 13)

« Camus journaliste » in

http://webcamus.free.fr/biographie/journaliste.html, 2p.

(27-05-2010, 8h 50 Annexe 10)

« L'Alger républicain » in *www.google.fr/cse?cx=partner-pub, 3p.*

(28-05-2010, 8h 21 Annexe 11)

« Journalisme et Résistance » in *http://mael-monnier.free.fr/*

bac/français/étranger/viecam.htm, 5p.

(27-05-2010, 8h 59 Annexe 12)

« Camus et la guerre d'Algérie » in *http://webcamus.free.*

fr/biographie/algerie-html, 1p.

(27-05-2010, 8h 49 Annexe 14)

« La pensée politique d'Albert Camus », in *http://cnt-aitinfo/article-print.php?id-article*, 19p.

(28-05-2010, 8h 06 Annexe16)

« Discours de suède », in *www.politique-autrement.org/spip.php?...*, 1p.

(27-05-2010., 8h 53 Annexe17)

=====TABLE DES MATIÈRES=====

Pages

INTRODUCTION GÉNÉRALE Å Å Å Å Å Å Å Å Å Å Å Å Å Å Å Å Å ..7

**PREMIÈRE PARTIE : LES CONDITIONS D'ÉMERGENCE
DE LA DRAMATURGIE D'ALBERT
CAMUS Å Å Å Å Å Å Å Å Å Å ...Å Å .34**

Introduction partielle. õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ ...õ õ 35

**CHAPITRE PREMIER : LA DRAMATURGIE DE CAMUS ET LA
KALÉIDOSCOPIE DU XX^{ÈME} SIÈCLE .Å Å Å 37**

- 1- L'univers matriciel de la dramaturgie d'Albert Camus õ õ õ ...õ .38
 - 1-1- Le milieu socio-historique õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ ..õ õ õ 38
 - 1-2- L'ambivalence culturelle õ õ õ õ õ õ ...õ õ õ õ õ õ õ õ .43
 - 1-3- La prépondérance méditerranéenne õ õ õ õ õ õ õ ...õ ...46
- 2- Le rapport d'Albert Camus au chaos du monde õ õ õ õ õ õ õ õ õ .48
 - 2-1- La réminiscence des traumatismes de la guerre õ õ õ õ ...49
 - 2-2- La dénonciation de la cruauté de l'histoire humaine õ ..õ õ 52
 - 2-3- L'engagement journalistique õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ ...55
- 3- L'esthétique de la dramaturgie d'Albert Camus õ õ õ õ ...õ õ õ 58
 - 3-1- Le mode de création õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ 59
 - 3-1-1- La pérennisation de l'architecture classique õ õ õ õ .65
 - 3-1-2- La récupération de l'histoire et de la quotidienneté ...70
 - 3-1-3- Une dramaturgie au service de la condition
humaine õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ õ ...õ õ õ õ õ õ õ õ 72

- 3-2- Modes d'identification de l'héroïsme dans le théâtre d'Albert Camus . 74
 - 3-2-1- L'identification de l'héroïsme par les occurrences discursives 74
 - 3-2-2- L'identification de l'héroïsme par les didascalies . 80

CHAPITRE DEUXIÈME : LA TYPOLOGIE DE L'HÉROÏSME DANS LA DRAMATURGIE D'ALBERT CAMUS . 82

- 1- Les formes d'héroïsme . 83
- 2- La spécification du héros dans la dramaturgie d'Albert Camus . 85
 - 2-1- Le héros typique... . 86
 - 2-2- Le héros atypique . 90
 - 2-3- L'élément tragique du héros camusien . 95
- 3- Le dédoublement dramatique . 97
 - 3-1- Caligula le héros créateur : les trois pièces intérieures . 98
 - 3-1-1- L'adoration de Vénus Caligula... . 70
 - 3-1-2- La danse d'ombre chinoise . 101
 - 3-1-3- Le concours de poésie . 103
 - 3-2- Le double jeu . 106
 - 3-2-1- L'homme et l'enfant prodige . 106
 - 3-2-2- De la quête au jeu dangereux . 108
 - 3-2-3- La double confrontation . 112
 - 3-3- Les fondements de l'héroïsme dans la dramaturgie camusienne . 116
 - 3-3-1- Les discours didascaliques liés au héros . 117
 - 3-3-2- L'anticonformisme du héros . 121

3-3-3- La conscience de l'absurdité du monde 123

3-4- L'héroïsme et la vision camusienne du monde 127

CHAPITRE TROISIÈME : HÉROÏSME ET PROMOTION DES VALEURS DANS LE THÉÂTRE

ALBERT CAMUS 129

1- L'héroïsme et la complexité dramatique 129

1-1- La volonté d'une socialisation nouvelle 130

1-2- La capacité de transgression 131

1-3- L'obsession d'un nouvel ordre humain 133

2- L'héroïsme, quête d'un idéal 135

2-1- La problématique de la révolte 136

2-2- La soif de la liberté 140

2-3- L'option nihiliste 142

3- L'héroïsme et l'idéologie de la dramaturgie d'Albert Camus 144

3-1- L'héroïsme et l'existentialisme 145

3-2- L'héroïsme porte-flambeau historique 148

3-3- L'héroïsme et la convergence idéologique 150

Conclusion partielle 157

DEUXIÈME PARTIE : LES MÉCANISMES DE L'HÉROÏSME DANS LA

DRAMATURGIE D'ALBERT

CAMUS 159

Introduction partielle 160

CHAPITRE PREMIER : LA CONSCIENCE DE L'ABSURDITÉ

EXISTENTIELLE 161

1- Le déterminisme de l'absurde 162

- 1-1- L'incidence de la destinée 162
- 1-2- L'absurde et les aspirations libératoires 168
- 1-3- La nécessité de l'absurde 173
- 2- L'héroïsme camusien face à l'absurde 176
 - 2-1- Du fatalisme angoissant à l'optimisme cruel 176
 - 2-2- La tentation transcendantale 180
 - 2-3- La vocation rédemptrice de l'héroïsme 185
- 3- Le héros, figure emblématique de l'absurde 188
 - 3-1- Caligula, le héros « jusqu'au boutiste » 188
 - 3-2- Jan, le héros impassible 190
 - 3-3- L'héroïsme et le principe de prééminence 192

CHAPITRE DEUXIÈME : LA RÉVOLTE COMME FONDEMENT DE L'HÉROÏSME 195

- 1- Les négations préliminaires 196
 - 1-1- Le rejet des règles existentielles 196
 - 1-2- Le refus de l'arbitraire 198
 - 1-3- La dénonciation du fatalisme vertical 201
- 2- Le plan nihiliste du héros de la dramaturgie camusienne 204
 - 2-1- La négation absolue 204
 - 2-2- La tentation d'une solitude suicidaire 208
- 3- L'héroïsme et le refus des aliénations 212
 - 3-1- Le héros iconoclaste 213
 - 3-2- La vocation blasphématoire 223
 - 3-3- Le refus de la liberté 226

CHAPITRE TROISIÈME : L'ACTION, EXPRESSION DE LA LIBERTÉ DU HÉROS À À À À À À À À À À À À ...229

1- La conscience d'une liberté conditionnelle	229
1-1- L'interférence des libertés	230
1-2- L'affrontement intérieur	234
1-3- La renonciation salutaire	236
2- La quête de liberté du héros	239
2-1- La dénonciation du pacte social	239
2-1-1- L'ironie dramatique et tragique	239
2-1-2- La parodie dramatique	244
2-1-3- Le comique dramatique	248
2-2- L'élan terroriste du héros	251
3- L'héroïsme et l'altérité	268
3-1- L'altérité négative et la liberté illusoire	268
3-2- L'altérité positive du héros	282
<i>Conclusion partielle</i>	
	291

TROISIÈME PARTIE : SIGNIFICATION IDÉOLOGIQUE DE L'HÉROÏSME CAMUSIEN À ...291

Introduction partielle ...292

CHAPITRE PREMIER : L'HÉROÏSME TRAGIQUE À À À À À À ...À .293

1- La folie lucide et le noble engagement	295
1-1- Le héros despote	295
1-2- De l'absurdité à l'arbitraire : la déchéance destructrice de Caligula	302
1-3- Le héros justicier	307

