



Universidad
Zaragoza



Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La crise de l'Homme dans le théâtre de Camus:
Le Malentendu, Caligula
et *Les Justes*.

Autor

D. Alejandro García Granado

Director

Dr. Julián Muela Ezquerra.

Facultad de Filosofía y Letras / Departamento de Filología Francesa
2015

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
État des recherches	9
La crise de l'homme dans le théâtre de Camus	11
1. Crise de l'homme, absurde et révolte.	11
2. L'étude des oeuvres.	19
2.1. Absurde, révolte et crime dans Le Malentendu.	21
2.2. Absurde, révolte et pouvoir dans Caligula.	29
2.3. Absurde, révolte et morale solidariste positive dans Les Justes.	35
Conclusions	41
Annexes	43
Annexe I	45
Annexe II	49
Références bibliographiques	53

Introduction

Albert Camus est sans doute l'un des écrivains les plus connus au niveau international en ce qui concerne la littérature française du siècle dernier. Ses œuvres, aussi bien narratives que purement philosophiques ont très rapidement dépassé les frontières de la France pour devenir des classiques de la littérature de l'entre-deux guerres. Il est ainsi devenu une personnalité littéraire d'une grande renommée en Europe et ailleurs et continue d'éveiller, même aujourd'hui, un grand intérêt chez les amateurs de la littérature et les spécialistes.

Dans cette Europe de la première moitié du XX^e siècle, ravagée par la violence, la destruction et les totalitarismes, se produit une absence de valeurs qui a pris le nom de « silence de Dieu » (Møller, 1970: 23); elle a éveillé chez les chrétiens le désir d'une manifestation divine quelleconque qui ravive leur foi et qui redonne un sens chrétien à l'humanité. Dans ce contexte se produit une réaction principalement athée et privilégiant le doute comme opinion générale. (Møller, 1970: 23-27).

Parmi ceux qui ont protagonisé la réaction athée audit *silence de Dieu*, nous trouvons deux pôles opposés représentés par Camus et Sartre. Camus cherchera toujours la joie qui consiste en une vie dominée par la raison, donc athée, toujours confrontée avec la mort et où l'homme se sente fier de vivre et cherche toujours son bonheur; Sartre, à l'opposé, bien qu'athée aussi, considère l'homme comme une *passion inutile* donc sa pensée est plutôt pessimiste. Le premier cherche la joie d'une vie authentique alors que le second, pessimiste, se concentre sur la liberté totale de l'homme. (Møller, 1970: 78-80)

En ce qui concerne plus spécialement le théâtre, il se développe aux années 40 vers un théâtre à idées où les pièces réclament au spectateur d'en faire une double

interprétation: l'une intemporelle et l'autre influée par l'actualité. Aussi bien Sartre que Camus sont issus d'une tradition d'avant-guerre où règnent les termes raison, cohérence et harmonie. Le théâtre qu'ils ont fait néglige l'action et bénéficie les discours argumentatifs où la voix de l'auteur occupe une place si importante que les personnages ne sont parfois que des instruments au service des idées de leurs créateurs. Ces idées ont une nature plutôt morale chez Camus, plutôt philosophique chez Sartre. Mais ce qu'ont en commun le théâtre de l'un et de l'autre, c'est une obsession pour la revendication de la liberté qui est toujours liée à la présence de la mort. C'est à partir de la Libération que leur théâtre a évolué vers le thème de la « liberté face à soi-même et à l'histoire ». (Corvin, 1992)

Ainsi, la pensée de Camus, humaniste avant tout, a été très bien accueillie dans un monde qui manquait certainement d'humanisme et qui avait été déchiré par la violence qu'ont causée plusieurs conflits internationaux qui ont eu lieu dans la première moitié du XX^e siècle. Par une simple coïncidence dans le temps avec le courant existentialiste, Camus s'est vu souvent classé dans cette école d'écrivains et penseurs plutôt nihilistes. Pourtant, Sartre a nié toute éventuelle appartenance de Camus au courant dont ce premier était devenu chef de file. Et Camus lui aussi avait démenti à maintes reprises d'avoir quelque chose à voir avec ce courant.

Quoi qu'il en soit, nous avons mentionné le rôle qu'ont joué ses récits et essais pour la connaissance et reconnaissance de sa pensée et son œuvre littéraire. Si nous n'avons pas fait allusion à son théâtre, c'est qu'il a été sans doute moins connu du lecteur et méprisé des spécialistes. Ses pièces de théâtre ont pourtant été assez bien accueillies de la part de son public à l'époque. Il n'en demeure pas moins qu'elles soient restées dans l'oubli pour les critiques et les spécialistes en littérature. C'est justement

dans l'absence d'intérêt dont elle a été victime que réside notre intérêt à l'égard de la création théâtrale de Camus et son rapport avec la crise de l'homme survenue au long du XX^e siècle.

L'œuvre de Camus est traditionnellement divisée en trois cycles, dont celui de l'absurde, celui de la révolte et celui de l'amour, dont l'auteur n'a eu le temps que de commencer la première œuvre, un roman: *Le premier homme*, à cause d'une mort prématurée dans un accident de voiture. Cette division concerne également ses pièces de théâtre. Notre tâche ici consistera à passer en revue les trois pièces qui représentent le mieux les deux premiers cycles.

Nous analyserons ce que Camus a nommé la « crise de l'homme », d'où germent les termes « absurde » et « révolte » qui donnent lieu aux noms des cycles de sa production. Nous essaierons donc, dans ces trois pièces, *Le Malentendu*, *Caligula* et *Les Justes*, de repérer l'absurde et la révolte, et d'éclairer ces deux concepts pour mieux les différencier afin de retrouver la logique interne des cycles camusiens et de son théâtre.

Quant au choix méthodologique, nous avons d'abord fait une lecture générale des trois pièces choisies pour l'analyse, ensuite des textes généraux à propos de la littérature du XX^e siècle, et de l'existentialisme plus spécialement, qui ont servi à faire la lumière sur les concepts clés pour notre analyse . Puis, nous sommes passés à la lecture de textes plus concrets, se concentrant surtout sur Camus donc soit des études thématiques publiées dans des revues littéraires, soit des chapitres consacrés à l'auteur dans des études générales plus vastes.

Finalement, nous avons fait une extraction de données à partir des trois pièces objet du travail, d'où nous avons tiré les matériaux que nous avons considérés les plus

représentatifs et que nous avons mis ainsi en rapport avec les concepts opératoires pour arriver enfin à des conclusions aussi originales et cohérentes que possible.

État des recherches

Nous ne saurions fixer les raisons pour lesquelles le théâtre de Camus s'est fait consacrer un assez moindre nombre d'études par rapport à son œuvre romanesque et ses essais philosophiques. Nous ne saurions pas non plus en déterminer la cause. Si les critiques ne se sont pas trop occupés à cette partie de l'œuvre de Camus, c'est peut-être à cause de l'essor du roman dans les années qui suivent la mort de l'écrivain. Une des raisons se trouve dans le fait qu'il s'agissait du genre le plus accessible pour les lecteurs autant au niveau financier qu'au niveau de la commodité.

Si nous passons en revue la chronologie des études portant sur Camus et son œuvre, nous remarquerons que les publications datant d'avant la mort de l'auteur sont nées sous la plume de personnes proches à l'auteur. Il s'agit entre autres de: Mounier (1953), Quilliot (1956) où l'auteur analyse tous les aspects de la vie de Camus et explore ses thèmes favoris, et Marcel (1959). (Jakubczuk, 1996: 37)

Ensuite, à partir de la mort de Camus en 1960, nous retrouverons des œuvres biographiques sur l'écrivain parues de la main de Lebesque (1965): *Camus par lui-même*, que nous avons considéré utile pour notre étude et qui apparaît dans nos références car il offre une vision panoramique et détaillée de toutes les étapes de la vie de Camus, passant en revue ses œuvres et ses thèmes les plus rélevants; ensuite Gaillard (1973), Lottman (1978) et d'autres encore. Des études générales où l'auteur est étudié à côté d'autres auteurs ont été publiés par Moeller (1967), que nous avons pris en compte aussi pour notre étude et qui offre une approche chrétienne, traitant Camus comme athée avant que comme figure littéraire mais que met l'auteur et son œuvre en contexte par rapport à ses contemporains; Werner (1972) et Grenier (1973) entre autres. Un grand

nombre d'études thématiques sur l'œuvre de Camus a aussi vu le jour dans les années 60 et même dans les années 70. (Jakubczuk, 1996: 38-39)

Finalement, en ce qui concerne le théâtre, trois ouvrages sont à remarquer, dont le troisième a été rédigé comme thèse de doctorat avant qu'il n'ait été publié. Il s'agit de: Gay-Crosier (1967), Corvin (1991) et Freeman (1972). (Jakubczuk, 1996: 39-40)

L'étude de Gay-Crosier (1967) ne serait d'après, André Abbou (1969: 340), qu'une simple révision des thématiques abordées par l'auteur dans son œuvre théâtrale et de l'analyse des réactions des personnages, et il ne s'agirait finalement que d'une étude subjective et d'une « vague analyse psychologique » où Gay-Crosier a essayé de donner sa vision globale sur l'ensemble de pièces théâtrales de Camus.

Quant au *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (Corvin, 1991), offre une liste des pièces les plus représentatives de l'auteur, leur chronologie, leur synopsis, les caractéristiques les plus particulières des personnages et leurs thèmes.

En troisième lieu, nous avons *The theater of Albert Camus. A critical study* de E. Freeman (1972). À propos de cet ouvrage, Rièse (1974: 246) pense que ce n'est qu'une analyse de la trajectoire de l'écrivain comme homme de théâtre qui met en rapport l'aspect théâtral de l'auteur avec sa vie d'acteur, ses romans et ses essais, et sa biographie.

Remarquons finalement que Jakubczuk (1996: 40) est de l'avis qu'aucune de ces études sur le théâtre de Camus n'a été une véritable recherche sur son œuvre théâtrale puisqu'elles ne suivent pas des critères purement théâtrologiques, et qu'une telle étude à propos du théâtre de Camus devrait encore se faire attendre.

La crise de l'homme dans le théâtre de Camus

1. Crise de l'homme, absurde et révolte.

Dans la conférence qu'il a prononcée en 1946, Camus a expliqué que le début du XX^e siècle avait supposé la négation totale de la réalité. Tous les arts avaient refusé d'accepter la réalité et il n'est besoin pour l'attester que de remarquer le Surréalisme et sa négation de la phrase, la musique qui rejette le concept de mélodie et la peinture qui devient « abstraite ». De nombreux Français ont « formé leur intelligence et leur cœur » pendant des « années terribles où, avec leur pays, ils se sont nourris de honte et ont vécu dans la révolte » (Camus, 1946: 1). Mais où voulons-nous en venir? Que veulent-ils dire exactement les termes « absurde », « révolte », « crise de l'Homme »?

Ces « Français » dont nous parle Camus, ce sont des Hommes qui ont été obligés à connaître l'une des plus sanglantes épisodes de l'Histoire de leur pays et du monde aussi. Nous parlons justement des Deux Guerres Mondiales. La crise de l'Homme est un concept qui définit le vide produit dans les esprits au cours de ces événements historiques où l'Homme s'est vu confronté à un système de valeurs qu'il avait jusqu'à alors accepté comme seule morale valable. C'est de la main de cette confrontation qu'est dévoilée la « monstrueuse hypocrisie » qu'est cette morale traditionnelle, fondée d'ailleurs principalement sur des valeurs chrétiennes donc créée et imposée depuis un bon moment par l'Église Catholique. (Camus, 1946: 1)

Un ébranlement de ce système de valeurs fondamentalement chrétiennes s'est produit suite aux différents régimes totalitaires et aux guerres qui ont eu lieu en Europe pendant la première moitié du XX^e siècle. Face au « silence de Dieu » par rapport à ces événements qui ont bouleversé la vie de toute une génération de citoyens européens et,

avec eux, le cours de l'histoire récente d'Europe, l'Homme est tombé dans une profonde crise. Celle-ci, provoquée par ledit « silence de Dieu », aboutit à un certain sentiment d'« absurdité de l'univers ». (Møller, 1970: 23-24)

Le concept « absurdité de l'univers » représente un sentiment de pessimisme retrouvé par l'Homme lorsqu'il se voit, dans ce monde, « privé des signes rassurants » qu'il « y avait plantés », le monde lui devenant « étranger » et ne prenant plus partie dans « la même aventure rationnelle que l'Homme » nous explique Albérès (1969: 227).

Ce même auteur a situé l'origine de ce sentiment dans l'impossibilité qui confronte l'Homme avec l'univers, lorsque ce premier essaie de concilier son besoin naturel de raisonnement et de recherche d'un sens logique aux réalités qui l'entourent avec ce monde déraisonnable où il n'existe plus « de centre, mais autant de centres que d'observateurs » et où la raison « se révèle impuissante à réformer, à transformer la vie ». (Albérès, 1969: 217-219)

Désormais l'Homme ne trouverait plus, jeté dans le monde involontairement, rien de fixe à quoi s'en tenir et qui puisse le rassurer ni de son avenir ni du sens de son existence. Témoins de cette période difficile de l'Histoire, des écrivains athées comme André Gide et Albert Camus entre autres, nous dit Møller (1970: 26), vont être les protagonistes d'une première réaction au silence de Dieu, qui est la réaction qu'il a appelé celle de « l'honnête homme » qui ne veut arrêter d'être « enfant de ce monde ».

À propos de cette génération d'hommes condamnés à la crise de valeurs humaines dont nous parlions au début du chapitre, Camus dira qu'ils: « n'aimaient ni la guerre ni la violence ; ils ont dû accepter la guerre et exercer la violence. Ils n'avaient de haine que pour la haine. Il leur a fallu pourtant apprendre cette difficile science ».

L'idée qu'une crise de l'Homme avait commencé, n'est venue à l'esprit collectif de la France que lorsqu'il a fallu que ces Hommes règlent « leur position par rapport à la guerre, [...] au meurtre et à la terreur »; tombant ainsi dans « la plus déchirante des contradictions ». (1946: 1)

Remarquons cependant que ce que nous appellerons « absurde » ne devrait pas être systématiquement assimilé au concept « crise de l'Homme » car plutôt il s'ensuit de celui-là. L'absurde est né de l'idée que dans un tel contexte l'Homme a perdu le contrôle de sa propre existence et de son avenir; cette crise avait montré à l'Homme, comme nous rappelle Camus, que son « avenir immédiat » n'était plus certain et qu'il pourrait être bouleversé à tout moment par le cours de l'Histoire. C'est justement sur la prise de conscience de cette impossibilité de fixer son destin que réside « l'absurde ». (1946: 3)

Esslin (2013: 20), lui, définit l'absurde comme le « divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor », car « coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante ».

Nous avons dit que c'est le dévoilement de l'hypocrisie de la morale traditionnelle qui était à l'origine de la crise de l'Homme, donc de l'absurde. Ces valeurs se correspondaient principalement au système moral chrétien. Alors, il a fallu que l'homme n'y croie plus pour que cette crise soit née. Pour Esslin « la mort de Dieu », proclamée par Nietzsche dans *Zarathoustra*, est le déclic de la démarche absurde. Ces hommes qui ont connu la mort de Dieu, qui ont perdu l'axe qui guidait leurs vies, ont été amenés à chercher une façon d'affronter cet « univers privé de ce qui fut son centre et son but vivant, un monde privé d'un principe généralement accepté et qui s'est disloqué, a perdu tout sens, est devenu absurde ». Et le *théâtre de l'absurde*,

nous rappelle Esslin, n'est que l'expression de cette quête d'une issue au non-sens du monde. (2013: 377-378)

Nous avons déjà mentionné que l'absurde se dérive de la crise de l'Homme. Cela nous fait penser qu'il en est le résultat. D'un côté il y a Sartre qui s'arrête devant l'absurde, le traite comme un élément isolé et s'y plonge complètement pour l'analyser suivant une pensée et une vision plutôt nihilistes, éprouvant ainsi la *nausée*. D'un autre côté nous trouvons Camus, qui ne se borne pas à analyser l'absurde comme résultat de cette crise, mais qui prend l'absurde comme un point de départ pour développer toute une série d'idées qui constituent un apport non-pessimiste et non-nihiliste au thème de l'absurde. Par conséquent, à l'opposé de Sartre et du mouvement existentialiste en général, Camus n'a pas eu de vision nihiliste ni pessimiste de l'absurde mais il a plutôt utilisé l'absurde comme origine d'une pensée humaniste. (Plagnol, 1953: 104)

Ensuite, il est nécessaire, pour prendre conscience de l'absurde, d'éprouver « la révolte », un autre concept clé pour l'étude de Camus. Cette révolte réclame la recherche d'une issue à « l'atroce constatation du malentendu universel » qu'est l'absurde, comme le dit Nègre (1955: 104-105):

L'homme enfin est avide de bonheur. Il voudrait, comme Caligula, voir décroître la souffrance, le rire jaillir des larmes, l'impossible prendre pied sur la terre, la lune lui rester dans les mains. Mais comme à Caligula lui-même force lui est de constater que la félicité est illusion pure.

En somme, la triple aspiration de l'homme à la logique, à l'immortalité, au bonheur se trouve vouée à l'insatisfaction définitive et totale. C'est par un échec que s'achève la triple et trop ambitieuse quête de l'humanité. Il apparaît ainsi que les aspirations humaines et la réalité, loin de se correspondre, sont le fait de démiurges ennemis. S'il y avait, entre l'univers et l'homme, une possibilité de dialogue, celui-ci se déroulerait entre partenaires parlant des langues différentes. Il existe donc c'est là un mot-clé, c'est là aussi une idée-clé d'Albert Camus un "malentendu universel". La pensée

camusienne se situe de la sorte aux antipodes de toute philosophie de l'harmonie, préétablie ou non. Le sentiment de l'absurde naît de “la confrontation entre l'appel humain et le silence du monde”.

Cette révolte, nous sommes d'accord avec Plagnol (1953: 104) et Nègre (1955: 107), ne veut pas du tout signifier *espoir* ni, tout au contraire, *résignation*. Plagnol soutient que Camus veut « désapprendre l'Homme d'espérer pour lui apprendre à se contenter du présent » (Plagnol, 1953: 105). Cette révolte consiste donc en une dichotomie entre le besoin de protestation contre l'absurde et la certitude qu'il n'y a pas de possibilité de changer la nature de la condition humaine. Le résultat de cette situation est un « conflit constant » créé et contrôlé par l'intelligence entre mesure et révolte, une « confrontation entre la conscience et l'absurde » qui aboutit à la « volonté de vivre » (Plagnol, 1953: 106).

Ainsi, chez Camus, la révolte est l'évidence première de l'absurde mais elle ne mène pas au nihilisme ni au pessimisme. La révolte de Camus est le chemin vers l'acceptation de la vie, du monde et de la condition d'homme en assumant ses contraintes et sa nature mortelle, en même temps qu'elle déclenche une recherche de valeurs nouvelles qui permettraient à l'Homme de vivre en harmonie avec soi-même et avec autrui.

Cependant, cette révolte, qui avait été dans un premier moment de nature plutôt individuelle et égoïste, va se développer dans le sens d'une révolte collective, concentrée sur la recherche de valeurs universelles orientées vers l'acceptation et le respect d'autrui, l'amour et la solidarité pour tous les Hommes. Nous pourrions donc parler d'un certain sens de « morale sociale » (Nègre, 1955: 109). Nous sommes

d'accord avec Nègre avec cette idée de progression de la révolte individuelle vers une révolte collective. Nègre l'a exprimée en disant que l'aventure de Sisyphe:

cesse d'être l'aventure d'un individu pour devenir celle de la collectivité humaine: c'est l'humanité tout entière qui roule durement le même rocher. L'action, devenue collective, pose naturellement des valeurs nouvelles: bonheur d'autrui, dévouement, prix de l'amitié, respect de l'esprit, etc.

(Nègre, 1955: 109);

Cette idée serait d'ailleurs fortement marquée par le sens de collectivité retrouvé lors du mouvement de la Résistance et qui devrait être voué à se manifester non seulement « à l'époque de la violence » mais aussi « dans la liberté » (Nègre, 1955: 109).

Pour cette progression, Nègre établit l'avance la plus claire dans *Les Justes* (1950), pièce que nous allons analyser dans ce travail, où nous pourrions repérer une avance dans la recherche de cette « morale solidariste positive » (1955: 110) par rapport, du moins, aux œuvres parues avant cette date et surtout par rapport au *Malentendu* et à *Caligula*, pièces elles aussi analysées dans cette étude et où le sens de révolte collective est difficile à repérer, d'autant plus que tout sens de morale sociale et de valeurs collectives sont éclipsés par l'égoïsme des protagonistes qui éprouvent leur très forte révolte particulière.

En résumé, la crise de l'homme que Camus a repéré dans la société française, européenne aussi, il s'est efforcé d'en comprendre et les causes et l'essence en établissant deux concepts clés pour son analyse: *absurde* et *révolte*. Enfin, il se propose de créer une œuvre conceptuellement logique et avec une structure bien définie en trois cycles: l'absurde ou la négation, la révolte et l'amour. Ce troisième cycle qui était censé conclure son œuvre et donner une réponse définitive à l'absurde n'a été qu'amorcé à

cause d'un accident mortel de voiture où il a trouvé la mort à l'âge de 46 ans; seul un roman inachevé témoigne de ce dernier cycle prévu par l'auteur: *Le premier homme*

Il s'agit d'un roman autobiographique publié par sa fille en 1994 chez Gallimard. Le roman est écrit à la troisième personne car il vise à dépasser le terrain du particulier pour contempler l'homme en tant que réalité collective. Il se tourne plutôt vers l'enfance de l'auteur et elle va représenter le paradis perdu. Pour ce qui est de son rapport avec le reste de son oeuvre, ce roman enchaîne avec les premiers textes de l'auteur, également de nature autobiographique. (Jurt, 2002: 308-310)

2. L'étude des oeuvres.

Le théâtre a été un terrain idéal pour la réflexion et la philosophie depuis le XVIII^e siècle déjà (Voltaire, Diderot...) et il semble logique qu'il n'en serait pas autrement pour une époque comme le XX^e siècle où la bombe nucléaire menace d'en finir avec toute forme de vie sur la planète, spécialement avec l'homme, dans une période de forte instabilité dans le monde. Cela a amené plusieurs auteurs à représenter sur les planches le non-sens de la vie et la mort comme seule réalité certaine. Dans ce contexte a écrit ses pièces Camus, auteur énormément passionné du théâtre, mais dont la production théâtrale n'a pas connu de grands succès. Son théâtre a reçu les étiquettes de *théâtre à idées*, *théâtre philosophique* et même *théâtre de l'absurde*. Quoi qu'il en soit, ce qui est vrai, c'est que son théâtre n'est devenu populaire qu'après sa mort. (Muela, 2013: 177-178)

De même que pour ses romans et ses essais, ses pièces de théâtre ont été cataloguées selon les deux cycles qui structurent son œuvre (*l'absurde* et *la révolte*). Ainsi, nos deux premières pièces (*Le Malentendu*, 1944, et *Caligula*, 1938-1945) sont classées dans le cycle de l'absurde avec l'essai *Le mythe de Sisyphe* (1941) et le roman *L'Étranger* (1942). *Les Justes*, pourtant, appartient au second cycle, celui de la révolte où nous trouvons également le roman *La Peste* (1949), l'essai *L'homme révolté* (1951) et encore une pièce de théâtre: *L'État de siège* (1948). La séparation des deux cycles a lieu au milieu des années 40 à peu près. (Muela, 2013: 178)

Le Malentendu présente justement comme intrigue un malentendu tragique: Jan retourne à l'auberge que tiennent sa mère et sa sœur 20 ans après être parti. N'étant pas reconnue d'elles au premier moment, il décide de garder silence jusqu'à ce qu'il soit reconnu pour renforcer ainsi l'émotion que causera le moment dans sa mère et sa sœur.

Pourtant, elles sont habituées à tuer leurs hôtes pour en garder l'argent et elles ne découvriront l'identité de ce hôte-là que quand il sera trop tard. En découvrant l'identité de Jan, toutes deux se tuent. Il s'agit d'une représentation de l'absurde enchaînement de choses dans le monde qui met l'homme face à ses seules vérités existentielles: la mort et *la nausée*. (Muela, 2013: 179)

Caligula est représenté pour la première fois en septembre 1945 même si sa composition avait déjà été entreprise en 1938. Le texte, où nous pouvons entrevoir une analogie entre Caligula et Hitler, critique des totalitarismes, avait subi de nombreuses modifications avant d'être mis en scène. L'intrigue présente l'évolution de l'empereur romain Caligula après la mort de sa sœur, maîtresse en même temps, Drusilla. Pour lui, les dieux n'existent plus (il se moquera d'eux en fait à un moment donné de la pièce). Et cette absence des dieux se tourne en désespoir à l'égard des dieux et des hommes aussi, y inclu lui même; l'homme n'est donc rien. Ne pouvant obtenir l'absolu, représenté par la lune, l'empereur agira en sorte que l'absurde s'empare de tous les esprits dans cet empire du crime et de la tyrannie dont il a le pouvoir. (Muela, 2013: 179-180)

Finalement, *Les Justes* a trouvé le succès qu'aucune des pièces précédentes de Camus n'avaient eu. Cette pièce représente un nouveau stade dans la pensée de Camus, qui ne présente plus des individus en lutte contre l'inhumanité et l'absurde de l'existence mais des hommes en lutte pour des causes plus précises et où l'auteur met en scène des réflexions sur les totalitarismes et la morale humaine. L'intrigue se fonde sur un groupe révolutionnaire russe dont le terroriste chargé de mener l'assassinat du grand-duc Serge se débat entre ses valeurs morales et la cohérence idéologique, ne pouvant finalement jeter la bombe sur la calèche où voyageait le duc puisqu'il y avait aussi des enfants innocents dedans. (Muela, 2013: 181)

2.1. Absurde, révolte et crime dans *Le Malentendu*.

Le Malentendu, nous le voyions, se réfère au malentendu créé par une malheureuse série d'événements qui aboutit dans un homicide funeste, celui commis par erreur par La Mère et Martha qui, en ne reconnaissant pas Jan, vont tuer son fils et son frère respectivement. Elles tiennent une petite auberge où elles se sont habituées, pour gagner leur vie, à tuer les rares hôtes qui viennent y séjourner. L'histoire se concentre d'abord sur Jan, qui avait quitté la maison de sa mère vingt ans avant et qui éprouve à présent un certain sentiment de culpabilité lui empêchant de mener une vie tranquille bien qu'il ait une bonne situation personnelle et financière. Il découvre l'importance que sa famille, notamment sa mère, a pour son existence et veut maintenant en retrouver le sens en reprenant contact avec elle. Il se souvient que quand il était jeune, avant de partir, cela n'avait aucune importance:

J'ai pris cette porte il y a vingt ans. Ma sœur était une petite fille. Elle jouait dans ce coin. Ma mère n'est pas venue m'embrasser. Je croyais alors que cela m'était égal. [...] Quand j'ai appris la mort de mon père, j'ai compris que j'avais des responsabilités envers elles deux.

(Camus, 2013b: I,3, 23-24)

En arrivant, Jan décide de ne pas révéler son identité et de laisser que ce soient elles qui la découvrent pour rendre le moment encore plus émouvant. Pourtant, il se sent un peu déçu, triste même, en découvrant qu'il n'est pas reconnu tout de suite et qu'elles le traitent d'une façon indifférente: « [...] Et moi qui attendait un peu le repas du prodigue, on m'a donné de la bière contre mon argent. J'étais ému, je n'ai pas pu parler ». (Camus, 2013b: I,3, 24). Cependant, Jan croit avoir trouvé la réponse à ses inquiétudes existentielles dans sa mère et dans le retour à la maison familiale et il est

tout à fait certain désormais de vouloir aller jusqu'au bout. Mais sa décision de vouloir garder silence sur son identité lui coûtera aussi chère que sa vie.

Passons maintenant à Martha, le personnage le plus touché par l'absurde, la protagoniste, sœur de Jan et fille de La Mère. Elle est plongée complètement dans l'absurde de même que dans la recherche d'une issue à celui-ci. L'existence pénible et misérable de Martha, elle a du mal à la mener d'autant plus qu'elle lui semble imposée et incompréhensible au point même de s'exclamer à un moment donné au début de la pièce déjà: « Oui, j'en ai assez de porter toujours mon âme » (Camus 2013b: I,1, 20). Elle va chercher sans cesse l'issue à la vie qu'elle mène, certaine qu'en commençant une vie près de la mer, elle connaîtra sa véritable identité, retrouvera le bonheur et mènera une existence meilleure:

Ah mère! Quand 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 [...]. Mais *il faut beaucoup d'argent pour vivre libre devant la mer.*

(Camus, 2013b: I,1, 16-17)

Mais ayant le sentiment que l'argent bloque toute possibilité de changer de vie et aller à la recherche du sens de son existence, elle trouvera les justifications nécessaires pour devenir une meurtrière. L'argent ne sera ainsi donc une justification suffisante mais cet absurde qui rend toutes les choses également insignifiantes dans cet univers privé de sens qui est le sien, comme dit Thody (1957)¹, « the absurd reduces all actions to equal insignificance ». Elle ne retrouvera pas de difficulté à céder au crime qui devient d'ailleurs une activité à laquelle elle finit par s'habituer sans soucis et à laquelle elle poussera sa mère aussi. Nous le voyions déjà dans l'extrait du premier acte exposé plus

¹ Thody (1957) cité par Drell (1961: 44).

haut: l'argent est l'élément prioritaire pour pouvoir réaliser le déménagement dont Martha rêve et dont elle pense qu'il sera capable de l'approcher de son identité en l'éloignant en même temps de l'absurde.

Martha vise à remplacer l'aspect de sa vie qu'elle considère la cause de son absurde sans être consciente à aucun moment qu'il s'agit d'un fait extérieur à elle même et que l'absurde consistant en un conflit dans l'esprit, la fuite ne changerait rien à l'affaire. Elle voit l'origine de son malheur dans sa misère car si elle avait un peu d'argent, elle aurait sans doute les moyens de faire disparaître l'absurde en déménageant près de la mer, dans un pays où il y aurait le soleil qui règne.

Ce qui est à l'origine de l'absurde de Martha est donc *a priori* le climat, qui avec la mort constitue l'une des « injustices » imposées à l'Homme sur terre, comme le remarque Drell (1961: 48): « The setting is grim and overpowering, combining two injustices which Camus conceives as imposed upon man from outside, the obvious one injustice of mortality and the injustice of sky and climate ». Cette injustice devient pour Martha un leurre énorme. Nous ne nous bornerons pas qu'à cet aspect injuste du climat mais il faudrait remarquer qu'il fait d'ailleurs l'objet d'un motif camusien récurrent d'autant plus que, comme le remarque Plagnol (1953: 101), Camus a été un homme « d'esprit méditerranéen » pour qui ce climat crée une « sorte d'équilibre dans le soleil, de sourire étrange qui efface à la fois l'angoisse et l'espoir » des esprits. Il faudrait aussi mentionner que cet *esprit méditerranéen* n'est pas que typiquement camusien mais il est aussi au cœur de l'œuvre et la pensée gidiennes. Pour Camus, cet *esprit méditerranéen* va être la source de sa pensée et entraîne évidemment une certaine *sensualité* tandis que pour Gide les *sens* sont ce qu'il y a de fondamental. Gide cherche aussi à trouver un équilibre, certes, mais cet équilibre, qui à son époque est à l'origine d'une recherche de

l'essence des choses (le *fondamental*), aboutit pour lui, au contraire, sur une recherche du *désir*, des *joies immédiates*, de tout ce qui soit fourni par les sens et qui soit contraire aux contraintes morales et intellectuelles comme le concept du *péché* dont il a été prisonnier pendant sa jeunesse à cause d'une éducation puritaine. Ainsi, Gide s'est montré opposé aux dogmatismes, autant de nature morale qu'intellectuelle, qui nient la *jouissance des nourritures terrestres* et a voulu que l'homme vive et qu'il s'accepte pour soi-même, découvrant dans les sens la joie de vivre. (Albérès, 1969: 42-45)

Ensuite, si le soleil « éclaire » tout, ce n'est que par opposition aux pays avec des climats sombres et brumeux. Ce climat, les paysages et les images qu'il crée avec ses intenses pluies pendant des jours, le brouillard, ce temps plutôt doux où ni l'hiver est trop froid ni l'été trop chaleureux. Les paysages que crée tout climat non-méditerranéen sont pour l'esprit camusien le reflet de son propre conflit intérieur, par assimilation des qualités en commun: paysages flous, de même que l'esprit est aussi flou en ne trouvant pas de réponse à l'existence; les paysages obscurs qui s'assimilent à l'obscurité de la réalité, imprécise et triste.

Ce climat « injuste » représente l'idée du chaos, du désordre. Par ailleurs, chaos et désordre ne sauraient se dissocier du concept même de l'absurde. Aussi cette assimilation d'images et d'idées fait que le soleil devienne symbole de clarté, et qu'il soit pour nous l'élément éclairant capable de donner une réponse aux contraintes imposées aux esprits par l'absurde. Martin Esslin (2013: 406) a parfaitement illustré cette idée que nous venons d'exposer en disant: « l'anxiété et le désespoir qui naissent pour l'homme de savoir qu'il est entouré de *zones d'une obscurité impénétrable*, qu'il ne pourra jamais connaître sa vraie nature et ses buts et que personne ne lui fournira jamais des règles de conduite toutes faites ». Il se crée ainsi un « ordre » qui se fonde

sur une nette séparation entre ce qui est clair et ce qui est obscur et le soleil devient donc l'élément capable de faire disparaître l'obscurité.

Cette idée nous renvoie au concept du soleil comme élément qui fait la lumière sur la réalité, sur la véritable nature de l'Homme et sur sa condition. Ainsi, tout serait plus clair sous la lumière du soleil. Nous ne voudrions pas que la lumière et le soleil soient assimilés ici à une issue à l'absurde qui soit proposée par l'auteur car il n'en est pas le cas, de même qu'ils ne devrait pas être non plus assimilés à la résignation. Il n'en demeure pas moins que la lumière soit assimilé ici au soleil:

La luz se identificará primero con el sol de una "juventud mediterránea"; será, más tarde, la extraña claridad que envuelve al *étranger*; se convertirá en la religión de la dicha; finalmente, debía ser un amor [...]

(Möeller, 1970: 37).

Et ainsi le soleil se révèle un élément clé pour pour le personnage de Martha qui a « hâte de trouver ce pays où le soleil tue les questions » (Albert Camus, 2013b: I,1, 20-21). Le malentendu se fonde selon Selon Drell (1961: 48), et nous soutiendrons cette vision, sur la « fausse » foi de Martha dans la possibilité qu'il existe un lieu où l'on peut trouver sa propre identité. Car, pour ceux qui habitent un pays méditerranéen, certes, tout est bien sous le soleil et l'absurde étant également présent dans ces gens, il est assumé avec une insouciance et une indifférence que ceux qui sont privés de ce soleil peinent à retrouver. Ces gens méditerranéens trouvent le point juste entre espoir et angoisse, ils retrouvent cette acceptation stoïque de l'absurde dont nous parlions. Pourtant, cela ne va pas faire disparaître la révolte de ces esprits car elle doit toujours exister, elle est inhérente à l'Homme.

C'est justement ce soleil, ce climat lumineux et chaleureux qui manquent à la jeune Martha. Ce manque représente l'absurde, ce qui la rend malheureuse, ce contre

quoi elle se révoltera et aussi ce qui déclenche la recherche d'une issue à cet absurde. L'issue, Martha ne saurait par conséquent la chercher que dans l'image idéalisée d'un pays baigné par le soleil où « l'été écrase tout, où les pluies d'hiver noient les villes et où, enfin, les choses sont ce qu'elles sont », (Camus, 2013b: II,2, 62) car elle n'a plus de patience « pour cette Europe où l'automne a le visage du printemps et le printemps odeur de misère ». Cette issue viendrait à bout avec l'absurde car elle aurait donné, en la retrouvant, un sens à son existence. Néanmoins elle n'accomplira jamais son but et sera ainsi condamnée à vivre éternellement révoltée.

Lorsque l'identité de Jan est découverte et que le malentendu est dévoilé, aussi bien La Mère que Martha vont se donner la mort chacune à son tour. C'est d'abord La Mère qui, croyant avoir oublié son fils après vingt ans d'absence, « Un fils ! Oh, je suis une trop vieille femme ! Les vieilles femmes désapprennent même d'aimer leur fils. Le cœur s'use, Monsieur » (Camus, 2013b: I,6, 47), va éprouver l'absurde de la situation et va comprendre à quel point sa vie a manqué de sens et c'est pourquoi elle décidera d'en finir avec ses malheurs en se jetant à la rivière, pour pouvoir ainsi enfin *rejoindre* son fils: « Laisse, Martha, j'ai bien assez vécu. J'a vécu plus longtemps que mon fils. Je ne l'ai pas reconnu et je l'ai tué. Je peux maintenant aller le rejoindre au fond de cette rivière où les herbes couvrent déjà son visage » (Camus, 2013b: III,1, 82-83). Martha n'est pas capable de comprendre cette réaction de sa mère et va le lui faire voir: « Bel amour qui vous oubliera vingt ans ! » (Camus, 2013b: III,1, 84) ce à quoi la mère répond comme suit: « Oui, bel amour qui survit à vingt ans de silence. Mais qu'importe ! cet amour est assez beau pour moi, puisque je ne peux vivre en dehors de lui ».

Martha, elle, va découvrir l'énorme malentendu qu'a été sa vie en comprenant, après que sa mère a décidé de se tuer, que c'était elle en effet qui donnait un sens à son

existence et que, maintenant qu'elle s'en est rendu compte, il est trop tard pour l'empêcher de se tuer. Ainsi, Martha, face à ce gouffre de désespoir et de malheur vers lequel se dirige maintenant sa vie, va désormais montrer son côté le plus humain et va exprimer devant sa mère combien elle l'aime fort et combien elle a besoin d'elle. Nous voyons comment Martha se révolte contre sa destinée et essaye de fléchir le juge pour que sa mère reste et l'aide à réaliser ses projets qui étaient censés lui fournir une vie meilleur et heureuse:

Non, mère, vous ne me quitterez pas. N'oubliez pas que je suis celle qui est restée et que lui est parti, que vous m'avez eue près de vous toute une vie et que lui vous a laissé dans le silence. Cela se doit payer. Cela doit entrer dans le compte. Et c'est vers moi que vous devez revenir.

(Camus, 2013b: III,1, 86).

Voici l'interprétation que nous faisons du titre de cette pièce. Le « malentendu » n'est pas seulement celui que La Mère et Martha commettent en tuant respectivement son fils et son frère. Mais c'est aussi le « malentendu » que représente la vision erronée de Martha par rapport à l'existence, à son sens, et par rapport à l'absurde et aux moyens d'y échapper. Car Martha n'est point capable d'assumer sa condition d'être humain et finit, après une malheureuse suite d'événements absurdes, « sans être réconciliée ». Ainsi la découverte du malentendu ne fait que renforcer le sentiment d'absurde. Par conséquent, la découverte de l'identité de Jan n'a aucune importance dans un univers privé de sens et absurde. Et dans un tel monde irraisonnable, la mort de sa mère, dont elle avait compris qu'elle était sa seule raison de vivre, ne fait qu'attester davantage de l'absurdité du monde (Drell, 1961: 49).

Martha est l'exemple d'un échec. L'échec de la recherche d'une identité que ce monde absurde ne nous fournit pas. Lisons ces quelques lignes que Louis Nègre consacre au thème de l'absurde:

L'homme absurde, lui, refusant de se suicider, ou de s'abandonner à l'espoir, s'efforcera de conserver intacts les deux termes du malentendu. Passionné de l'absurde, il vivra sans abdiquer aucune de ses incertitudes, dans la conviction qu'il n'existe qu'un présent dénué de sens et un avenir qui n'autorise aucune illusion [...]. La révolte humaine devra surtout remplir une condition essentielle: se poursuivre jusqu'à la fin, ne s'achever à aucun prix par l'adhésion à un pessimisme (suicide), ou à un messianisme (espoir).

(Nègre, 1953: 406-407).

Finalement nous voyons bien que l'échec de Martha se fonde sur sa vision totalement erronée de l'existence humaine. Elle ne se rendra jamais compte que l'idée qu'elle s'est faite de l'identité idéale et absolue qu'elle poursuit ne peut être atteinte. Alors, le désespoir et l'angoisse que ce malentendu lui causent, la mèneront finalement à l'adhésion au pessimisme. Ainsi s'exclamera-t-elle dans la dernière scène de l'acte trois : « [...] Heureusement, il me reste ma chambre, il sera bon d'y mourir seule » (Camus, 2013b: 98). Sa révolte finit ainsi par le suicide. Et, comme nous l'avons déjà expliqué dans les paragraphes précédents (Nègre, 1953: 406-407), en débouchant sur le suicide, la révolte perd son caractère essentiel: sa poursuite infinie. Le malentendu est aussi là, dans la conception erronée de l'existence et la fausse croyance dans un avenir meilleur (*espoir*) où il est possible de retrouver son identité.

2.2. Absurde, révolte et pouvoir dans *Caligula*.

Caligula est une pièce fortement dramatique où le protagoniste, le jeune empereur de Rome, Caligula, se voue lui-même à ce Camus, avait nommé un « suicide supérieur » (Mitterrand, 1995: 74). Ce tyran, qu'est devenu Caligula après le premier acte, s'est consacré à imposer le règne de l'absurde et de la terreur sur Rome pendant trois ans. Ayant créé autour de lui un vide total, son peuple lui donnera la mort à la fin de la pièce et pendant son propre assassinat il criera qu'il est encore vivant. *Caligula* se révèle le chef-d'œuvre du cycle de l'absurde, nommé également cycle de la négation. La dureté et la violence du tragique dans cette pièce, la force du drame personnel du jeune empereur, mêlées à la normalité avec laquelle la société accepte le meurtre et le triomphe de l'absurde au début de la pièce lui ont certainement valu la qualification de pièce « étant digne du Théâtre de la Cruauté » (Mitterrand, 1995: 74).

Le déclic pour l'absurde du jeune empereur est nettement remarquable dans le premier acte de la pièce, se situant exactement dans la mort de sa sœur, Drusilla, qu'il aime passionnément et avec qui il avait maintenu depuis longtemps des rapports au-delà de leur relation de frères. Cette mort éveille chez le jeune empereur un sentiment de forte détresse à un premier moment. Et la détresse, après une retraite de trois jours, que s'offre Caligula suite à la perte de sa sœur et maîtresse, tourne en découverte de l'absurde, et ensuite en révolte. Une révolte, nous allons le voir, individuelle et égoïste comme il en est pour toutes les œuvres du cycle de l'absurde.

Scipion, jeune poète, décrit le moment de découverte de l'absurde de l'empereur et aussi comment Caligula exprime ses sentiments par rapport à cette même découverte:

SCIPION:

Oui. J'étais présent, le suivant comme de coutume. Il s'est avancé vers le corps de Drusilla. Il l'a touchée avec deux doigts. Puis, il a semblé réfléchir, tournant sur lui-même, et il est sorti d'un pas égal. Depuis, on court après lui.

(Camus, 2013b: I,2, 115).

CALIGULA:

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.

[...]

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.

(Camus, 2013b: I,4, 121)

Il essaiera justement de faire comprendre à Hélicon que ce n'est pas seulement la mort de sa sœur qui l'a rendu dans cet état, mais tout ce qui est venu après et qui l'a fait découvrir que rien n'a de sens dans ce monde. Ainsi, nous lisons:

CALIGULA, *se levant, mais avec la même simplicité:*

[...] Je sais aussi ce que tu penses. Que d'histoires pour une femme ! Non, ce n'est pas cela. Je crois me souvenir, il est vrai, qu'il y a quelques jours, une femme que j'aimais est morte. Mais qu'est-ce que l'amour ? Peu de chose. *Cette mort n'est rien, je te le jure ; elle est justement 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.*

(Camus, 2013b: I,4, 121-122).

Et cette découverte de l'absurde va devenir une réflexion sur la mort. Cette mort particulière, la mort de sa sœur, nie toute possibilité d'immortalité. Et, pour lui, elle va signifier aussi l'impossibilité d'atteindre le bonheur. Cette *vérité* déclenche en effet la

révolte du personnage, qui consiste à faire vivre son peuple *dans la vérité*. Il décidera d'exercer sur ses gens une liberté totale et un pouvoir sans limites.

La révolte commence avec un élan de sentiments très forts qui mènent le sujet à se révolter justement contre sa propre nature, qu'il considère injuste. Après la découverte de l'absurde, soit le sujet se révolte contre l'absurde et reste éternellement révolté, soit il cherche quelque chose pour laquelle il vaille la peine de lutter (les injustices, une cause morale ou sociale quelconque...) soit il accepte cet absurde et sombre ainsi dans le pessimisme ou le nihilisme. Quant à Caligula, il trouve une injustice contre laquelle se révolter, c'est d'abord la mort de sa sœur, qui lui est incompréhensible, puis par une réflexion plus profonde, il comprend que le monde en-soi est injuste, la mort est injuste, le monde déraisonnable est injuste, l'impossibilité d'atteindre des valeurs absolues est injuste, la nature de l'homme, en gros, est injuste:

CALIGULA:

Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux.

HÉLICON:

Allons, Caius, c'est une vérité dont on s'arrange très bien. Regarde autour de toi. Ce n'est pas cela qui les empêche de déjeuner.

CALIGULA:

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. Ils sont privés de la connaissance et il leur manque un professeur qui sache ce dont il parle.

(Camus, 2013b: I, 4, 122).

L'absurde rend à toutes les choses une importance égale- ou la même insignifiance plutôt. Ainsi, nulle action n'est juste ni injuste, bonne ou mauvaise et l'homme, cet homme particulier - Caligula - devient le dieu de son propre univers.

Caligula a compris l'insignifiance de l'existence: « [...] Ce monde est sans importance et qui le reconnaît conquiert sa liberté. [...] Dans tout l'Empire Romain, me voici seul libre. Réjouissez-vous, il vous est enfin venu un empereur pour vous enseigner la liberté» (Camus, 2013b: I,11, 135). Cela va justement faire l'objet non seulement d'un conflit intérieur du personnage mais aussi d'une rupture sociale totale qui aura d'énormes conséquences dans l'univers de tout un peuple, sur lequel le jeune Caligula se croira maître et sur lequel il agira avec une liberté absolue: « [...] Aujourd'hui, et pour le temps qui va venir, *ma liberté n'a plus de frontières* » (Camus, 2013b: I,9, 133).

Si Camus n'a jamais été classé comme écrivain ou philosophe existentialiste, c'est qu'il a toujours cherché à créer une œuvre et une pensée tout à fait logiques et pas du tout pessimistes ou nihilistes. Dans son premier cycle, celui de l'absurde, où s'inscrit cette pièce, il décrit l'absurde et se concentre principalement sur le conflit intérieur des personnages qui en sont conscients. Si la révolte se montre dans ces mêmes personnages, ce n'est que de façon individuelle et égoïste. Pour Camus, puisque l'absurde est inhérent à la nature humaine, nulle solution n'est à trouver dans la recherche individuelle d'une issue. C'est pourquoi, comme Martha dans *Le Malentendu*, *Caligula* échoue à donner un sens à son existence et à trouver le bonheur et l'équilibre.

Puisque l'absurde touche l'homme en tant que collectivité, et qu'il se trouve dans la nature de tous et chacun des individus, Camus cherchera à offrir une solution collective à l'absurde. La première possibilité qu'il propose, nous l'avons vu au chapitre précédent (p. 14), passe par une *morale solidariste positive* d'harmonie avec les autres hommes et avec ce monde, en acceptant sa nature. Cette pensée commence à s'esquisser, selon Nègre (1955: 110) dans *Les Justes*; nous l'avons déjà mentionné dans le premier chapitre aussi, page 14 de ce travail. Nous y avons dit qu'une avance dans la

recherche de cette *morale solidariste positive* par rapport, du moins, aux œuvres parues avant cette date et surtout par rapport au *Malentendu* et à *Caligula* est à remarquer déjà dans *Les Justes* (1950).

Comme le dit De Diego (2014: 216), après l'affrontement de l'absurde, vient une réaction consistante chez Camus en la recherche de réponses à celui-là, telles que le suicide ou la religion ; mais c'est la révolte contre les injustices et les totalitarismes ce qui permet de dépasser l'absurde. Effectivement, ce raisonnement s'accorde parfaitement à celui de Nègre et la *morale solidariste positive*. Car cette morale ne serait qu'une façon de se révolter contre ces injustices et totalitarismes dont on nous parle. *Caligula* représente l'homme qui ne veut pas se résigner (Nègre, 1955: 110). Mais cet homme continue d'être absorbé par l'absurde. Il est dans le gouffre de l'absurde et se résiste à y rester. Or, il ne saura pas trouver le bon chemin, celui que propose Camus.

Human alienation is intensified by those who live according to absolute, transcendent values which have no meaning in the world of Camus. Total peace, absolute justice, inexorable logic—all misunderstandings of the essential nature of man.

(Drell, 1961: 45).

En effet, *Caligula* veut que le monde soit juste, il désirerait lui trouver une logique qu'il n'a pas car le monde est déraisonnable: « [...] j'ai décidé d'être logique et, puisque j'ai le pouvoir, vous allez voir ce que la logique va vous coûter. *J'exterminerai les contradicteurs et les contradictions* » (Camus, 2013b: I,8, 131). Mais sa révolte est fondée sur un abus de pouvoir qui lui donne la liberté totale, et la liberté totale en finit avec la justice. Nous le voyons, l'empereur est ainsi voué à continuer éternellement absorbé par l'absurde. Il est très loin de l'idéal de *mesure* que propose Camus, un idéal selon lequel l'homme est en accord autant avec son environnement naturel (la Terre),

avec l'homme en soi et avec tous les concepts qui lui sont inhérents comme la mortalité, la responsabilité envers autrui, la compassion. Quand cette balance bascule, l'absurde, la crise de l'homme menace. (Drell, 1961: 46).

Il n'en reste pas moins que tout dans *Caligula* ne soit qu'absurde et tragédie. Et nous voyons aussi dans *Caligula* un début pour cette *morale solidariste* dont nous parlions et qui, comme nous le verrons, est nettement plus avancée dans *Les Justes*. Mais remarquons que du moment que le peuple romain se soulève contre la tyrannie de Caligula et organise une conspiration (voir Annexe I), même s'il tarde trois ans à le faire depuis le commencement du royaume de l'absurde, nous pouvons déduire que cette morale de révolte solidariste est déjà présente dans la pensée de Camus (et dans son œuvre) déjà six ans avant la publication de *Les Justes*. *Caligula* prend donc pour nous une énorme, et toute particulière importance, puisqu'il devient le lien entre les deux cycles de la production théâtrale de l'auteur.

2.3. Absurde, révolte et morale solidariste positive dans *Les Justes*.

Les Justes (1949) est une pièce qui présente une intrigue située en la Russie de 1905 lors de la révolution socialiste contre le grand-duc Serge, maire de Moscou, qu'il gouverne en tyran. Or, le conflit qui nous concerne ne se borne pas au contexte d'où s'inspire l'auteur pour l'intrigue mais plutôt nous nous concentrerons sur celui qui sépare deux des personnages de la pièce: Stepan et Kaliayev. Il s'agit d'un groupe révolutionnaire qui espère donner la mort au grand-duc afin de lancer la révolution dans le pays et pouvoir ainsi établir un ordre nouveau où la vie devienne maître et où personne ne tue plus personne.

D'un côté, Stepan croit en la justice absolue et l'aime au-dessus de la vie, il est incapable de vivre au jour le jour et ne voit aucune possibilité de regret en tuant pour son idéal. Il n'est ainsi animé dans ses actions que pour le même idéal de justice. De l'autre côté, nous avons Kaliayev, qui vit dans le présent et aime énormément la vie et l'homme, y trouvant sa raison pour la recherche de la justice, mais à qui sa condition d'homme fait hésiter énormément au moment de finir avec la vie d'un autre homme, à tel point la vie d'un homme lui est-elle importante. Kaliayev veut ainsi donc justifier le meurtre: « 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 », (Camus, 2013c: I, 46).

Dans ce théâtre d'idées qu'a écrit Camus, il se permet en effet d'exposer ses idées personnelles à travers un personnage donné, dans ce cas Kaliayev, qui représente le commencement d'une morale élémentaire et utopique dont rêve l'auteur. Comme Camus, il a une certaine idée de morale fondée sur la « sympathie envers autrui » et la « recherche du respect de l'autre »; ainsi dans *Les Justes* « Camus se définit déjà comme

un homme révolté qui cherche à fonder une morale élémentaire contre toute terreur » (Deshoulières, 1989: 90-91).

Nous trouvons là le premier indice du rapprochement entre Kaliayev et l'auteur. Ensuite, cette morale élémentaire se fait voir aussi dans cette intervention de Kaliayev: « Chacun sert la justice comme il peut. Il faut accepter que nous soyons différents. Il faut nous aimer, si nous le pouvons » (Camus, 2013c: 41). Voilà une indication de l'avance dans la recherche de cette morale élémentaire qu'aurait voulu proposer finalement Camus dans son cycle de l'amour; une morale universelle fondée sur l'harmonie de l'individu avec la nature et avec les autres êtres, et dans un respect profond et sincère pour autrui et pour la vie en général.

Le conflit qui sépare ces deux personnages mentionnés représente donc la dichotomie qui oppose la vie selon des valeurs absolues comme celle de justice absolue, et la vie animée par la compréhension de la condition humaine et son acceptation aussi bien que l'amour et le respect de la nature, de la vie et d'autrui. La première possibilité comme la seconde mènent à une révolte, mais de nature différente. Une révolte animée par un idéal de justice absolue, idéal qui est, certes, utopique, ne peut aboutir à une réponse à l'absurde. De même qu'une révolte animée par l'amour de la vie ne donnera pas non plus cette réponse, mais en revanche nous rapprochera davantage du bonheur et d'une existence vécue dans le présent et dans le respect de l'homme. Kaliayev s'exprime ainsi en expliquant la raison qu'il a pour la révolution:

KALIAYEV:

[...] Ils me trouvent un peu fou, trop spontané. Pourtant, je crois comme eux à l'idée. Comme eux, je veux me sacrifier. Moi aussi, je puis être adroit, taciturne, dissimulé, efficace. Seulement, la vie continue de me paraître merveilleuse. 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 ?

(Camus, 2013c: I, 45).

Or, du moment que la méthode choisie implique la mort de d'autres, l'homme qui se trouve dans le deuxième cas hésitera et, si finalement il tue, ne pourra plus jamais se débarrasser des regrets, sombrant ainsi encore dans l'absurde, ne trouvant plus de raison pour vivre. Non pas car justice oblige - cette justice qu'il cherche pour l'amour de la vie - , mais parce que, ayant commis une attaque contre la vie, et cette vie étant la raison qui est à l'origine de sa révolte, il se doit évidemment de la respecter par-dessus tout autre chose ou valeur que ce soit. Cette deuxième position donc, celle de Camus, est expliquée ainsi par Kaliayev dans l'acte II, lorsqu'il revient de la rue, n'ayant pas été capable de lancer la bombe à la calèche où se déplaçait le grand-duc puisque son neveu et sa nièce se trouvaient dedans, lui ne trouvant pas la force d'esprit pour tuer des enfants (voir Annexe II). Dora, qui le connaît bien et semble partager le même esprit humaniste avait déjà prévenu Kaliayev que ceci pouvait lui arriver au moment de lancer la bombe:

Une seconde où tu le regarderas ! Oh ! Yanek, il faut que tu saches, il faut que tu sois prévenu ! Un homme est un homme. Le grand duc a peut-être des yeux compatissants. Tu le verras se gratter l'oreille ou sourire joyeusement. Qui sait, il portera peut-être une petite coupure de rasoir. Et s'il te regarde à ce moment-là...

(Camus, 2013c: I, 54-55).

Chacun a ses raisons et ses justifications, mais tous les membres du groupe, y compris Kaliayev, affirment être prêts à assassiner un homme pour la bonne cause, leur cause idéologique. Par le raisonnement que nous venons d'exposer, l'un et l'autre, Stepan et Kaliayev, sont voués à l'échec dans leur recherche de l'idéal de justice absolue car utopique, et échoueront aussi à se débarrasser de l'absurde. Comme nous voyons dans l'extrait de l'Annexe II, dans un premier moment, Kaliayev n'est pas capable de lancer la bombe, son humanité lui parle et ne lui laisse pas agir comme il avait prévu.

De l'autre côté, nous remarquerons que ce qui anime Stepan dans sa recherche de la justice absolue est la justice même. Il l'aime encore plus que la vie, il ne vit que pour elle en effet. Au contraire, Kaliayev, qui poursuit lui aussi l'idéal de justice absolue, trouve sa raison d'agir dans l'amour pour la vie. C'est là que se rejoignent la pensée de Camus et celle de Kaliayev. Un témoignage de cette différence, nous le trouverons dans l'acte I, dans ce dialogue entre Kaliayev: « tu ne me connais pas, frère. J'aime la vie. Je ne m'ennuie pas. Je suis entré dans la révolution parce que j'aime la vie » et Stepan: « Je n'aime pas la vie, mais la justice qui est au-dessus de la vie » (Camus, 2013c: I, 41).

Finalement, Yanek Kaliayev fait preuve de courage et de force d'esprit et commet l'attentat prévu contre le grand-duc. Condamné à mort, la grande-duchesse lui offre d'échapper à l'échaffaud et se sauver. Il n'acceptera pas cette grâce, car ayant compris la nature injuste de l'homme et se trouvant incapable d'échapper à l'absurde, toutes les choses lui semblent également insignifiantes. Ainsi, puisqu'il a tué, il se doit à cet idéal de justice qu'il a poursuivi et doit également trouver la mort dans un monde où chacun est au préalable condamné à mort, ne pouvant y échapper d'aucune façon. Yanek

avait exprimé cette même idée: « [...] Mourir pour l'idée est la seule façon d'être à la hauteur de l'idée. C'est la justification. [...] Une pensée me tourmente: ils ont fait de nous des assassins. *Mais je pense en même temps que je vais mourir et alors mon cœur s'apaise [...]* » (Camus, 2013c: I, 48-49).

Kaliayev se révèle ainsi le seul du groupe à avoir compris la vraie nature de l'homme et l'injustice que signifie de vivre opprimé, ne pouvant trouver un sens à sa vie, comme c'est le cas pour le peuple russe aussi. Il est ainsi le seul à affronter l'injustice de la mort et à faire face à la mort en disant au père Florenski, lorsqu'il lui présente un crucifix, « Je vous ai déjà dit que j'en ai fini avec la vie et que je suis en règle avec la mort » (Camus, 2013c: V, 206). Par conséquent, il démontre ainsi avoir compris qu'à la fin, il ne faut qu'être en règle avec soi-même, être sûr *d'avoir vécu*. Soulignons la différence avec la scène entre M. Meursault et le prêtre, dans *L'Étranger*, qui vient lui offrir le salut avant d'être exécuté. Pour Meursault la mort n'est pas choisie, mais imposée. Meursault ne choisit pas, mais assume. Il assume la mort comme condition égalisatrice. Pour lui, c'est la mort qui égale les hommes et alors elle devient le seul véritable système *justice* au monde:

Que m'importaient la mort des autres, l'amour d'une mère, que m'importaient son Dieu, les vies qu'on choisit, les destins qu'on élit, *puisque'un seul destin devait m'élire moi-même et avec moi des milliards de privilégiés qui, comme lui, se disaient mes frères. Comprendait-il donc? Tout le monde était privilégié. Il n'y avait que des privilégiés. Les autres aussi, on les condamnerait un jour. Lui aussi, on le condamnerait un jour. [...]* Le chien de Salamano valait autant que sa femme. La petite femme automatique était aussi coupable que la Parisienne que Masson avait épousée [...]

(Camus, 2013a: 169-170)

Le pessimisme se fait encore présent dans cette pièce, mais il n'en demeure pas moins que, par le sens de révolte collective qu'elle présente, cette pièce soit une véritable avance dans la logique conceptuelle de l'œuvre camusienne, visant déjà le thème de l'amour de la nature, d'autrui, et du respect de la vie comme valeurs essentielles pour l'homme et sa vie sur terre. Ces mêmes valeurs représentent aussi le dépassement de l'absurde et l'acceptation de la nature et de la condition humaines. Le cycle de l'amour aurait justement eu pour but de mettre en œuvre des hommes en règle avec leur mort et avec leur vie, mais surtout qui aiment l'homme et la nature pour que ce monde, absurde, devienne un lieu plus facile à habiter.

Conclusions

Dans ce travail nous avons examiné les répercussions qu'a eu dans la littérature l'ébranlement de la morale chrétienne traditionnelle au XX^e siècle, spécialement dans celle d'Albert Camus, écrivain humaniste avant tout, qui a refusé de suivre les doctrines nihilistes et pessimistes comme l'existentialisme pour essayer de donner un sens à ce monde ou plutôt pour apprendre l'homme à s'en contenter pour arriver enfin à être heureux.

D'abord, il met en scène des personnages anéantis par la réalité fade, sombrant dans un absurde total, incapables de se contenter de leur vie et de vivre au jour le jour. Ces personnages, Martha et Caligula tout aussi bien que les membres de l'Organisation de *Les Justes*, sont confrontés à l'absurde, mais aucun d'eux ne sait se contenter du présent et ils sont incapables d'aimer leur condition d'hommes, incapables de comprendre l'injustice d'habiter un monde déraisonnable alors que l'homme est doué de Raison et ne peut cesser de chercher un sens à ce monde ni de chercher la raison de son existence, de son identité.

La révolte, cette confrontation entre l'envie de connaître les raisons de vivre, de donner un sens à son existence, et l'impossibilité de le faire dans un monde privé de sens et privé également des axes que l'homme même s'était créés depuis de nombreux siècles - on parle de la religion et la foi dans le salut d'une autre vie après la mort - rendent impossible à l'homme de se trouver une logique et le comblent d'un sentiment d'absurde grave. Alors, la confrontation avec la déraison du monde devient le seul élément qui l'anime à continuer son existence.

La révolte est d'abord égoïste et individuelle - *Le Malentendu* et *Caligula* -, et ensuite elle devient collective - *Les Justes*. Dans le cas de Martha, l'absurde touche le

domaine individu-famille, c'est un absurde plus intime qui aboutit dans une révolte individuelle. Dans *Caligula*, l'absurde touche d'abord le protagoniste, qui, à son tour, le projetera sur toute une société; l'absurde alors est individuel au début mais par les actions de Caligula débouche sur une crise sociale et sur une révolte collective (approche socio-politique de l'absurde). Dans *Les Justes*, en revanche, l'absurde est tout à fait collectif, comme dans *Caligula*, mais ici l'auteur ne se concentrera sur le pouvoir oppresseur qui crée une société de l'absurde, mais dans la réaction (*révolte*) collective.

Ce n'est qu'alors, avec *Les Justes*, que commence à s'entrevoir la possible réponse à l'absurde que veut nous offrir Camus: l'amour, dans un sens plus vaste que celui du simple sentiment entre deux individus. Il s'agit de ne plus chercher une raison à ce monde et simplement aimer: aimer le fait même d'exister, aimer son entourage - la nature -, aimer l'homme malgré sa condition et ses contradictions, aimer l'autre, aimer la vie surtout et la consacrer à chercher le bonheur.

Dans les trois pièces choisies pour ce travail, l'auteur met en œuvre des personnages qui ne cessent de chercher un sens à leur identité, une identité qui ne peut jamais être trouvée car elle est en mutation constante, ni fixe ni statique. Pour ce faire, ils poursuivent des valeurs absolues, utopiques. C'est pourquoi l'échec de ces personnages est total et qu'ils n'arrivent jamais à retrouver cette identité. Les buts qu'ils se proposent sont absolus et statiques; ils oublient ainsi qu'il est impossible de trouver la clarté, la logique ou la justice dans la condition humaine, l'immortalité et le bonheur n'étant pas à la portée de l'homme.

Annexes

Annexe I

CHEREA

Où courez-vous ainsi ?

TROISIÈME PATRICIEN

Au palais.

CHEREA

J'ai bien compris. Mais croyez-vous qu'on vous laissera entrer ?

PREMIER PATRICIEN

Il ne s'agit pas de demander la permission.

CHEREA

Vous voilà bien vigoureux tout d'un coup ! Puis-je au moins avoir l'autorisation de m'asseoir chez moi ?

On ferme la porte. Cherea marche vers la table renversée et s'assied sur un des

coins, tandis que tous se retournent vers lui.

CHEREA

Ce n'est pas aussi facile que vous le croyez, mes amis. La peur que vous éprouvez ne peut pas vous tenir lieu de courage et de sang-froid. Tout cela est prématuré.

TROISIÈME PATRICIEN

Si tu n'est pas avec nous, va-t'en, mais tiens ta langue.

CHEREA

Je crois pourtant que je suis avec vous. Mais ce n'est pas pour les mêmes raisons.

TROISIÈME PATRICIEN

Assez de bavardages !

CHEREA, *se redressant*.

Oui, assez de bavardages. Je veux que les choses soient claires. Car si je suis avec vous, je ne suis pas pour vous. C'est pourquoi votre méthode ne me paraît pas bonne. Vous n'avez pas reconnu votre véritable ennemi, vous lui prêtez des petits motifs. Il n'en a que de grands et vous courez à votre perte. Sachez d'abord le voir comme il est, vous pourrez mieux le combattre.

TROISIÈME PATRICIEN

Nous le voyons comme il est, le plus insensé des tyrans !

CHEREA

Ce n'est pas sûr. Les empereurs fous, nous connaissons cela. Mais celui-ci n'est pas assez fou. Et ce que je déteste en lui, c'est qu'il sait ce qu'il veut.

PREMIER PATRICIEN

Il veut notre mort à tous.

CHEREA

Non, car cela est secondaire. Mais il met son pouvoir au service d'une passion plus haute et plus mortelle, il nous menace dans ce que nous avons de plus profond. Sans doute, ce n'est pas la première fois que, chez nous, un homme dispose d'un pouvoir sans limites, mais c'est la première fois qu'il s'en sert sans limites, jusqu'à nier l'homme et le monde. Voilà ce qui m'effraye en lui et que je veux combattre. Perdre la vie est peu de chose et j'aurai ce courage quand il le faudra. Mais voir se dissiper le sens de cette vie, disparaître notre raison d'exister, voilà ce qui est insupportable. On ne peut vivre sans raison.

PREMIER PATRICIEN

La vengeance est une raison.

CHEREA

Il faut agir. Mais vous ne détruisez pas cette puissance injuste en l'abordant de front, alors qu'elle est en pleine vigueur. On peut combattre la tyrannie, il faut ruser avec la méchanceté désintéressée. Il faut la pousser dans son sens, attendre que cette logique soit devenue démence. Mais encore une fois, et je n'ai parlé ici que d'honnêteté, comprenez que je ne suis avec vous que pour un temps. Je ne servirai ensuite aucun de vos intérêts, désireux seulement de retrouver la paix dans un monde à nouveau cohérent. Ce n'est pas l'ambition qui me fait agir, mais une peur raisonnable, la peur de ce lyrisme humain auprès de quoi ma vie n'est rien.

PREMIER PATRICIEN, *s'avançant.*

Je crois que j'ai compris, ou à peu près. Mais l'essentiel est que tu juges comme nous que les bases de notre société sont ébranlées. Pour nous, n'est-ce pas, vous autres, la question est avant tout morale. La famille tremble, le respect du travail se perd, la patrie tout entière est livrée au blasphème. La vertu nous appelle au secours, allons-nous refuser de l'entendre ? Conjurés, accepterez-vous enfin que les patriciens soient contraints chaque soit de courir auprès de la litière du César ?

LE VIEUX PATRICIEN

Permettez-vous qu'on les appelle « ma chérie » ?

TROISIÈME PATRICIEN

Qu'on leur enlève leur femme.

DEUXIÈME PATRICIEN

Et leurs enfants.

MUCIUS

Et leur argent ?

CINQUIÈME PATRICIEN

Non !

PREMIER PATRICIEN

Cherea, tu as bien parlé. Tu as bien fait aussi de nous calmer. Il est trop tôt pour agir : le peuple, aujourd'hui encore, serait contre nous. Veux-tu guetter avec nous le moment de conclure ?

CHEREA

Oui, laissons continuer Caligula. Poussons-le dans cette voie, au contraire. Organisons sa folie. Un jour viendra où il sera seul devant un empire plein de morts et de parents de morts.

Clameur générale. Trompettes au dehors. Silence. Puis, de bouche en bouche un nom: Caligula.

Annexe II

KALIAYEV, égaré

Je ne pouvais pas prévoir... Des enfants, des enfants surtout. As-tu regardé des enfants ? Ce regard grave qu'ils ont parfois... Je n'ai jamais pu soutenir ce regard... 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 »... Tu comprends ?

Il quitte Stepan du regard et reprend son attitude affaissée.

J'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 qu'eux. S'ils m'avaient regardé, je crois que j'aurais lancé la bombe. Pour éteindre 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 ?

DORA

Non, Yanek, tu n'as pas rêvé.

*Elle pose la main sur son bras. Kaliayev relève la tête et les voit tous tournés vers lui.
Il se lève.*

KALIAYEV

Regardez-moi, frères, regarde-moi Boria, je ne suis pas un lâche, je n'ai pas reculé. Je ne les attendais pas. Tout s'est passé trop vite. Ces deux petits visages sérieux et dans ma main, ce poids terrible. C'est sur eux qu'il fallait le lancer. Ainsi. Tout droit. Oh, non ! Je n'ai pas pu.

Il tourne son regard de l'un à l'autre.

Autrefois, quand je conduisais la voiture, chez nous, en Ukraine, j'allais comme le vent, je n'avais peur de rien. De rien au monde, sinon de renverser un enfant. J'imaginai le choc, cette tête frêle frappant la route, à la volée...

Il se tait.

Aidez-moi...

Silence.

Je voulais me tuer. Je suis revenu parce que je pensais que je vous devais des comptes, que vous étiez mes seuls juges, que vous me diriez si j'avais tort ou raison, que vous ne pouviez pas vous tromper. Mais vous ne dites rien.

Dora se rapproche de lui, à le toucher. Il les regarde, et, d'une voix morne :

Voilà ce que je propose. Si vous décidez qu'il faut tuer ces enfants, j'attendrai la sortie du théâtre et je lancerai la bombe sur la calèche. Je sais que je ne manquerai pas mon but. Décidez seulement, j'obéirai à l'Organisation.

STEPAN

L'Organisation t'avait commandé de tuer le grand-duc.

KALIAYEV

C'est vrai. Mais elle ne m'avait pas demandé d'assassiner des enfants.

ANNENKOV

Yanek a raison. Ceci n'était pas prévu.

Références bibliographiques

- Albérès, R.-M. (1969). « Naissance du sentiment tragique ». Dans *L'aventure intellectuelle du XX^e siècle: Panorama des littératures européennes — 1900-1970*. Paris: Éditions Albin Michel. (pp. 35-61)
- Albérès, R.-M. (1969). « Du cosmos au chaos ». Dans *L'aventure intellectuelle du XX^e siècle: Panorama des littératures européennes — 1900-1970*. Paris: Éditions Albin Michel. (pp. 217-234)
- Albérès, R.-M. (1969). « L'homme déchiré ». Dans *L'aventure intellectuelle du XX^e siècle: Panorama des littératures européennes — 1900-1970*. Paris: Éditions Albin Michel. (pp. 235-248)
- Beaumarchais, J.-P. de et al. (1984). « Camus ». Dans *Dictionnaire des littératures de langue française* (pp. 354-362). Tome 1: A-F. Paris: Bordas.
- Camus, A. (1946) La crise de l'Homme. Dans *The Crisis of Mankind* en ligne (Columbia University, le 28 mars 1946). <http://static.nazioneindiana.net/wp-content/2013/10/la-crise-de-lhomme-camus.pdf> consulté le 12 mars 2015.
- Camus, A. (2013). *L'Étranger*. NRF. Mayenne: Éditions Gallimard.
- Camus, A. (2013). *Le Malentendu suivi de Caligula*. NRF. Plessis-Tréville: Éditions Gallimard.
- Camus, A. (2013). *Les Justes: pièce en cinq actes*. NRF. Plessis-Tréville: Éditions Gallimard.
- Corvin, M. (1991). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas.
- Corvin, M. (1992). « Une écriture plurielle: Une dramaturgie à l'ancienne? ». Dans Jomaron, J. de (dir.). (1992). *Le théâtre en France*. Encyclopédies d'aujourd'hui. Paris: Armand Colin Éditeur. 1992. (pp. 914-921)
- Deshoulières, C. (1989). « L'esprit classique et la pitié: La Constitution du Cartel; Le Théâtre Engagé ». Dans *Le théâtre au XX^e siècle en toutes lettres*. Paris: Bordas. (pp. 64-93)
- Deshoulières, C. (1989). « Théâtres populaires et théâtres de rupture: Anti-théâtre et solipisme ». Dans *Le théâtre au XX^e siècle en toutes lettres*. Paris: Bordas. (pp. 110-113)

- Diego, R. de (2014). « Actualidad y modernidad de Camus. ¿ Por qué leer a Camus hoy ? ». Dans *Barcarola: revista de creación literaria*, n° 81-82. (pp. 211-222)
- Drell, R. (1961). « The theater of Albert Camus ». Dans *Modern Drama*, vol. 4, n° 1. (pp. 42-53)
- Esslin, M. (2013). « Introduction ». Dans *Théâtre de l'absurde*. Paris: Éditions Buchet/Chastel. (pp. 15-26)
- Esslin, M. (2013). « La signification de l'absurde ». Dans *Théâtre de l'absurde*. Paris: Éditions Buchet/Chastel. (pp. 377-410)
- Freeman, E. (1972). *The theater of Albert Camus*. London: Meuthen & Co.
- Gaillard, P. (1973). *Albert Camus*. Présence Littéraire. Paris-Bruxelles-Montréal: Bordas.
- Gay-Crosier, R. (1967). *Les envers d'un échec. Étude sur le théâtre d'Albert Camus*. Paris: Minard.
- Grenier, J. (1973). *Réflexions sur quelques écrivains*. Paris: Gallimard.
- Jakubczuk, R. (1996). « Camus, homme de théâtre: état actuel des recherches ». Dans *Lubelskie Materialy Neofilologiczne*, n° 20. (pp.35-40)
- Jurt, J. (2002). « Le mythe d'Adam. *Le Premier Homme* d'Albert Camus ». Dans Gérard, P. (éd.). (2002). *Mythes d'origines*. Bordeaux: Eidolon, Université de Bordeaux III. (pp. 307-316)
- Lebesque, M. (1963). *Albert Camus par lui-même*. Écrivains de toujours. Paris: Éditions du Seuil.
- Lévy, C. (2002). « Albert Camus: entre scepticisme et humanisme ». Dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* en ligne, n° 3. (pp. 352-362) http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bude_0004-5527_2002_num_1_3_2087 consulté le 20 février 2015.
- Lottman, H.R. (1978). *Albert Camus*. Paris: Éditions du Seuil.
- Marcel, G. (1959). *L'heure théâtrale. De Giraudoux à Sartre*. Paris: Plon.
- Margerrison, C. (2007). « Camus and the theater ». Dans Hughes, E.-J. (éd.). (mai 2007). *Cambridge Companion to Camus* en ligne. <http://www.cambridge.org/9780521549783> consulté le 30 mars 2015.
- Mitterrand, H. (dir.). (1955). « Caligula ». Dans *Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle: littérature française et francophone*. Paris: Dictionnaires Le Robert. (p. 74)

- Møeller, C. (1967). *Littérature du XX^e siècle et le christianisme*. Paris: Casterman.
- Møeller, C. (1970). « Albert Camus o la honradez desesperada ». Dans *Literatura del siglo XX y Cristianismo*. Tome 1: El Silencio de Dios. 7^e éd. Madrid: Editorial Gredos. (pp. 35-139)
- Mounier, E. (1953). « Albert Camus ou l'appel des humiliés ». Dans Mounier, E. (1953). *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. L'espoir des désespérés*. Paris: Éditions du Seuil.
- Muela, J. (2013). « Camus, autor teatral ». Dans *Turia. Revista cultural*, n° 107. (pp. 176-185)
- Nagy, M. (1982). « The Theater of Albert Camus: A Stage for Destiny ». *Claudel Studies*, vol. 9. (pp.17-25)
- Nègre, L. (1955). « Les étapes d'Albert Camus ». Dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* en ligne, n° 3. (pp. 101-110) http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bude_0004-5527_1955_num_1_3_3705 consulté le 20 février 2015.
- Plagnol, M. (1953). « Albert Camus, esprit méditerranéen ». Dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* en ligne, n° 1. (pp.101-112) http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bude_0004-5527_1953_num_1_1_4526 consulté le 11 décembre 2014.
- Quilliot, R. (1956). *La mer et les prisons. Essai sur Albert Camus*. Paris: Gallimard.
- Werner, E. (1972). *De la violence au totalitarisme*. Paris: Calmann-Lévy.

