



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Le théâtre d'Albert Camus- lecture socio-politique

verfasst von / submitted by

Julia Pober, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 149

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Romanistik UG2002

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Zohra Bouchentouf-Siagh

## Eigenständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, dass die vorliegende Masterarbeit selbstständig und ohne Verwendung unerlaubter Hilfsmittel verfasst wurde. Alle Inhalte, die direkt oder indirekt aus fremden Quellen entnommen wurden, sind durch entsprechende Quellenangaben gekennzeichnet.

Wien, am 15. Oktober 2016

---

Julia Pober, BA

Mes plus sincères remerciements vont à

mes parents,

mon frère,

tous mes amis et

mes enseignants.

# Sommaire

1. Introduction.....	1
2. Histoire du théâtre.....	3
2.1. Le théâtre ancien.....	3
2.1.1. La tragédie antique grecque.....	4
2.1.2. La comédie antique grecque.....	5
2.2. Le théâtre romain.....	6
2.2.1. La comédie romaine.....	6
2.2.2. La tragédie romaine.....	7
2.2.3. Le déclin du théâtre classique.....	7
2.3. Le théâtre occidental.....	8
3. La tragédie au XX <sup>ème</sup> siècle.....	16
4. Comment lire le théâtre? .....	22
4.1. Texte versus représentation.....	24
4.1.1. Le texte théâtral.....	26
4.2. Le théâtre et la communication.....	28
4.3. Le personnage au sein du théâtre.....	30
4.4. Le théâtre et l'espace.....	32
4.5. Le théâtre et le temps .....	34
5. Le théâtre d'Albert Camus.....	36
5.1. Quelques aspects biographiques d'Albert Camus.....	36
5.2. Le théâtre d'Albert Camus résumés des pièces abordées.....	45
5.2.1. Révolte dans les Asturies.....	45
5.2.2. Caligula.....	46
5.2.3. L'État de siège.....	47

5.2.4. Les Justes.....	48
5.2.5. Requiem pour une nonne.....	50
6. Analyse socio-politique et approche conceptuelle des notions.....	52
6.1. Présentation des personnages dictatoriaux.....	52
6.2. Vivre dans l'oppression.....	69
6.3. Personnages féminins dans le théâtre de Camus.....	83
6.4. Question de la justice.....	94
6.5. Libération et indépendance : le héros et la résistance.....	101
7. Conclusion.....	112
7.1. Réponse à la question de recherche.....	112
7.2. Réflexion personnelle.....	113
8. Bibliographie.....	115
8.1. Littérature primaire.....	115
8.2. Littérature secondaire.....	115
8.3. Adresses-web.....	119

## Appendice

Résumé en langue allemande

# 1. Introduction

« Une scène de théâtre est un des lieux du monde où je suis heureux. »<sup>1</sup>

Pourquoi aimons-nous Camus ? Quelle est la raison de ma fascination pour Camus ?

Le centenaire de la naissance d'Albert Camus ainsi qu'un travail dirigé à l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, pendant un séjour universitaire au sein d'Erasmus m'ont rapproché de l'œuvre d'Albert Camus. A partir de ce moment, l'œuvre de cet auteur francophone extraordinaire ne m'a jamais quittée. A l'occasion du centenaire Albert Camus en novembre 2013 à l'Institut Français de Vienne, j'ai décidé de me pencher sur ses travaux dans le cadre de mon travail de master. L'intensité avec laquelle il a poursuivi son œuvre romanesque et théâtrale pendant sa courte vie est impressionnante. Camus offre au lecteur la possibilité de participer à la vie des protagonistes : on rit avec eux, on pleure avec eux, on souffre eux. L'œuvre camusienne, et surtout son théâtre, a pour objet la morale, l'oppression et la justice et traite ces thèmes de manière si directe que le lecteur ne peut que se sentir impliqué. La lecture et la compréhension des messages moins visibles de Camus amènent le lecteur à faire un retour sur lui-même et à percevoir différemment les structures sociales et politiques de l'époque dans laquelle il vit.

Ce travail consiste tout d'abord en une approche méthodologique du théâtre ainsi qu'en un rappel historique de ses origines. Nous nous pencherons ensuite sur la vie d'Albert Camus afin de donner un cadre qui accorde une meilleure compréhension de l'auteur et des idées qu'il expose dans son œuvre littéraire. Nous procéderons ensuite à une analyse de certaines pièces de Camus, notamment : *Révolte dans les Asturies*, *Caligula*, *L'État de siège* et *Les Justes*, ainsi que de l'adaptation de la pièce faulknérienne *Requiem pour une nonne*. Au centre de cette analyse se trouvent la présentation du tyran, la vie sous l'oppression et la représentation des femmes. La question de la justice et les thèmes portant sur la libération et l'indépendance seront également abordés, avec parmi eux la résistance et le rôle du héros.

---

<sup>1</sup>Camus 1959, 1718

La question de recherche de ce travail de master est la suivante :

Par quels éléments politiques et sociaux le théâtre d'Albert Camus est-il principalement caractérisé ?

La thèse répondant à cette question de recherche s'énonce ainsi :

Les pièces de théâtre camusiennes sont majoritairement marquées par la précarité humaine dans des contextes d'oppression. Le théâtre de Camus met en scène la tyrannie d'un dictateur, la vie sous l'oppression, et le rôle du peuple et du héros dans un contexte de résistance et de libération. La justice et par corrélation la morale et la mort, jouent également un rôle particulier dans l'œuvre de Camus.

L'œuvre de Camus privilégiant la tragédie, la tragédie classique et les différentes définitions de la tragédie moderne selon Aristote, Nietzsche, Brecht, Barthes et enfin Camus occuperont une place particulière dans ce travail.

Remarques concernant les abréviations et la graphie des citations :

Dans l'ensemble de ce travail, les abréviations suivantes sont utilisées :

- *RDA* pour *Révolte dans les Asturies*
- *EDS* pour *L'État de siège*
- *RQN* pour *Requiem pour une nonne*

En outre, la Peste (avec une majuscule) est utilisée pour désigner le dictateur dans *EDS* tandis que la peste (en minuscules) signifie la maladie.

Les citations comprenant des majuscules, surtout dans le cas de *RDA*, sont reprises de la même façon des pièces d'Albert Camus. La transcription en majuscules souligne l'aspect oral du discours transmis par la radio dans *RDA*.

## 2. Histoire du théâtre

### 2.1. Le théâtre ancien

Le théâtre en tant que spectacle public du peuple et la tradition commencent au V<sup>ème</sup> siècle av. J.-C. à Athènes. A cette époque, il existait également d'autres formes de théâtre, comme le théâtre égyptien ou certaines formes de théâtre en provenance d'Inde ou de Chine. Le théâtre grec ou antique diffère toutefois de ces autres formes en raison de son caractère structuré, plus facile à transmettre dans d'autres régions et cultures. Par ailleurs, le théâtre grec poursuit l'objectif d'amener le spectateur à réfléchir sur des thèmes politiques et culturels<sup>2</sup>.

Le théâtre antique a été créé par le *polis*, autrement dit par la cité-État qui rassemblait les citoyens libres au sein d'une communauté. On pourrait en déduire que le théâtre, comme on le connaît de nos jours en Europe, doit être mis en relation avec la première forme de démocratie. Pourtant, on voit tout aussi bien apparaître des tyrans pendant sa phase de création, par exemple Pisistrate à Athènes ou Périandre à Corinthe. Le polis accorde au peuple davantage de libertés et la politique devient ainsi un sujet d'importance pour le public. Dans ce cadre, le théâtre doit également servir d'instrument politique et, en tant que tel, traiter les problèmes du polis en public. Le théâtre poursuit aussi le double objectif de remettre en question les valeurs tout en les maintenant<sup>3</sup>.

La tragédie grecque commence par des hymnes à la gloire du dieu Dionysos, dans lesquels on entend deux voix : la voix du chef du chœur et celle du chœur tout entier<sup>4</sup>. Si l'on considère que Dionysos vient d'Orient, on peut constater l'influence de ces autres formes de théâtre mentionnées auparavant. Etant donné qu'on ne dispose pas d'informations concrètes sur les anciennes formes de théâtre, Thespis est considéré comme l'inventeur de la tragédie grecque. Au VI<sup>ème</sup> siècle av. J.-C., il a été le premier à placer un acteur seul sur scène, séparé du chœur. C'est dans le cadre d'un des hymnes à Dionysos, appelés « dithyrambes », que Thespis introduit un rôle principal récitant un monologue auquel le chœur répond. *La Poétique* d'Aristote date de 330 av. J.-C. : c'est le texte le plus ancien traitant de l'art du théâtre. Dans ce texte, Aristote souligne que le théâtre a pu développer son

---

<sup>2</sup> cf. Doll/Erken 1985, 11

<sup>3</sup> cf. *ibid.*

<sup>4</sup> cf. adresse- web 1, [10.12.2014]



autonomie non seulement en raison des nouvelles formes de dithyrambes, mais aussi grâce à l'introduction d'autres personnages<sup>5</sup>.

A compter du milieu du VI<sup>ème</sup> siècle av. J.-C. (jusqu'au règne de Périclès), de grandes festivités dédiées à Dionysos se déroulent et de nombreuses pièces de théâtre en son honneur sont jouées à Athènes. Le polis choisi est responsable de ces festivités et doit s'occuper de toute l'organisation, comme du concours des acteurs ou du financement du spectacle. Ces grandes festivités durent habituellement sept jours : deux jours sont réservés pour honorer le dieu Dionysos au cours de processions et un jour pour le dithyrambe ; ensuite, un jour est consacré à la comédie et trois à la tragédie<sup>6</sup>. Un dithyrambe est un cantique consacré à Dionysos, dansé et chanté par des choristes<sup>7</sup>. Par ailleurs, ces festivités servent de cadre à la compétition ou lutte entre certains auteurs ou groupes de production. Comparable sur ce point aux Jeux Olympiques, il existe à partir de 486 av. J.-C. un jury qui accorde des prix aux auteurs. Ce principe de compétition s'appelle *agon*. Thespis, l'inventeur de la tragédie grecque, est le premier à recevoir le prix de la tragédie. Pour trois raisons, le théâtre constitue y un événement pour la société toute entière : premièrement, il existe une référence religieuse en tant qu'hommage rendu à Dionysos. Deuxièmement, les sujets politiques sont traités dans les pièces et troisièmement, il s'agit aussi d'un spectacle musical. Ce spectacle était ainsi simultanément une cérémonie officielle, une festivité religieuse et une expression des connaissances culturelles des artistes<sup>8</sup>. Les « Grandes Dionysies » influencent véritablement l'évolution du théâtre et mènent aux différents genres dramaturgiques, comme la comédie et la tragédie<sup>9</sup>.

### 2.1.1 La tragédie antique grecque

Dès le V<sup>ème</sup> siècle, les tragédies, à quelques exceptions, ne traitent plus guère de Dionysos. Les écrits des auteurs portent plutôt sur des événements récents, comme, à l'époque des Guerres Médiques, *Les Perses* d'Eschyle (472 av. J.-C.)<sup>10</sup>, qui est

---

<sup>5</sup> cf. *ibid.*

<sup>6</sup> *ibid.*

<sup>7</sup> adresse-web 2, [20.12.2014]

<sup>8</sup> cf. Doll/Erken 1985, 12-13

<sup>9</sup> cf. adresse-web 1, [20.12.2014]

<sup>10</sup> cf. Doll/Erken 1985, 15

considéré comme la première tragédie antique grecque tandis qu'*Œdipe à Colonne* de Sophocle (401 av. J.-C.) est considéré comme la dernière tragédie antique grecque. Parmi les milliers de tragédies écrites entre 472 av. J.-C. et 401 av. J.-C., seules trente-deux ont été préservées jusqu'à nos jours, à savoir sept d'Eschyle, dix-huit d'Euripide et sept de Sophocle<sup>11</sup>.

Toutes les tragédies antiques sont dotées de la même structure. Composées en vers et divisées en scènes, elles sont accompagnées par le Chœur qui chante des poèmes lyriques. Les sujets abordés proviennent souvent de la mythologie et de l'histoire antique, mais les poètes prennent certaines libertés, en évoquant par exemple des questions politiques et métaphysiques. C'est Eschyle qui eut l'idée d'introduire un second acteur (le *deutéragoniste*), pour établir des dialogues entre les acteurs. Considéré comme le père de la tragédie, Eschyle a également introduit l'emploi de costumes et de décors sur la scène. Enrichi par la musique, la danse et les costumes qui viennent de s'ajouter au texte, le théâtre grec est considéré un véritable spectacle. La tragédie antique a été ensuite définie par Aristote dans *Poétique*, où il souligne que la tragédie antique occupe, aux côtés de l'épopée la première place dans la hiérarchie des genres. Dans la tragédie, l'action qui se déroule sur la scène raconte la vie des hommes : dans ce sens, on peut la considérer comme une imitation de la « vraie vie ». La tragédie antique montre des personnages qui affrontent des difficultés, qui ressentent des passions et des souffrances. A la fin, le personnage est toujours puni pour ses erreurs, ce qui provoque un sentiment de pitié et de terreur parmi les spectateurs. L'imitation de la réalité sur la scène, avec la punition finale du personnage pour les fautes commises, renvoie les spectateurs à leurs propres passions et les amènent à s'amender. Cette purification des passions à travers le spectacle de la tragédie est la *catharsis*<sup>12</sup>.

### 2.1.2 La comédie antique grecque

La comédie antique grecque est née en 486 av. J.-C. à l'occasion des Grandes Dionysies. On suppose qu'elle a été créée dans ce contexte sous la forme de jeux comiques improvisés en l'honneur du dieu Dionysos. Parmi les comédies antiques grecques qui nous sont parvenues, les plus anciennes ont été écrites par

---

<sup>11</sup> adresse-web 1, [20.12.2014]

<sup>12</sup> cf. *ibid.*, [23.12.2014]

Aristophane. Ce dernier est aussi l'inventeur du genre « moyen », qui se moque de la vie politique et intellectuelle d'Athènes. La structure de ces comédies, qui sont également appelées « comédies anciennes », est relativement simple<sup>13</sup>.

## 2.2. Le théâtre romain

Comme le théâtre grec, le théâtre romain possède une histoire particulière. Vers le premier siècle av. J.-C., les Romains ont peur de provoquer la colère d'un dieu en construisant un théâtre pour en honorer un autre. Le théâtre romain établit des formes de théâtre autonomes tandis que le théâtre grec poursuit des pistes traditionnelles. De même, le rôle du chœur et de l'orchestre change. Le chœur ne joue quasiment plus de rôle important et l'orchestre est énormément minimalisé à l'extrême. La scène traditionnelle des comédies romaines est constituée d'une rue dans laquelle se trouvent trois maisons. Large de trente mètres, elle est véritablement immense et montre une façade à trois pans, percée de trois portes. Adulé par les Romains de l'Antiquité, le théâtre romain joue un rôle essentiel à partir du VI<sup>ème</sup> siècle. L'importance du théâtre devient particulièrement évidente si l'on considère le nombre de jours accordés aux Romains pour fréquenter le théâtre. Vers le début de l'Empire Romain, il s'agit de 2 jours par an, alors que les citoyens déposent de 55 jours pour fréquenter des spectacles, comme le cirque ou le théâtre, vers la chute d'Empire. La particularité du théâtre romain, ce sont les jeux scéniques qu'on appelle « ludiscaenici ». Ces jeux scéniques deviennent notamment essentiels à partir du IV<sup>ème</sup> siècle av. J.-C., lorsque des danseurs et musiciens d'Etrurie apparaissent pour présenter leurs spectacles. Les « jeux grecs », pour leur part sont installés vers 240 av. J.-C. par Lucius Livius Andronicus afin de présenter des comédies et tragédies du théâtre grec<sup>14</sup>.

### 2.2.1 La comédie romaine

Bien que le théâtre romain se soit inspiré du théâtre grec, il se développe ensuite de manière complètement différente. Il s'agit ici d'un spectacle festif, ludique et musical

---

<sup>13</sup> cf. *ibid.*, [23.12.2014]

<sup>14</sup> cf. *ibid.*, [30.12.2014]

qui abandonne toute orientation politique et philosophique. En outre, le théâtre romain n'est plus en relation avec les fêtes religieuses. Il acquiert ainsi une nette indépendance par rapport au théâtre grec.

C'est grâce à des philosophes comme Plaute ou Térence que la comédie se développe particulièrement au cours du II<sup>ème</sup> siècle. Il s'agit d'adaptations de nouvelles comédies grecques. En général, de telles pièces sont composées autour d'une intrigue domestique, à laquelle certains auteurs comme Térence ajoutent occasionnellement des intentions morales. Par la suite, la comédie romaine se débarrasse des traits hérités de la nouvelle comédie grecque et critique les pièces au niveau de leur vraisemblance et des rapports entre le vrai et le faux sur la scène. Le théâtre classique est par la suite, au premier siècle, surtout dominé par le mime et de la pantomime<sup>15</sup>.

### 2.2.2. La tragédie romaine

De nos jours, il ne nous reste que les tragédies romaines du I<sup>er</sup> siècle, écrites par Sénèque. Ces pièces sont nommées « tragédies de salon » étant donné qu'elles ont été écrites pour être récitées, et non pour être représentées sur scène. C'est la raison pour laquelle le public ne se sent pas particulièrement attiré par la tragédie. Dans ses pièces, Sénèque reprend les mythes grecs qui mettent en valeur les éléments surnaturels, tout en décrivant la violence des passions de manière paroxystique. Le héros traditionnel du théâtre romain est très émotionnel, il exprime ses sentiments haut et fort. Quant à la structure des tragédies romaines, elles sont composées de cinq actes entrecoupées de pauses pendant lesquelles sont présentées des monologues et des oraisons poétiques. Cette structure semble avoir influencé les auteurs de la Renaissance<sup>16</sup>.

### 2.2.3. Le déclin du théâtre classique

Au II<sup>ème</sup> siècle après J.-C., les spectacles populaires comme les combats de gladiateurs deviennent de sérieux concurrents pour le théâtre romain. En outre,

---

<sup>15</sup> cf. *ibid.*, [30.12.2014]

<sup>16</sup> cf. *ibid.*

l'église chrétienne a depuis toujours violemment critiquée le théâtre, dont elle a excommunié les acteurs et actrices. Après la chute de l'Empire romain en 476 après J.-C., le théâtre classique s'éteint pour une durée d'environ cinq siècles. En Occident au Moyen Age, il ne reste que des bateleurs, jongleurs et ménestrels<sup>17</sup>.

### 2.3. Le théâtre occidental

Les dernières représentations des pièces de théâtre antique en Occident datent du V<sup>ème</sup> siècle. A cette époque, le théâtre est perçu comme une sorte de sous-produit culturel qui s'oppose à la foi chrétienne. Ce n'est qu'au XII<sup>ème</sup> siècle que le théâtre reparaitra en Europe. A cette époque, il s'agit encore d'un théâtre d'amateurs, sans lieu de représentation fixe. A partir du XIII<sup>ème</sup> siècle, le théâtre occidental commence à émerger et à développer une véritable tradition de représentation en France, en Angleterre et en Allemagne<sup>18</sup>.

Le théâtre du Moyen Age est caractérisé par le fait de ne distinguer strictement ni genres ni style. Il est libre de choisir entre ces catégories et possède de ce fait un caractère informel. A cette époque, la farce avec ses éléments comiques jouait un rôle important, de même que certains sujets comme la sottise, la moralité, les miracles et mystères. La farce est un genre comique qui vise à faire rire le public franchement, en ridiculisant l'objet de la plaisanterie.

Elle se sert principalement de la satire des mœurs de l'époque pour s'adresser au spectateur. Il reste encore de nos jours environ cinq cent farces, datant d'entre 1440 et 1560. La farce ne s'arrête toutefois pas au XVI<sup>ème</sup> siècle mais elle est encore représentée jusqu'au XVII<sup>ème</sup> siècle. Cette forme de théâtre met le focus sur la sottise de la société et de ses institutions. On trouve deux différentes sortes de personnages dans ce théâtre : les sots et les personnages allégoriques. Par leurs bêtises, les sots ont la fonction de dénoncer la société, y compris les hommes politiques ainsi que les prélats de l'église : ainsi, cette faiblesse apparaît comme une sorte de force ou de sagesse supérieure. Les personnages allégoriques pour leur part, représentent les couches sociales critiquées. Quant aux miracles et aux mystères, ils jouent un rôle essentiel au Moyen Age. Ces spectacles, qui sont basés sur des histoires inspirées

---

<sup>17</sup> cf. *ibid.*, [31.12.2014]

<sup>18</sup> Doll/Erken 1985, 21-23

par l'Eglise, sont particulièrement appréciés par le peuple. Le miracle raconte l'histoire d'un saint au moment de sa mort tandis que le mystère porte sur toute sa vie. Le plus célèbre mystère *Le Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, qui a été représenté pour la première fois en 1450 à Paris<sup>19</sup>.

Le théâtre élisabéthain baroque apparaît sous le règne d'Elisabeth I d'Angleterre. Cette époque, la plus glorieuse du théâtre anglais se déroule entre 1558 et 1642. Cette forme de théâtre a pour but de se présenter comme « le théâtre du monde ». La scène de ce théâtre est ouverte, c'est-à-dire qu'il y a une cour à ciel ouvert, entourée d'une galerie pour les spectateurs. Le public peut s'installer aussi bien sur les étages de cette galerie que directement dans la cour devant la scène. La lumière du jour joue un rôle particulier dans le théâtre élisabéthain. Ce théâtre ouvert ne connaît pas de frontières entre le théâtre et la réalité extérieure, d'où la dénomination « théâtre du monde ». Le public est invité à participer et l'auteur s'adresse à lui activement. Il n'est pas seulement complice des acteurs dans l'histoire, il y a aussi des paroles qui paraissent être adressées uniquement aux spectateurs, comme certaines phrases sarcastiques ou ironiques, typiquement shakespeariennes. Le lieu ouvert de représentation offre de nombreuses possibilités pour le déroulement des pièces. Les écrivains les plus célèbres de cette époque sont Christophe Marlowe, William Shakespeare et Ben Jonson<sup>20</sup>. A la différence du théâtre du Moyen Age, le théâtre élisabéthain crée des troupes de théâtre professionnelles, par exemple les célèbres « Lord Chamberlain's Men » et les « Admiral's Men ». A cette époque les premiers théâtres, comme le Globe ou le Blackfriars, prennent de l'importance et Londres devient autour de 1600 le centre mondial du théâtre. Les troupes professionnelles ne jouent pas seulement pour le public, elles sont également invitées à jouer auprès de la noblesse à la cour royale. En plus du prestige, une telle invitation signifie aussi un avantage financier et une hausse de rémunération pour la troupe<sup>21</sup>.

Le siècle d'or du théâtre espagnol s'étend entre la fin du XVI<sup>ème</sup> et le XVII<sup>ème</sup> siècle. Cette période littéraire, la plus glorieuse du théâtre espagnol, est particulièrement marquée par les récits de Miguel Cervantès et par son *Don Quichotte*. Au niveau de

---

<sup>19</sup> cf. Hubert 1996, 12-13

<sup>20</sup> cf. ibid., 16-17

<sup>21</sup> cf. Doll/Erken 1985, 39-46

la scène et de la dramaturgie baroque, ce théâtre partage de nombreux points communs avec son contemporain, le théâtre élisabéthain. Comme leurs confrères, les dramaturges espagnols font leurs représentations en plein air. Faut de décor construit, le théâtre espagnol possède le même esprit libre et ouvert que celui privilégié par les acteurs anglais. Etant donné que ses lieux de représentation sont aussi multiples que ceux du théâtre élisabéthain, le caractère de la *comédia* est aussi complexe que le drame élisabéthain. « L'auto-sacramental » est une particularité du théâtre espagnol. Il s'agit d'une pièce allégorique en un seul acte représentée lors de la Fête-Dieu. Elle consiste en une mise en scène d'épisodes bibliques ou mythologiques, à travers des statues ou des mimes. Toutefois, le contenu de ces pièces n'est pas stable, c'est-à-dire qu'elles contiennent aussi des légendes populaires ou des événements d'actualité. Seule la fin de ces pièces suit un schéma fixe : le calice et l'hostie sont mis en valeur et éclairés par la lumière des chandeliers. Pedro Caldéron doit être particulièrement mentionné pour le siècle d'or du théâtre espagnol. Il laisse plus de 80 auto-sacramentales et sa comédie la plus connue : *La vie est un songe*<sup>22</sup>.

La *commedia dell'arte* occupe une place essentielle dans l'histoire du théâtre occidental. La *commedia dell'arte* équivaut à l'autonomie totale du théâtre et de ses dramaturges<sup>23</sup>. Créée au début du XVI<sup>ème</sup> siècle en Italie, cette forme de théâtre s'étend ensuite à toute l'Europe. Tout en continuant à exercer les traditions latines, les dramaturges travaillent aussi bien avec la pantomime qu'avec les masques et leur gestuelle. Cette forme de théâtre est basée sur l'interaction entre l'aspect gestuel et l'aspect verbal des acteurs. Au sein de la *commedia dell'arte*, les acteurs disposent également d'un espace suffisant pour exercer leur talent d'improvisation, en s'appuyant sur des cahiers d'instruction nommés *centoni*. Ces ouvrages contiennent une collection de nombreux répertoires et même des tirades de différents types toutes faites, par exemple pour faire des déclarations d'amour ou pour se suicider. Cette « improvisation » est en fait plutôt l'art d'associer des propres « préfabriqués » de manière à ce que le spectateur ait le sentiment de voir un spectacle unique et spontané. Pendant cette époque, la *commedia dell'arte* met l'accent sur les types comiques du théâtre latin et sur la farce du Moyen Age. Il est aisément possible de caractériser le rôle de l'acteur à partir de son arrivée sur scène.

---

<sup>22</sup> cf. Hubert 1996, 18-19

<sup>23</sup> Doll/Erken 1985, 29

Le *zanni* (la *zanna* pour une actrice) est, par exemple, l'archétype du valet dans la comédie. Ce personnage inspira ensuite la création, entre autres, d'Arlequin ou de Pulcinello. Un autre type de personnage est le marchand *Pantolon* qui apparaît toujours avec le *zanni*. Opposé au *zanni*, *Pantolon* incarne la méchanceté, la richesse et l'avarice. C'est le vieillard amoureux et/ou jaloux qui crée souvent des obstacles pour le couple amoureux dans la *commedia dell'arte*<sup>24</sup>. Cette dernière est aussi caractérisée par le fait que la plupart des acteurs jouent le même rôle pendant toute leur vie<sup>25</sup>. C'est aussi à partir de la *commedia dell'arte* que naissent les troupes de théâtre, à partir du milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle environ. Différente des troupes de théâtre professionnelles anglaises ou françaises, cette préforme de troupe de théâtre s'organise de manière autonome. Initialement théâtre du peuple, elle se transforme rapidement en théâtre royal dans les cours nationales et internationales. A ses débuts, la *commedia dell'arte* a été créée comme une forme de divertissement destiné aux couches sociales inférieures, mais c'est grâce aux représentations devant les cours royales que son existence est acquise. Les troupes de la *commedia dell'arte* étaient entre autre financées par les ducs de Mantoue, les rois français et même par l'empereur allemand, qui les appelle à sa cour dans les années 1570<sup>26</sup>.

A partir du XVIII<sup>ème</sup> siècle, l'art de représentation connaît des innovations sous l'influence du théâtre italien. Il sépare les spectateurs de la scène au sein d'une salle de théâtre pourvue de plusieurs étages de galeries et il change la scène, qui à partir de cette époque, devient frontale. En raison de cette innovation, l'interaction du théâtre antique, ainsi que celle du Moyen Age et du théâtre élisabéthain disparaît. Le nouvel agencement des salles et scènes frontales s'installe tout d'abord à l'Opéra de Venise en 1654, puis à Rome en 1671 et ensuite en France dès la deuxième moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle à Lyon et en 1875 à l'Opéra Garnier. Au sein de cette nouvelle forme de théâtre, l'inégalité entre les différentes couches sociales devient évidente par la séparation des sièges en différentes rangs<sup>27</sup>.

La période la plus brillante du théâtre français est la phase du théâtre classique du XVII<sup>ème</sup> siècle. A cette époque, le théâtre du baroque s'installe finalement en France sous le forme d'évènements de danse royaux et de « pièces à machine » qui sont

---

<sup>24</sup> Hubert 1996, 20-21

<sup>25</sup> cf. Doll/Erken 1985, 33

<sup>26</sup> cf. *ibid.*, 30-31

<sup>27</sup> cf. Hubert 1996, 26-27



jouées au Théâtre du Marais. Les écrivains de cette époque rédigent de nombreuses pièces à l'attention du roi, comme Molière qui a écrit environ un tiers de ses œuvres pour les événements festifs du roi. On assiste également à de nombreuses coopérations entre les auteurs pendant cette époque. Corneille, Molière et d'autres écrivains créent ensemble la Tragédie – ballet à machines *Psyché*, qui est représentée en 1671 comme divertissement royal devant 7000 spectateurs au Théâtre des Tuileries. Le théâtre classique français revêt trois aspects principaux : l'intérêt culturel du public, désigné par le terme « la cour et la ville », donc une sorte de mélange entre le goût de la haute bourgeoisie parisienne et les préférences culturelles de la cour royale ; les nouveaux aspects du théâtre, y compris la critique, soutenus par l'usage des médias ; enfin les écrivains qui exposent les conditions politiques et culturelles de cette époque<sup>28</sup>. Pendant la période du théâtre classique, il existe plusieurs troupes professionnelles. Louis XIV unit en 1680 les deux troupes royales – celle de l'Hôtel de Bourgogne et celle de l'Hôtel de Guénégaud, qui comprenait déjà les acteurs de Molière (« Troupe du Roi ») et ceux du théâtre de Marais. En unifiant ces troupes et en choisissant les 27 acteurs, Louis XIV forme le plus ancien théâtre national en France : la Comédie Française. La Comédie Française est au service du roi, organisée par la cour mais en même temps démocratique. Après avoir créé cette nouvelle troupe, le roi se désintéresse du monde du théâtre, de sorte que la comédie est influencée par la bourgeoisie tout en gardant l'esprit du classique<sup>29</sup>. C'est aussi l'époque à laquelle se dessine une distinction claire entre les genres. Le refus total de mélanger la comédie et la tragédie caractérise particulièrement ce théâtre. En d'autres termes, la période classique demande une stricte séparation entre les genres qui incitent à rire et ceux qui incitent à pleurer. En outre, la vraisemblance est le but absolu qu'il faut atteindre. La tragédie est d'une grande importance pendant cette période et ses récits tournent autour des événements historiques ou des légendes. En revanche, la comédie trouve ses racines dans les fabliaux et comédies latines traitant de la vie quotidienne. Corneille et Racine, par exemple, se sont laissés inspirer par la mythologie antique pour leurs œuvres. Molière, quant à lui, choisit entre autre des fabliaux comme sources d'inspiration pour ses pièces. Une des caractéristiques de la comédie de l'âge classique est sa conclusion heureuse. C'est ainsi que toutes les pièces

---

<sup>28</sup> cf. Doll/Erken 1985, 59-60

<sup>29</sup> cf. *ibid.*, 63- 65

comiques de Molière, à l'exception de Dom Juan, finissent bien. De manière comparable à la séparation des genres, les personnages de la tragédie et de la comédie se distinguent clairement. Le théâtre classique classe les personnages en fonction de leur rang social mais aussi de leur moralité. La tragédie privilège les grands héros tragiques qui se ressemblent tous au niveau de leur origine sociale (ils sont tous aristocrates ou d'origine divine) et de leurs traits de caractère exceptionnels. De même, les héros de la tragédie ne penchent pas du côté obscur de la force lorsqu'ils ont fait des erreurs. Contrairement à la tragédie, la comédie se concentre sur le peuple commun et sa vie quotidienne. La population entière qui fréquentait le théâtre à cette époque y est représentée : médecins, avocats, érudits de tous les métiers mais aussi faux confidents<sup>30</sup>. Le théâtre classique a conservé les règles du théâtre antique afin d'attirer le spectateur. C'est ainsi que la règle des trois unités d'après Aristote est réinstaurée afin de souligner la vraisemblance de la pièce : l'unité d'action, l'unité de temps et l'unité de lieu. Selon Corneille, l'unité d'action fait la distinction entre l'unité de l'intrigue dans la comédie et l'unité de péril dans la tragédie. L'unité de l'intrigue précise que les personnages désirent arriver à leur but, mais ne peuvent pas l'accomplir parce qu'il y a un seul obstacle. L'unité de péril prévoit que le héros tragique n'affronte qu'un seul danger au sein de la tragédie. L'unité de temps signifie que l'action doit se dérouler en 24 heures. L'unité de lieu a été créée car le théâtre antique et le théâtre du Moyen Age ne pouvaient pas changer leur décor. Le théâtre classique s'engage à la respecter afin de lier les actions scéniques par un seul et même décor<sup>31</sup>.

A partir de la deuxième moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle, une nouvelle forme de théâtre apparaît, en opposition avec les règles classiques : le théâtre bourgeois. En mélangeant tous les tons et genres, ce théâtre a pour but de construire et de montrer une véritable image de la société. Il désire toucher le spectateur et simultanément il vise à un réalisme absolu. En créant un genre situé entre la comédie et la tragédie et qui combine des éléments des deux, Diderot, Beaumarchais et Voltaire définissent le drame comme l'espace entre les deux genres strictement défini. Pourtant, ce théâtre présente de nombreuses contradictions qui tendent à compromettre l'effet de vraisemblance. D'après Beaumarchais et Diderot, le but du drame est de toucher la sensibilité du public. En même temps, le réalisme sur scène n'est jamais aussi fort

---

<sup>30</sup> cf. Hubert 1996, 30-31

<sup>31</sup> cf. *ibid.*, 34-35

qu'à l'époque du théâtre bourgeois, qui s'emploie à donner une image reflétant la vie telle qu'elle est. Ce théâtre est aussi caractérisé par l'importance des indications scéniques. Diderot souligne tout particulièrement l'importance et l'influence de la mise en scène<sup>32</sup>. Comme le théâtre bourgeois, le drame romantique du XIX<sup>ème</sup> siècle rompt avec les traditions classiques en affichant la liberté de s'exprimer selon son gré au XIX<sup>e</sup> siècle. L'unité de temps ainsi que l'unité de lieu sont abolies. Seule l'unité de l'action est préservée. A cet effet, les écrivains mélangent tous les tons et toutes les formes poétiques. A cette époque, les influences classiques se sentent au théâtre, particulièrement chez Victor Hugo et Alexandre Dumas. Il ne s'agit pas de copier le monde mais de le représenter de la meilleure façon<sup>33</sup>.

A partir du XX<sup>ème</sup> siècle, le théâtre comme est privilégié en tant que forme d'art et le désir d'un théâtre populaire se développe. Le système d'inégalités sociales sépare encore le public en fonction des classes sociales dans les salles de théâtre. Cette inégalité est combattue lors de la création des festivals de théâtre, comme le festival d'Avignon, instauré par Jean Vilar à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Le théâtre populaire rompt finalement avec la distinction entre le public dans la salle et les acteurs sur scène. Les metteurs en scène tentent de rassembler les spectateurs dans de nouveaux endroits : c'est ainsi que commence la période glorieuse des grands festivals de théâtre. Cette séparation de la salle de théâtre avec la scène s'oppose au concept de la vraisemblance. Elle est donc abandonnée. En conséquence, il est inutile de cacher qu'il s'agit d'une illusion représentée sur scène et non de la réalité. Les metteurs en scène s'inspirent des anciennes scènes antiques élisabéthaines, médiévales et orientales. Le spectateur doit établir une relation avec les acteurs sur scène et étant donné que la salle de représentation est ouverte, le public devient lui-même une partie du spectacle. Le but des réalisateurs est de transposer les spectateurs sur la scène pour qu'ils aient l'impression de faire partie de la pièce. Ainsi au début du XX<sup>ème</sup> siècle, le réalisateur allemand Reinhardt fait jouer ses pièces dans des cirques ou halles d'expositions devant un immense public. Au cours des années Soixante, le théâtre est transféré dans la rue par

---

<sup>32</sup> cf. *ibid.*, 36-37

<sup>33</sup> cf. *ibid.*, 40-41

plusieurs réalisateurs. De nos jours, le théâtre est situé entre le lieu fermé (la salle telle qu'elle est) et le lieu non-institutionnalisé<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> cf. *ibid.*, 42-43

### 3. La tragédie au XX<sup>ème</sup> siècle

Il est communément admis que la tragédie est une sorte de « contraire » de la comédie bien qu'elles aient certains points communs, comme le rire. Les grandes tragédies contiennent également des scènes comiques. Par contre, il est exact de déclarer que la tragédie diffère de la comédie en ce qu'elle refuse l'existence de la providence. La tragédie apprend au public que l'argent et le pouvoir règnent sur le monde, mais en même temps, elle laisse le spectateur rêver à une fin heureuse où, un jour, l'amour et le courage auront raison de l'oppression. Le héros se trouve dans une situation difficile, voire insoluble. Le plus souvent, l'ennemi n'est pas présenté par un personnage dans la pièce, soit qu'il ait déjà vaincu, soit qu'il s'agisse d'une force occulte divine. Faute d'amour et de pitié, le climat dans la tragédie est sombre et cruel. Le héros s'efforce de fuir son destin, mais il ne lui reste pas d'autre solution que de mourir ou de perdre son âme en acceptant la misère et l'oppression<sup>35</sup>.

La politique joue depuis toujours un rôle essentiel au théâtre : ce dernier revêt à la fois une fonction éducatrice et sert de miroir, en montrant le monde tel qu'il est<sup>36</sup>. La définition de la tragédie est toutefois divergente selon les différents auteurs. Aristote décrit la tragédie ainsi :

Tragedy is an imitation of an action that is serious, complete, and possessing magnitude ; in embellished language, each kind of which is used separately in the different parts ; in the mode of action and not narrated ; and effecting through pity and fear [what we call] the catharsis of such emotions.<sup>37</sup>

Selon Aristote afin de susciter les deux émotions principales – la crainte et la pitié – chez le spectateur, les personnages bons ne doivent pas passer du bonheur au malheur et de même, les personnages méchants ne doivent pas passer du malheur au bonheur. De plus, selon Aristote la seule tragédie est le cas d'un homme – le héros – qui n'est ni bon ni méchant et qui se retrouve à cause d'une faute ou d'une faiblesse humaine, quasiment par hasard, dans la misère et le malheur. C'est tragique parce que le personnage ne mérite pas cette situation<sup>38</sup>. Le théâtre de

---

<sup>35</sup> cf. adresse-web 3, [6.3.2015]

<sup>36</sup> cf. Dupuis 1998, 10

<sup>37</sup> Pavis 1998, 414

<sup>38</sup> Hubert 1996, 32-33

Bertolt Brecht s'oppose directement à celui d'Aristote. Brecht veut se distancer de ce qu'il appelle « le théâtre d'illusion ». Pour lui, le théâtre représente une tribune qui doit inciter les spectateurs à réfléchir. Les pièces réalistes veulent inciter le public à comprendre le sujet principal et à s'identifier au héros. Brecht crée un « théâtre d'équipe » qui joue exclusivement des pièces historiques ayant pour objet des événements passés, contrairement au théâtre aristotélicien qui tente de créer des illusions réalistes. Il semble logique que l'outil le plus efficace de rupture d'illusion soit cette séparation entre l'acteur et le personnage<sup>39</sup>. En outre, Brecht provoque une rupture en exigeant un changement scientifique du terme « réalité ». Pour lui, le réalisme est une notion ancienne qui a été utilisée de manière excessive et parfois abusive<sup>40</sup>. Brecht exige un éloignement afin de conserver la liberté de réflexion du public. Cette méthode d'éloignement constitue l'élément principal dans le théâtre de Brecht<sup>41</sup><sup>42</sup>.

D'après Barthes, le théâtre de Brecht doit être classé comme « Produkt des sozialistischen Realismus », comme produit du réalisme socialiste<sup>43</sup>. La particularité du théâtre brechtien est qu'il sait unir la « cohérence d'un objectif politique et la liberté du dramaturge. Simultanément, son théâtre est « moral et bouleversant »<sup>44</sup>. La particularité de ce théâtre est que Brecht ne considère rien comme donné : le spectateur est amené à découvrir tout lui-même. De même, Brecht néglige le rôle du héros car il s'intéresse à « la plus petite dimension d'homme ». C'est ainsi que des images de la vie sociale sont souvent montrées dans ce théâtre<sup>45</sup>. Brecht confronte ainsi directement le spectateur aux événements historiques : le public doit être incité à réfléchir lui-même au lieu d'être tenu en tutelle. L'effet de bouleversement se produit alors automatiquement au niveau du public. Brecht s'efforce de séparer la fatalité sur scène de la liberté du public et dans ce sens, le théâtre brechtien est considéré comme une révolution dans le domaine théâtral. Dans ce contexte, le spectateur est confronté directement à la morale, ce qui accorde une plus grande

---

<sup>39</sup> *ibid.*, 48-49

<sup>40</sup> cf. Abirached 1994, 244 + 262

<sup>41</sup> cf. Hubert 1996, 48

<sup>42</sup> cf. Doll/Erken 1985, 169

<sup>43</sup> cf. Brecht 2002, 101

<sup>44</sup> Barthes 2002, 102

<sup>45</sup> Mignon 1978, 250-251

liberté à la dramaturgie. Il s'agit ici d'un style narratif où le spectateur est amené à réfléchir<sup>46</sup>.

Friedrich Nietzsche critique Socrate en l'accusant d'avoir, d'une certaine façon, « tué » la tragédie antique<sup>47</sup><sup>48</sup>. Dans son œuvre *La Naissance de la Tragédie*, le philosophe allemand opère la distinction entre deux forces fondamentales de la tragédie, et ce à partir des deux dieux de l'art : Apollon et Dionysos. Ce couple représente la tragédie telle qu'elle est : le monde de l'art plastique d'Apollon et celui de l'art non-plastique, donc la musique, de Dionysos. Ainsi, le monde d'Apollon signifie l'état de rêve tandis que l'art dionysien se focalise sur l'ivresse. Dieu des rêves, Apollon est également perçu par les Grecs comme le dieu de la prédiction. L'art dionysien de l'ivresse est, quant à lui, lié aux substances narcotiques ou au réveil du printemps. Le pouvoir de Dionysos est célébré par des foules chantantes et dansantes. Ainsi, la nature oppressée et l'homme qui semble parfois s'en être détourné finissent par se réconcilier. Dans cet état, l'homme n'utilise plus la parole, mais il s'exprime par la danse et la musique de la magie dionysienne. L'homme et la nature s'unissent : dans cet état, l'homme n'est plus un artiste, il devient une véritable œuvre d'art. Nietzsche souligne que l'homme, qu'il s'agisse d'un artiste d'art plastique de rêve apollinien ou d'art d'ivresse dionysien, est alors sujet de la mimesis, de l'imitation<sup>49</sup>. Le chœur tragique a un rôle particulier, étant donné que les spectateurs en font partie. A cette époque, il n'y avait pas de distinction entre le public et le chœur : il s'agissait en effet d'une grande foule des personnes chantantes et dansantes. Les spectateurs traditionnels tels qu'on les connaît de nos jours, n'étaient pas connus pendant la période grecque. Nous pourrions alors nous demander où se trouve le lien entre l'art de Dionysos et celui d'Apollon : de même que le dialogue apollonien symbolise l'imitation d'une vision de la vie hellène, le chœur dionysien montre la seule réalité sur scène<sup>50</sup>.

Roland Barthes, fondateur de la revue *Théâtre Populaire*, souligne que la tragédie influence principalement un siècle. Il est tout à fait possible de distinguer un lien

---

<sup>46</sup> cf. Barthes 2002, 102-104

<sup>47</sup> cf. Nietzsche 1980, 12

<sup>48</sup> cf. Camus 1955, 1708

<sup>49</sup> cf. Nietzsche 1980, 25-30

<sup>50</sup> cf. ibid. 59 - 73

entre les caractéristiques d'un siècle et la production tragique de cette époque<sup>51</sup>. Selon Nietzsche, la culture doit être considérée comme « l'unité du style artistique dans toutes les manifestations vitales d'un peuple »<sup>52</sup>. D'après Barthes, la tragédie doit transmettre au public une vision harmonieuse, en négligeant certains éléments de curiosité et certaines possibilités, et ce afin de présenter le mystère de l'homme. La tragédie est parfaite, même si c'est la forme la plus complexe de la culture dans une société. De même, le théâtre ne doit pas imiter la vie, mais accorder à la vie un caractère digne et élevé. C'est ainsi que s'obtient l'échange culturel entre le théâtre et le public réclamé par Nietzsche. Il est essentiel que les spectateurs aient un certain degré de culture pour mériter la tragédie. La tragédie ne repose pas sur la curiosité, contrairement au drame. C'est un fait inéluctable que le destin du héros ne peut pas être modifié par Dieu ni par des hommes. La tragédie représentée au théâtre possède alors une fonction éducatrice en enseignant au public à maîtriser la souffrance. En dominant cette souffrance, la souffrance est transformée en joie par l'homme<sup>53</sup>. Pareillement, Barthes mentionne que :

[t]ous les peuples, toutes les époques ne sont pas également dignes de vivre une tragédie. [...] La tragédie [...] n'existe pas à l'état spontané ; elle se crée avec de la souffrance et de l'art ; [...].<sup>54</sup>

Il conclut donc que « [l]e drame se subit, mais la tragédie se mérite, comme tout ce qui est grand »<sup>55</sup>.

Traumatisés par l'époque d'après-guerre et la seconde guerre mondiale, Camus et d'autres écrivains de l'époque avaient le besoin d'intégrer cette absurdité qui les avait frappés jusque dans leurs œuvres. Leur objectif était de conserver les outils rhétoriques et l'ordre classique mais de changer le lexique en s'orientant vers le langage absurde. Comme Barthes, Albert Camus perçoit le théâtre comme espace de pratique et de réflexion et comme moyen d'exprimer ses pensées autant morales que politiques. Il opte pour un théâtre d'expression et est défavorable à un théâtre d'explication. Selon Camus, le drame est simpliste tandis que la tragédie est

---

<sup>51</sup> cf. Barthes 2002, 7-8

<sup>52</sup> Barthes 1993, 19

<sup>53</sup> cf. *ibid.*, 19-21

<sup>54</sup> *ibid.*, 21

<sup>55</sup> *ibid.*, 22



ambiguë. Dans le même ordre d'idée, le théâtre de propagande signifiait d'après lui une sorte de renaissance du mélodrame<sup>5657</sup>.

Le conflit entre Camus et Barthes, résultant de leurs avis divergents sur le théâtre, pourrait être résumé brièvement par l'opposition entre un « théâtre d'expression » et un « théâtre d'explication ». Autrement dit, il s'agit d'un désaccord sur la question du réalisme<sup>58</sup>. Ce conflit a été nourri par une interview de Camus dans laquelle il défend directement ses tendances pour un théâtre d'affrontement luttant pour un élargissement de la liberté. De même, il s'engage pour la tragédie et la participation totale et il refuse une attitude critique, ce qui le met d'une certaine façon en opposition avec Brecht<sup>59</sup>.

Camus se penche sérieusement sur le sens de la tragédie et particulièrement sur son avenir. Lors d'une conférence à Athènes, il développe publiquement sa conception de la tragédie. Selon Camus, les grandes périodes d'art ont toujours été marquées par des peuples menant des vies dures et compliquées, comme c'était le cas pour Eschyle ou Shakespeare. Deuxièmement, Camus mentionne « une sorte de tournant dangereux dans l'histoire de leur civilisation ». Entre ces deux grands moments tragiques dans l'histoire de l'art, peu de choses remarquables se sont passées. Autrement dit, Camus constate que vingt siècles se sont écoulés entre la période grecque et le théâtre d'Europe occidentale, y compris le théâtre élisabéthain, le théâtre espagnol du siècle d'or et la tragédie française du XVII<sup>ème</sup> siècle. En comparant les deux époques, on note une progression au niveau de la pensée : du spirituel, divin et sacré, on passe à la pensée rationaliste et individuelle<sup>60</sup>. D'après Camus :

L'âge tragique semble coïncider chaque fois avec une évolution où l'homme [...] se détache d'une forme ancienne de civilisation et se trouve devant elle en état de rupture sans [...] avoir trouvé une nouvelle forme qui le satisfasse [...].<sup>61</sup>

---

<sup>56</sup> cf. Hubert 1996, 52

<sup>57</sup> cf. Bouchentouf-Siagh 2003, 206-207

<sup>58</sup> cf. *ibid.*, 208

<sup>59</sup> Camus 1958, 1712-1713

<sup>60</sup> cf. Camus 1955, 1701-1703

<sup>61</sup> *Ibid.* 1955, 1703

Il conclut ainsi qu'il est assez improbable que le XX<sup>ème</sup> siècle soit un terrain fertile pour la tragédie. Par contre, il ajoute qu'il reste toujours une chance et qu'il y a un phénomène en France où les écrivains qui écrivent des œuvres théâtrales s'efforcent de porter la tragédie au sommet de l'art littéraire<sup>62</sup>.

Camus définit la tragédie comme ambiguë, à la différence du drame et du mélodrame qu'il trouve simplistes. La tragédie se situe entre l'ombre et la lumière. Le héros tragique s'oppose à l'ordre divin et au système dans lequel il se trouve, mais la révolte à elle seule ne constitue pas une tragédie qui requiert l'association de l'ordre et de la révolte contre l'oppression. En outre, il est essentiel de souligner que la mort et la punition sont liées à la tragédie, mais que ce n'est pas le crime qui est puni : c'est l'aveuglement du héros. Telles sont les conditions d'une tragédie idéale. On pourrait aussi déclarer que la tragédie se situe entre le nihilisme extrême et l'espoir illimité, ce qui n'est pas vrai pour Camus. Il s'agit en fait d'un processus réciproque : l'ordre qui frappe est nié par le héros et cet ordre divin frappe en raison de la négation par le héros<sup>63</sup>.

Quant aux mesures optés à assurer une renaissance de la tragédie, elles nécessiteraient une transformation de l'individualisme et que les individus reconnaissent leurs limites. Au sujet du phénomène français de cette renaissance de la tragédie, Camus mentionne que les écrivains sont à la recherche du langage tragique puisqu'il n'y peut y avoir de tragique sans langage. Au cours de ces recherches, les auteurs se penchent aussi sur les sources anciennes et redécouvrent ainsi la tragédie grecque. Pour conclure, Camus met l'accent sur le fait qu'il n'existe aucune certitude dans l'avenir de la tragédie, mais qu'il reste encore de l'espoir. Il fait appel à la volonté des individus dans la société, et les exhorte à se révolter et à se libérer. Une vraie tragédie moderne, selon Camus, exige du public un niveau élevé d'intelligence et de patience : de cette manière l'auteur n'a pas besoin d'expliquer<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> cf. *ibid.*

<sup>63</sup> cf. *ibid.*, 1705-1707

<sup>64</sup> cf. *ibid.*, 1709-1711

## 4. Comment lire le théâtre ?

La particularité du théâtre s'exprime dans le fait qu'il s'agit simultanément d'art de représentation sur scène et de production littéraire. Il existe donc un niveau textuel et celui de la mise en scène de la pièce, contrairement au roman où il n'y a que le niveau textuel. Le théâtre est aussi une forme d'art particulière étant donné l'investissement qu'il représente sur scène en termes de costumes, de jeux de lumière et d'accessoires. Il constitue ainsi un important enjeu matériel et financier. En même temps, Ubersfeld souligne que le théâtre est une forme d'art « dangereux », vu son caractère direct et indirect en termes sociaux, politiques et économiques. Le théâtre constitue une pratique sociale, caractérisée une forme de participation physique et psychique du comédien, mais aussi du spectateur. Sa réussite repose sur le caractère actif du spectateur, puisqu'il faut que le spectateur réfléchisse à ce qu'il voit sur scène. D'un côté, le théâtre fait appel au psychisme individuel, mais il s'agit aussi d'un rapport collectif. Le spectateur regarde les acteurs sur scène, mais en même temps, il est observé par les autres spectateurs qui sont présents. Ainsi, ce ne sont pas seulement les comédiens qui sont regardés, mais aussi les spectateurs qui se regardent entre eux. Ubersfeld souligne ce paradoxe, ou plutôt ces deux fils paradoxaux de la mise en scène<sup>65</sup>.

Par ailleurs, cette particularité d'une association de texte et de représentation comporte une potentielle contradiction, dans la mesure où une opposition texte-représentation peut en résulter. Ubersfeld cite Christian Metz qui dit qu'il est vrai que le discours du théâtre peut être considéré comme une unité de contenu, forme et substance de l'expression. En revanche, les outils conceptuels pour analyser le texte et la représentation diffèrent entre eux et il est donc impossible d'ignorer la distinction entre le texte et la représentation. Lors de la mise en scène d'une pièce, il y a deux attitudes différentes que les metteurs en scène peuvent adopter :

- La pratique classique
- L'attitude contre le texte

---

<sup>65</sup> cf. Ubersfeld I 1996, 11-12

Dans la pratique classique « intellectuelle », c'est le texte qui est privilégié, c'est-à-dire que la représentation n'est que l'expression d'un texte littéraire. L'important est alors de rester fidèle au texte original. Cette pratique a ses avantages, mais aussi ses limites. Le metteur en scène n'est alors chargé que de la traduction du texte dans la langue de la représentation. Dans ce cas, seule la forme d'expression diffère entre le texte et la représentation. Malgré le fait que la représentation théâtrale tente de présenter tout le texte, le spectateur ne perçoit pas toutes les informations contenues dans le texte. Les informations entendues et surtout les non-entendues dépendent du choix du metteur en scène et du comédien. Ubersfeld souligne qu'il s'agit d'une équivalence sémantique qui s'exprime comme suit : T (= l'ensemble des signes textuels) et P (= l'ensemble des signes représentés) se croisent pour chaque représentation. Dans ce cas, aucune représentation ne peut être entièrement égale à une autre<sup>66</sup>.

Le grand défaut qui réside dans cette attitude est justement la grande fidélité au texte. Le fait de « coller » au texte littéraire risque de freiner ou même de bloquer le travail d'imagination et de création du metteur en scène et des acteurs. Autrement dit, cette reproduction sur scène des idées exprimées dans le texte peut empêcher toute création artistique au niveau théâtral. En outre, il est désavantageux de privilégier une lecture particulière du texte. Ce sont les rapports entre le texte et les conditions historiques de représentation qu'il conviendrait d'examiner. En revanche, l'attitude contre le texte est plus moderne et surtout plus courante que la pratique classique « intellectuelle ». Il s'agit d'un refus du texte qui ne présente alors qu'un seul élément de la représentation. L'attitude contre le texte considère le théâtre comme un ensemble de plusieurs facteurs, comme le texte, la mise en scène, les comédiens, et le regard porté sur eux par les spectateurs. En termes sémantiques, l'attitude contre le texte s'exprime comme ceci : P représente l'élément le plus important, raison pour laquelle T devrait être limité le plus possible<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> cf. *ibid.* 13

<sup>67</sup> cf. *ibid.*, 14-15

#### 4.1. Texte versus représentation

Généralement, la distinction entre les aspects faisant partie du texte et ceux appartenant à la représentation pose plusieurs difficultés. Déjà, le terme représentation implique qu'il s'agit d'une présentation de quelque chose qui existe déjà dans un autre espace, comme le texte dans un livre, ou de quelque chose qui était déjà présenté avant. On pourrait définir la représentation comme un spectacle artistique dans lequel la production textuelle n'est pas toujours l'élément le plus important. La tâche principale de la représentation, et du théâtre concret, est de créer un modèle qui appartient à la réalité sur scène<sup>68</sup>.

Il importe tout d'abord de faire la distinction entre les signes verbaux (du texte) et non-verbaux (de la représentation). Ces deux types de signes requièrent des outils différents pour être analysés :

- La **syntaxe** s'occupe de l'approche textuelle, et
- la **proxémique** est en charge de la représentation<sup>69</sup>

Roland Barthes déclare dans ses *Essais critiques* que la théâtralité présente « le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit [...]»<sup>70</sup>. Ubersfeld souligne que cette définition de Barthes est problématique, étant donné qu'on ne sait pas où se situe alors la théâtralité ainsi décrite. Il est donc nécessaire de considérer certaines données pour mieux comprendre la sémiologie du théâtre et la sémiologie de la représentation :

- Présence du texte théâtral à l'intérieur de la représentation sous forme de voix (=phonè). Dans ce cas, Ubersfeld explique qu'il est question d'une double existence : le texte du théâtre ne précède pas seulement la représentation, mais il l'accompagne aussi.
- Par contre, un texte de théâtre peut toujours être lu comme élément non-théâtral. C'est-à-dire qu'il n'existe pas de restrictions qui empêcheraient de lire une pièce de théâtre comme un roman. Dans ce cas, les dialogues sont lus comme des dialogues de roman et les didascalies sont considérées comme des descriptions. En fait, il est

---

<sup>68</sup> cf. *ibid.*, 9 + 15

<sup>69</sup> cf. *ibid.*, 15-16

<sup>70</sup> *ibid.*, 16

toujours possible de « romaniser un théâtre », mais à l'inverse aussi de « théâtraliser un roman »<sup>71</sup>.

Revenons à la différence entre le texte et la représentation. Il est important de mentionner que la communication théâtrale diffère en termes de signes :

- Le texte de théâtre doit être analysé selon le code linguistique à partir des règles de la linguistique et du processus de communication.
- En revanche, Ubersfeld souligne que la représentation théâtrale doit être considérée comme un ensemble de signes de nature diverse d'un processus de communication. La représentation comprend une série d'émetteurs, une série de messages et un récepteur multiple<sup>72</sup>.

Saussure explique que le signe est un élément comprenant le signifiant S et le signifié s. La relation entre signifiant et signifié est arbitraire, c'est-à-dire que le terme d'un mot ne ressemble pas à son apparence. Les signes linguistiques sont décodés chronologiquement, autrement dit la relation entre le signifié et le signifiant est linéaire. Le référent d'un signe décrit effectivement l'objet dans une communication. Par contre, Luis Prieto opère une différence parmi les signes, à savoir entre les indices et les signaux. Pour lui, les indices sont les expressions des signes non intentionnels tandis que les signaux représentent les signes intentionnels. Les indices et signaux apparaissent de manière verbale et non-verbale. La représentation ne comprend généralement que des signaux, puisque ce sont des signes intentionnels. En même temps, il est aussi question des signes indices dans la représentation du metteur en scène et du comédien. Peirce fait une distinction entre indices, icônes et symboles. L'indice montre une forte relation avec l'objet qu'il reflète, par exemple fumée-feu. L'icône a une forte relation de ressemblance avec l'objet. Le symbole exprime un lien qui existait déjà et qui est dû aux conditions socio-culturelles des deux objets, comme le lis et la blancheur ou l'innocence. Evidemment, tout signe peut être indice, icône et symbole en même temps. Généralement, le monde littéraire comprend l'indice comme articulation du récit et il renvoie aussi à la diégèse. L'icône montre la réalité et sert au stimulus<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> cf. *ibid.* 16

<sup>72</sup> cf. *ibid.*, 20

<sup>73</sup> cf. *ibid.*, 21-23

#### 4.1.1 Le texte théâtral

A l'intérieur du texte théâtral, il convient de distinguer entre les dialogues et les didascalies (ou les indications scéniques ou régie). Bien que ces deux parties soient bien différentes, elles sont indissociables. Le rapport textuel entre le dialogue et les didascalies varie selon les différentes époques historiques du théâtre. Les didascalies peuvent jouer un rôle important dans la pièce, mais elles peuvent aussi avoir une importance limitée. Le théâtre contemporain accorde un rôle important aux didascalies. Le texte didascalique n'est alors pas seulement essentiel, mais aussi d'une remarquable beauté et signification. Il existe des pièces où les didascalies semblent absentes, mais cela ne peut jamais être complètement le cas, dans la mesure où les noms des personnages à l'intérieur du dialogue font eux aussi partie des didascalies. Avec la liste des personnages au début d'un texte de théâtre et les indications des lieux, ils forment l'ensemble des didascalies. Les didascalies règlent les questions de QUI et d'OÙ. Le contexte de la communication est décrit par les didascalies. Elles donnent le cadre pour les paroles. Autrement dit, les didascalies déterminent les conditions concrètes de l'usage de la parole (= une pragmatique). Cette distinction entre les dialogues et les didascalies est également importante pour répondre à la question de l'énonciation, autrement dit : « Qui parle ? ». Dans les dialogues ce sont les personnages qui parlent tandis que dans le texte didascalique, ce sont les paroles de l'auteur. Les didascalies servent à nommer les personnages et à indiquer les gestes et actions des personnages. Il importe que le texte théâtral ne soit pas automatiquement perçu comme le reflet de l'auteur<sup>74</sup>.

En matière de la parole théâtrale, il est nécessaire d'évoquer plusieurs particularités du dialogue :

- 1) La parole théâtrale est soumise au système du présent puisque l'énonciateur se trouve toujours dans une situation d'« ici-maintenant » avec l'allocutaire. L'allocutaire peut-être aussi bien un autre personnage que le spectateur.
- 2) L'usage des pronoms au sein du dialogue privilégie la première et la deuxième personne du singulier (je/tu) ainsi que celle de la première personne du pluriel (nous). Autrement dit, si l'énonciateur s'adresse

---

<sup>74</sup> cf. *ibid.*, 17-18

à quelqu'un en disant « je/nous » cela implique un destinataire, un « tu » explicite ou implicite.

- 3) De même, les « signes vides » d'après Jakobson doivent être évoqués. Jakobson les appelle les *shifters* ou *embrayeurs*. Jakobson leur donne ce nom car ils sont attachés à une situation concrète en dehors de laquelle ces signes ne sont pas compris. Si on ne fait pas partie d'une situation, on ne sait évidemment pas qui est ce « je » et il en va de même avec les adverbes de lieu et de temps<sup>75</sup>.

Ubersfeld se réfère à Dubois en indiquant que le fait de se référer concrètement à une personne, un objet ou un lieu est désigné comme *deixis*. Les éléments linguistiques auxquels l'énonciateur se réfère (dans un énoncé) sont donc des éléments déictiques. Quels types d'éléments déictiques peut-on rencontrer ?

- Les situations dans lesquelles un énoncé est produit peuvent être des références déictiques.
- Le moment de l'énoncé peut aussi servir d'élément déictique, comme le temps et l'aspect du verbe.
- De même, le sujet qui parle, les démonstratifs, les adverbes de lieu et de temps, ainsi que les pronoms personnels et les articles sont déictiques<sup>76</sup>.

Si on traite les dialogues, il faut aussi évoquer les énonciations qui ne sont pas des dialogues. Les monologues et les soliloques semblent être des non-dialogues. En vérité ils sont même doublement dialogiques, car ils s'adressent à un allocateur présent et muet, et au spectateur. Ensuite, ils peuvent être considérés comme des dialogues, dans la mesure où ils constituent un échange entre le locuteur et l'énonciateur « autre ». On rencontre aussi parfois deux voix représentant deux instances morales opposées au sein d'un monologue ou soliloque. Dans une comédie, ces deux voix se présentent souvent comme une forme de dialogue intérieur. Depuis les origines du théâtre, le monologue et le soliloque constituent une

---

<sup>75</sup>cf. Ubersfeld III 1996, 13-14

<sup>76</sup> cf. *ibid.*, 14



sorte de miroir du personnage, permettant au spectateur de percevoir les difficultés, les conflits et les sentiments du personnage<sup>77</sup>.

#### 4.2. Le théâtre et la communication

Nous avons vu que le théâtre, en tant qu'expression artistique, comprend un ensemble de signes. Cet ensemble peut être divisé en texte (T) et en représentation (P). Si on examine ces signes dans un processus de communication, on constate qu'ils forment le message. Ce processus est soumis aux lois de la communication, à savoir :

- **Emetteur** (multiple) : auteur, metteur en scène, autres praticiens et comédiens
- **Message** : T+ P
- **Codes** : code linguistique, codes perceptifs (visuel, auditif), codes socioculturels (p.ex. « bienséance » ou « vraisemblance »), codes théâtraux (spatial-scénique, de jeu, etc.)
- **Récepteur** : spectateurs, public

Selon G. Mounin, la communication est soumise à l'intention de communiquer. En d'autres termes, quand le comédien s'exprime, ce n'est pas lui-même qu'il présente mais il présente quelque chose, à savoir un message particulier. L'art fait la différence entre le fait de communiquer et celui de dire quelque chose de précis. Il est important de mentionner la présence des signes inconscients qui sont transmis involontairement et qui sont reçus potentiellement ou inévitablement par le public. De plus, les mimiques, le ton, les petites fautes (ou lapsus), les coq-à-l'âne forment avec les paroles l'ensemble du message transmis au spectateur. Dans ce sens, le théâtre doit être compris comme une forme de communication. En même temps, Ubersfeld mentionne que les écrivains de théâtre, comme les metteurs en scène, disent parfois « j'ai voulu *parler* » ou aussi « je n'ai pas voulu dire *cela* »<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> cf. *ibid.*, 21-23

<sup>78</sup> Ubersfeld I 1996, 30-31

D'après Roman Jakobson il existe six fonctions distinctes du langage. Si nous considérons le théâtre comme une forme de communication, il nous faut également appliquer ces fonctions aux signes du texte et à ceux de la représentation :

- **La fonction émotive** : est importante au théâtre puisque le comédien l'impose par ses moyens physiques et vocaux. En revanche, le metteur en scène arrange en tant que scénographe les éléments sur scène. La fonction émotive est alors liée à l'émetteur.
- **La fonction conative** : est liée au destinataire. Il existe un double destinataire du message théâtral : le destinataire-acteur (le personnage) et le destinataire-public.
- **La fonction référentielle** : rappelle au spectateur le contexte historique, social, politique et/ou psychique de la communication. Elle est liée à la réalité, voire à des références hors de la scène théâtrale.
- **La fonction phatique** : est en charge du contact entre l'émetteur et le récepteur. Ce sont le texte, mais aussi la représentation qui exercent cette fonction : il s'agit d'interrompre et de relancer le contact entre les comédiens, le metteur en scène et les spectateurs.
- **La fonction métalinguistique** : est prise en charge par le locuteur pour transmettre un code comme objet d'un discours. Elle n'est guère existante dans les dialogues puisqu'elle ne fonctionne pas toujours au théâtre.
- **La fonction poétique** : est liée au message et aux rapports entre le texte et la représentation. Elle sert à expliquer le rapport entre les signes textuels et ceux de la représentation. Selon Ubersfeld, c'est surtout le théâtre qui couvre cette fonction et d'après Jakobson, cela correspond à la « projection du paradigme sur le syntagme », donc aux signes du texte représentés sur l'ensemble de la représentation<sup>79</sup>.

Quant au rôle du spectateur dans la communication théâtrale, il serait déplacé de prétendre qu'il ne tient qu'un rôle passif. Bien au contraire ! Le spectateur doit

---

<sup>79</sup> ibid., 32-33

souvent être perçu comme une sorte de miroir de ce qui se passe sur scène. La réception du public envoie aussi des signes vers les comédiens et le metteur en scène. C'est ce que la fonction phatique recouvre : l'enthousiasme (comme l'applaudissement ou l'acclamation) ou le mépris (s'exprime par exemple par des sifflets ou par des rires déplacés) des spectateurs. La fonction- récepteur n'est pas facile du tout à saisir étant donné les différentes formes d'information et aussi parce qu'il y n'a pas un seul spectateur mais une multitude des spectateurs qui suivent le spectacle sur scène. De plus, le spectateur n'étant pas tout seul au théâtre, il est partiellement influencé par le comportement et le feedback d'autres spectateurs. Le théâtre italien met l'accent sur le fait que ce n'est pas le metteur en scène, mais le spectateur qui crée le spectacle. Pour cela, le récepteur doit comprendre et reconstruire ce qu'il voit sur deux axes :

- **L'axe horizontal** : comprend le niveau de l'histoire et du récit.
- **L'axe vertical** : est en charge de faire comprendre l'ensemble de tous les signes textuels et représentatifs. Ce n'est pas seulement le fait de rendre accessible le spectacle au public pour qu'il puisse s'identifier, mais aussi de créer la distance nécessaire dans le cas d'un refus éventuel d'identification.

Brecht a accordé au spectateur le rôle de participant actif du spectacle. D'après lui, le spectateur est un acteur décisif, sans pour autant qu'il fasse activement parti de ce qui se passe devant lui<sup>80</sup>.

#### 4.3. Le personnage au sein du théâtre

Ubersfeld souligne tout d'abord que le personnage de théâtre est en crise. Rien d'étonnant dans la mesure où le personnage est tiraillé entre l'écriture textuelle et la représentation. Il peut en résulter des divergences pour le personnage (et son acteur) entre le texte classique d'une pièce et sa représentation moderne. Le personnage peut être également considéré comme une notion dans laquelle viennent se concentrer toutes les difficultés textuelles et méthodologiques et les tensions qui en résultent. Le personnage doit représenter la réalité et être le plus

---

<sup>80</sup> cf. *ibid.*, 33-34

authentique, le plus drôle et certainement le plus réel possible. Surtout à partir du XVII<sup>ème</sup> siècle, le discours traditionnel demande au personnage théâtral d'incarner un caractère universel. En d'autres termes, il faut qu'il soit l'homme éternel, conscient et cultivé. Dans ce contexte, le personnage est sujet à une double opération : d'un côté on entend sauver l'intentionnalité de la création littéraire et de l'autre, il est question de protéger la « littérature dramatique » de la contagion de la représentation, à savoir l'autonomie du personnage. On notera que ces règles n'ont pas vraiment changé depuis Aristote. La préexistence du sens est alors garantie par la préexistence du personnage. Il est ainsi possible de découvrir le sens en analysant une pièce à partir du personnage<sup>81</sup>.

D'après Ubersfeld « [l]e comédien est le tout du théâtre »<sup>82</sup>, c'est-à-dire qu'il est impossible de lancer une pièce sans lui. C'est un « touche-à-tout », même de façon paradoxale : le comédien peut être présent, appeler des personnes absentes, c'est l'expert du mensonge et de la duperie, mais en même temps on lui demande d'être sincère. Le comédien comprend tous les codes visuels et auditifs ainsi que les sous-codes gestuels, phoniques et linguistiques. Il communique inconsciemment certains codes culturels et idéologiques. Le comédien est aussi le lieu de départ des jeux de signes étant donné qu'il occupe le milieu du spectacle avec son corps, son costume, son maquillage, ses mouvements avec ou sans objets sur fond de décor. De plus, c'est lui qui est éclairé par la lumière projetée sur la scène. Les signes qu'il transmet, sont altérés en d'autres termes, il est question de stimuli, parfois aussi de stimuli érotiques. Le travail du comédien est ambigu car le public attend de le reconnaître et de s'y reconnaître :

- 1) En tant qu'être humain et que comédien, il lui revient d'envoyer des signes et de se transformer au cœur de la pratique théâtrale.
- 2) En raison de son appartenance à d'autres signes scéniques, il :
  - a) intervient dans la fiction et se réfère à ce qui se passe hors de la scène et du texte ou même à une personne ou objet absent.
  - b) se livre sur scène aux spectateurs en effectuant sa performance.

---

<sup>81</sup> cf. *ibid.*, 89-90

<sup>82</sup> Ubersfeld II 1996, 137

Il apparaît que les activités a et b sont liées l'une à l'autre puisque c'est (b) qui permet (a) et qui est le médium de (a)<sup>83</sup>.

#### 4.4. Le théâtre et l'espace

Les personnages théâtraux se trouvent évidemment quelque part et avec les spectateurs il se crée un rapport tridimensionnel<sup>84</sup>. L'espace théâtral, dénommé « spatialisation », est à la fois un lieu scénique et un lieu qui est créé par les didascalies. Ce lieu scénique doit être créé puisque sans lui, le texte ne trouverait pas sa place et son mode d'existence. La didascalie apporte les éléments nécessaires pour la création de ce lieu scénique à travers :

- Des renseignements plus ou moins précis et détaillés sur le lieu ;
- Les noms des personnages et des précisions sur ces personnages (nombre, nature, fonction des personnages)
- Des indications sur les gestes ou les mouvements

En outre, la spatialisation peut également provenir du dialogue, c'est-à-dire qu'elle est une sorte de réflexion sur ce qui était discuté auparavant. Cette forme de « didascalies internes » peut être souvent rencontrée dans l'œuvre de Shakespeare<sup>85</sup>.

Avec ses indications, le metteur en scène crée un lieu où se déroule l'action. Evidemment, ce lieu n'est pas le même que celui créé par l'imagination à la lecture du texte. Le lecteur textuel, lui aussi, construit un lieu imaginaire. Nous pouvons constater que la scène de théâtre est un lieu de la mimesis, puisqu'elle se réfère au monde réel. Il s'agit ici d'un lieu concret auquel l'espace théâtral se réfère. Le lieu scénique reflète alors les indications textuelles et les images codées. En tant que lieu particulier, il possède des caractéristiques spéciales :

- Le lieu scénique est limité.
- Il est double parce que le lien entre la scène et la salle de représentation est essentiel pour la relation texte-

---

<sup>83</sup> cf. *ibid.*, 138-139

<sup>84</sup> Ubersfeld I 1996, 113

<sup>85</sup> cf. *ibid.*, 114-115

représentation. Ce lieu crée une situation de réalité sociale pour les comédiens et les spectateurs.

- Le lieu scénique est en rapport avec les habitudes scéniques d'une certaine époque et d'un lieu.
- Il s'agit toujours d'imiter quelque chose sur scène. Même si le spectateur attend du lieu scénique une juste représentation concentrée de la réalité, il s'agit plutôt des représentations symboliques des espaces socioculturels et des conflits.
- De plus, le lieu scénique ne dépend pas toujours de la mimesis d'un lieu concret : il peut également créer quelque chose de nouveau, sans se référer au monde réel<sup>86</sup>.

Le théâtre étant d'une certaine façon un objet de projection pour les spectateurs, il existe trois modes d'approches :

- Un point de départ textuel
- Un point de départ scénique
- Un point de départ public.

Selon Ubersfeld, le point de départ textuel est le mode d'approche auquel le spectateur tend le plus. Le point de départ scénique offre la possibilité de créer cet espace théâtral à travers certains codes de représentation. Enfin, le point de départ public signifie que l'essentiel est la perception possible de l'espace scénique par le spectateur<sup>87</sup>.

La notion d'unité marque également l'espace théâtral contemporain. Bien que la mimesis joue un rôle important, il convient de mentionner aussi le vide de l'espace dans lequel les comédiens se meuvent, lequel accorde une certaine neutralité aux comédiens. De plus, il importe de noter que les espaces étrangers à la représentation peuvent générer de la distance en termes spatial et temporel. Pourtant, la « distance » est généralement une notion spatiale. L'espace théâtral contemporain offre au spectateur la possibilité de réfléchir sur sa vie, ses habitudes

---

<sup>86</sup> cf. Ubersfeld I 1996, 115-117

<sup>87</sup> cf. *ibid.*, 124

et la société dans laquelle il vit. Les codes du théâtre lui donnent ainsi de nouvelles pistes pour contester le monde<sup>88</sup>.

#### 4.5. Le théâtre et le temps

Le rôle du temps au sein du théâtre est très particulier. Tout d'abord, il faut mentionner qu'il existe deux espaces temporels : un espace extra-scénique et un espace scénique. Entre les deux, il se trouve ce qu'on appelle la zone médiatisée, qui appartient au public. Dans cette zone, les signes s'inversent. En outre, il existe deux temporalités différentes dans le théâtre : la temporalité de la représentation sur scène (habituellement entre une et deux heures) et la temporalité de l'action représentée. Le temps théâtral découle alors du rapport entre ces deux temporalités. Il est intéressant de noter que ce n'est pas la durée qui est la plus importante dans ce contexte, mais le mode de représentation. La question est de savoir si ce qui se passe sur scène est une sorte de représentation mimétique de la réalité ou pas. Le théâtre requiert une représentation temporelle qui évoque la réalité et la nature, susceptible de convaincre le spectateur. L'espace temporel est difficile à analyser car il ne se présente pas de manière aussi évidente que l'espace spatial. Généralement, le texte ne donne pas d'indications assez précises pour qu'on puisse concrétiser une situation temporelle. Il indique plutôt les pauses, les articulations et le rythme. En fait, qu'est-ce que le temps au théâtre ?<sup>89</sup> Ubersfeld souligne que « [l]e temps au théâtre est à la fois l'image du temps de l'histoire, du temps psychique individuel et du retour cérémoniel »<sup>90</sup>.

En matière d'unité du temps, il est nécessaire de reprendre les deux temporalités distinctes : la temporalité de la représentation et celle de l'action représentée. Deux thèses s'opposent. La première thèse soutient que lors d'un bon spectacle, la durée concrète ne devrait pas différer de la durée de l'action renvoyée à ses dimensions historiques en temps réel. La deuxième thèse, connue sous le nom de « doctrine classique », impose que la durée de l'action se déroule pendant un jour (vingt-quatre heures). Dans ce cas, évidemment, la durée concrète de la représentation (deux heures) et la durée de l'action se distinguent nettement. Contrairement à l'unité de

---

<sup>88</sup> cf. Ubersfeld II 1996, 104-105

<sup>89</sup> cf. Ubersfeld I 1996, 151-152

<sup>90</sup> *ibid.*, 152

lieu où il est tout à fait acceptable de trouver un hors-scène textuel, le metteur en scène et l'auteur sont obligés de respecter l'unité de temps<sup>91</sup>.

Le temps est un facteur essentiel au théâtre pour plusieurs raisons. Il est en charge de la durée, mais aussi du lien entre les temporalités ainsi que du moment, autrement dit, de la référence. Au théâtre, il est important de créer une situation de départ pour se déplacer à partir de « l'ici-maintenant ». Généralement, le texte accorde des indices temporels au début de la pièce et on en trouve d'autres par la suite dans les didascalies. Parfois aussi, les dialogues livrent des références temporelles. Les noms des personnages peuvent de même aider à identifier le cadre temporel de l'histoire, par exemple des noms grecs ou romains comme Jules César. Parmi d'autres facteurs aidant à identifier le cadre du temps, on notera les descriptions du décor et des vêtements<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> cf. *ibid.*, 152-153

<sup>92</sup> cf. *ibid.*, 164-165



## 5. Le théâtre d'Albert Camus

### 5.1. Quelques aspects biographiques d'Albert Camus

Au lieu de présenter la vie d'Albert Camus chronologiquement, ce chapitre se focalisera plutôt sur les aspects tragiques dans la biographie de l'auteur algérien. Nous évoquons tout d'abord son enfance et sa jeunesse puis sa carrière journalistique et son engagement politique. Nous aborderons ensuite ses œuvres littéraires, les succès comme les échecs, pour terminer avec sa mort tragique. Voici les sources principales consultées dans l'élaboration de ce chapitre : l'article « La vie d'un écrivain engagé » par André Parinaud, est paru en 1964 dans la *Collection Génies et Réalités : Camus* ; la « chronologie » de la vie camusienne par Roger Quilliot et Pierre-Louis Rey dans *Le Magazine Littéraire : Albert Camus* publié en 2013 ; le livre *Albert Camus : fils d'Alger* d'Alain Vircondelet de 2010. Les citations directes ont été extraites des articles suivants : « Parcours et engagements » de Pascal Pia paru dans *Le Magazine Littéraire : Albert Camus* ; « Camus et l'Algérie : le retour » de Yahia Belaskri paru dans *Pourquoi Camus ?* ; la biographie de Camus écrit par Jean Grenier et publiée dans le tome de la Pléiade : *Albert Camus. Théâtre, Récits, Nouvelles*.

« Ma terre perdue, je ne vaudrais plus rien »<sup>93</sup>

Albert Camus est né le 7 novembre 1913 à Mondovi en Algérie, qui était à l'époque un département français au sein de la France coloniale, comme deuxième fils d'un père d'origine française et d'une mère dont la famille provenait d'Espagne. Dès son plus jeune âge, Camus sera confronté à des événements tragiques. Né à l'aube de la première Guerre mondiale, Camus deviendra orphelin de père en 1914. La famille s'installe à Alger où elle vit pauvrement<sup>94,95</sup>. Camus, pourtant, ne considérerait pas la précarité de sa famille comme un désavantage, mais comme une chance particulière :

---

<sup>93</sup>Camus 2008, 1284

<sup>94</sup> cf. Parinaud 1964, 7

<sup>95</sup> cf. Vircondelet 2010, 56- 58

La pauvreté n'a pas été un malheur pour moi ; elle a toujours été l'équilibre par les richesses de la lumière ... Il y a une solitude dans la pauvreté, mais une solitude qui rend son prix à chaque chose<sup>96</sup>.

Camus obtient une bourse d'études secondaires au lycée d'Alger grâce à l'appui de son instituteur Louis Germain, ce qui lui permet d'échapper à son milieu défavorisé. Ses enseignants attestaient qu'il s'agissait d'« un étudiant de qualité très rare »<sup>97</sup>. Ce n'était pas seulement en raison de son engagement scolaire que le jeune Albert Camus se distinguait des autres élèves, mais aussi par son activité sportive exceptionnelle en tant que gardien de but au football<sup>98</sup>. Ainsi, Camus prit déjà l'habitude de se présenter devant un public en jouant au football. Il se sentait à l'aise devant le public, ce qui a représenté pour lui un avantage par la suite, lorsqu'il est monté sur une scène de théâtre.

La vie dans une métropole multiculturelle et plurilingue comme Alger a représenté pour Camus un terrain de conflit entre les cultures. Il se trouve alors entre deux mondes : le monde du mutisme de sa mère, résultant de la mort de son époux, et le monde chaleureux d'Alger<sup>99</sup>. Un autre élément tragique dans la jeunesse camusienne a été la découverte de sa tuberculose en 1930, ce que n'empêcha pas Camus de passer son baccalauréat et de préparer un diplôme d'études supérieures sur *Les Rapports de l'hellénisme et du christianisme à travers des œuvres de Plotin et de Saint Augustin* en 1936. Ce n'est pas seulement la première guerre mondiale qui marquera la vie de Camus, mais aussi la seconde guerre mondiale. Il prend la décision d'y participer mais son état de santé lié à sa tuberculose l'en empêche et il est réformé<sup>100101</sup>.

La carrière journalistique de Camus a été aussi marquée par la précarité, en relation avec la guerre et les conflits. Ses premiers textes ont été publiés en 1932 dans la revue *Sud*. En septembre 1938, Camus commence sa carrière journalistique au sein d'*Alger républicain* où il devient victime de la censure à cause de son article « Misère de la Kabylie ». Le fondateur de ce journal, Pascal Pia, laisse à Camus le champ

---

<sup>96</sup> Parinaud 1964, 14

<sup>97</sup> *ibid.*, 9

<sup>98</sup> cf. *ibid.*, 8-9

<sup>99</sup> cf. Vircondelet 2010, 62 + 72-73

<sup>100</sup> cf. Parinaud 1964, 9 + 15

<sup>101</sup> cf. Belzane TDC 2013, 6

libre et il travaille peu à peu dans toutes les rubriques. En tant que journaliste, Camus dispose d'un moyen pour lutter pour la liberté des opprimés. Parinaud souligne que pour Camus, le colonialisme français en Algérie repose sur l'oppression des musulmans qui contribuent revanche à la fortune et au succès de la métropole. On le voit clairement dans les articles qu'Albert Camus écrit pour *Alger républicain*, intitulés entre autres « Un peuple qui vit d'herbes et de racines » et « Des salaires insultants ». Pour lui, il est évident que la France transforme les Arabes en étrangers dans leur propre pays, ce qu'il exprime dans ses articles provocateurs, exceptionnels à cette époque dans la presse algérienne. Il demande une sorte « d'alliance dans le respect mutuel » entre les Français et les indigènes algériens<sup>102</sup><sup>103</sup>. Appuyé par une petite élite d'érudites, comprenant entre autres son ancien professeur Jean Grenier, René-Jean Clot et Emmanuel Roblès, Camus fait vraiment confiance à cette « grande espérance sociale, au droit pour tous à la vérité et à la justice »<sup>104</sup>. Pascal Pia écrivit plus tard sur Camus :

Je sus dès ce moment-là [le premier entretien] [...] [s]'il n'allait pas de soi que ce nouveau journaliste s'acquitterait à merveille de toutes les tâches rédactionnelles, je ne doutais pas qu'il fût supérieur à tous. [...] Ce ne qu'il m'avait pas dit, c'était pour lui le principal. Mais comme il n'avait rien d'un « m'as-tu-vu », il se gardait de jouer à l'écrivain ou à l'homme de théâtre<sup>105</sup>.

Ce n'est pas seulement dans *Alger républicain*, mais aussi, à partir de 1939, dans *Le soir républicain* que Camus lutte contre l'oppression de la population indigène en Algérie. A défaut de partir à la guerre, Camus prend la décision de quitter son pays natal et de se rendre en France en suivant Pascal Pia à *Paris-Soir*. Albert Camus quitte ainsi l'Algérie le 14 mars 1940 pour vivre et travailler à Paris comme secrétaire de rédaction à *Paris- Soir*. Pascal Pia précisait que les tâches rédactionnelles de Camus étaient limitées au raccourcissement des textes, suivi de la mise en page du journal<sup>106</sup><sup>107</sup>. Chez *Paris-Soir* on lui avait déclaré clairement qu'« [i]ci on ne fait pas

---

<sup>102</sup> cf. Pia 2013, 29

<sup>103</sup> cf. Parinaud 1964, 11-12

<sup>104</sup> *ibid.*, 13

<sup>105</sup> Pia 2013, 32-33

<sup>106</sup> cf. Parinaud 1964, 12 +15

<sup>107</sup> cf. Pia 2013, 38

de politique »<sup>108</sup>. Camus travaillera ensuite aussi à Bordeaux, à Clermont-Ferrand et à Lyon où *Paris-Soir* a été transféré, avant d'être licencié en raison de plusieurs affaires et conflits au sein du magazine. A Paris, les Allemands ont pris la décision de fonder un journal du même nom pour rendre hommage à l'Allemagne nazie d'Hitler et à l'occupation. En province, *Paris-Soir* s'engage dans une collaboration avec le régime de Vichy, le directeur du journal, Jean Prouvost, étant également haut-commissaire à l'Information du gouvernement Vichy<sup>109</sup>. Camus s'engage dans la résistance en participant à *Combat*, un journal qui fut publié clandestinement jusqu'à la libération de Paris pour, à partir de ce moment, sortir de la clandestinité. Entre 1955 et 1956, Camus renoue de nouveau avec le journalisme au sein de *L'Express*. Ses articles traitent surtout des problèmes coloniaux et, évidemment, de la guerre d'Algérie, en sachant que Camus soutient la politique de Pierre Mendès France<sup>110111</sup>. Au sujet de Camus journaliste, Pascal Pia déclare :

Le journalisme n'avait jamais été la conséquence d'un choix, mais simplement un accident. Je crois que rien ne l'intéressait plus que le théâtre.<sup>112</sup>

De manière évidente, le fait d'être né dans la pauvreté, d'avoir vécu dans la précarité et d'écrire sur l'oppression humaine ont contribué à l'engagement politique de l'auteur algérien. Un an après qu'Hitler a été nommé chancelier d'Allemagne en 1933, ce qui lui ouvre la voie au pouvoir absolu, Camus adhère au Parti Communiste, qu'il quitte néanmoins l'année suivante<sup>113</sup>. Roger Quilliot écrit à ce sujet :

Camus dans une lettre du 8 juin 1955, m'affirmait avoir quitté le P.C. en 1935. [...] Toutefois, les amis de Camus estiment qu'il a vraisemblablement gardé sa carte du P.C. jusqu'en 1937.<sup>114</sup>

---

<sup>108</sup> Parinaud 1964, 16

<sup>109</sup> cf. Vircondelet 2010, 208-210

<sup>110</sup> cf. Parinaud 1964, 16

<sup>111</sup> cf. Quilliot/Rey 2013, 156-159

<sup>112</sup> Pia 2013, 39

<sup>113</sup> cf. Parinaud 1964, 9

<sup>114</sup> Quilliot 1962, XXIX

Camus s'engage activement dans la résistance contre l'Allemagne nazie en travaillant aux côtés de Pascal Pia et Claude Bourdet à *Combat* jusqu'en 1947. Il y contribue par un article intitulé « Ni victimes ni bourreaux » dans lequel il décrit l'atmosphère de la guerre froide régnant dans le monde, entre deux blocs qu'il désapprouve vigoureusement. Il commente également les bombardements atomiques de Hiroshima et de Nagasaki en 1945 par les Etats-Unis dans un article paru à *Combat*. Son engagement politique ne concerne alors pas seulement le territoire français ou francophone, il commente toute actualité mondiale. Ainsi, il ne proteste pas seulement activement contre l'oppression à Madagascar en 1947 mais aussi s'engage aussi avec Jean-Paul Sartre en 1952 en faveur des syndicalistes espagnols condamnés à mort par le régime de Franco. Camus se révolte ensuite contre le régime franquiste en quittant l'UNESCO lors de l'admission de l'Espagne. De plus, Camus prend position en juin 1953 à l'occasion des émeutes à Berlin-Est contre les Soviétiques. En 1954, son engagement politique force l'auteur quasiment à prendre la parole pour défendre un nombre de nationalistes tunisiens condamnés à mort<sup>115</sup>. De manière évidente, l'engagement politique de Camus inclut aussi son pays natal. Le désir de se libérer du colonialisme français et d'adhérer à l'indépendance devient de plus en plus fort parmi le peuple algérien dans les années Cinquante. Le 1<sup>er</sup> novembre 1954, ont lieu en Algérie plusieurs attentats qui sont considérés comme le début de la guerre d'indépendance d'Algérie. Cette guerre marquera la vie de Camus comme aucun autre évènement auparavant. Cette expérience sanglante ébranle profondément Camus, qui en parlera dans son dernier roman posthume, *Le Premier Homme*<sup>116</sup>. En 1956, il revendique une trêve civile qui a été inspirée par les amis de l'Algérie indépendante mais méprisée et combattue par les partisans de l'« Algérie française ». Camus rencontre également des dirigeants du Front de libération nationale d'Algérie (FLN)<sup>117</sup>. L'année suivante, Camus décidait de ne plus commenter la guerre d'Algérie, ce qu'il exprimait dans l'extrait de cette lettre :

J'ai décidé de me taire en ce qui concerne l'Algérie, afin de n'ajouter ni à son malheur ni aux bêtises qu'on écrit à son propos.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> cf. Quilliot/Rey 2013, 156-159

<sup>116</sup> cf. Guérin 2013, 282-283

<sup>117</sup> cf. Quilliot/Rey 2013, 159-160

<sup>118</sup> Belaskri 2013, 223

Bien qu'il ait pris la décision de ne plus parler de la guerre d'indépendance, il se prononce clairement à l'égard du terrorisme à l'occasion du prix de Nobel de littérature en 1957 à Stockholm, où il fut le plus jeune Français à obtenir ce prix pour l'ensemble de son œuvre<sup>119</sup>. Camus commente le terrorisme en ces mots :

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 un jour peut frapper ma mère ou ma famille. Je crois à la justice, mais je défendrai ma mère devant la justice.<sup>120</sup>

Cette citation montre que Camus avait pour but de préserver les victimes innocentes de la violence et de l'injustice terroriste. Il se déclare en faveur d'un « fédéralisme personnel » et de l'organisation d'une communauté franco-africaine dans laquelle l'Algérie occuperait une position centrale<sup>121</sup>.

L'œuvre littéraire d'Albert Camus est aussi diversifiée en ce qui concerne les genres abordés qu'au niveau de sa perception par le public. Entre l'échec, la censure et le grand succès, les œuvres camusiennes reçoivent des accueils très différents. Etant donné que Camus avait déjà l'habitude de jouer au football devant des spectateurs avant la découverte de sa maladie, il se sentait très à l'aise en se présentant sur scène. Il déclara un jour qu'« *[u]ne scène de théâtre est un des lieux du monde où je suis heureux* »<sup>122</sup>. Le jeune Camus découvre rapidement sa passion pour le théâtre, une passion qui ne le quittera jamais. Il rejoint la troupe de théâtre de Radio Alger, avec laquelle il joue surtout les grandes pièces classiques et il fondera en 1935 sa propre troupe d'amateurs : son Théâtre du Travail nommé « L'Equipe ». Au sein de ce groupe, il sert à la fois de comédien, de metteur en scène et de machiniste et c'est aussi à cette époque qu'il écrit collectivement sa première pièce, *Révolte aux Asturies*. Roger Quilliot explique que « c'est pour ce théâtre qu'il rédigera, avec trois de ses camarades (Jeanne-Paule Sicard, Poignat et Bourgeois<sup>123</sup>) , *Révolte dans les Asturies* » dont la représentation fut immédiatement interdite par le gouvernement général d'Algérie en raison du titre, du style et évidemment du sujet traité : une révolte sanglante dans la ville espagnole d'Oviedo.

---

<sup>119</sup> cf. Quilliot/Rey 2013, 160

<sup>120</sup> Belaskri 2013, 224

<sup>121</sup> cf. Quilliot/Rey 2013, 160

<sup>122</sup> Camus 1959, 1718

<sup>123</sup> Gay-Crosier 1967, 41

Camus se sentait certainement personnellement concerné étant donné vu l'origine espagnole de sa mère et il semble évident qu'il évoquait cette révolte à cause de son ascendance. À côté de son engagement au sein du théâtre, Camus écrit sa collection d'essais *L'Envers et l'Endroit*<sup>124</sup><sup>125</sup><sup>126</sup>. Pendant son séjour à Paris, il se concentre sur la rédaction de *L'Étranger* qu'il publie en juillet 1942 et qui rencontre un succès immédiat. L'année 1941 est une année littérairement féconde pour Camus, vu la publication de ses « trois Absurdes » : l'essai *Le Mythe de Sisyphe*, le roman *Le Malentendu* et la pièce *Caligula*. Il traite surtout des sujets tragiques dans ses œuvres, particulièrement dans *Caligula*, qui lui demande énormément d'énergie et d'effort de réécriture et de changements, entre les premiers écrits en 1937 et la représentation de la pièce en 1945. Les événements bouleversants de la deuxième guerre mondiale ont évidemment exigé des adaptations successives de la pièce, particulièrement en ce qui concerne le renforcement du totalitarisme. Personnage aux talents multiples, Camus ne publia pas seulement clandestinement en 1943 ses *Lettres à un ami allemand*, mais il deviendra aussi lecteur chez Gallimard où il fait la connaissance de Jean-Paul Sartre avec lequel il entretient une amitié. L'année suivante, *Le Malentendu* est représenté au théâtre des Mathurins à Paris ainsi que *Caligula*, dont le succès est immédiat, au théâtre Hébertot à Paris. Parallèlement, à son engagement littéraire d'écrivain, l'auteur algérien part également en tournée à l'étranger afin de donner des conférences, par exemple en 1946 aux États-Unis et au Canada, en 1949 en Amérique du Sud et en 1955 en Grèce. Il termine également son roman *La Peste*, qui est publié en 1947 et connaît un immense succès. Longtemps gâté par la chance, au niveau de sa carrière littéraire, Albert Camus est confronté la même année à l'échec total de sa pièce *L'État de Siège*. Le metteur en scène, Jean-Louis Barrault, voulait monter une pièce dans l'esprit lyrique de *Caligula*, alors que Camus a écrit *L'État de Siège* sur un ton ironique. C'est justement cette atmosphère marquée par les attentes lyriques de Barrault qui échoue sur scène<sup>127</sup><sup>128</sup>. Camus aurait souhaité réaliser son rêve en réunissant toutes les formes de théâtre possible : les monologues, le chœur, les dialogues simples et la farce. Cet échec amènera Camus par la suite à se détourner du théâtre. En 1949, il assiste à la

---

<sup>124</sup> cf. Parinaud 1964, 11

<sup>125</sup> cf. Quilliot 1962, XXX

<sup>126</sup> cf. Belzane TDC 2013, 6

<sup>127</sup> cf. Quilliot/Rey 2013, 156-159

<sup>128</sup> cf. Marinel TDC 2013, 24-25

représentation des *Justes* au théâtre Hébertot. Ses articles politiques publiés dans divers journaux paraîtront collectivement entre 1950 et 1958 dans les recueils *Actuelles I.*, *Actuelles II.* et *Actuelles III.* En publiant son roman *L'Homme révolté* en 1951, l'auteur provoque un scandale et d'après discussions entre les existentialistes, les surréalistes et les communistes. Dans cette œuvre, Camus insiste sur la nécessité des limites que l'homme révolté doit connaître et renforcer dans sa révolte. Ce roman est marqué par une phrase particulièrement connue, sinon par la phrase la plus célèbre de l'œuvre camusienne « Je me révolte, donc nous sommes ». Dans ce roman, Camus traite diverses réalités historiques diverses de la révolte et de la rébellion. L'amitié sartrienne-camusienne se brise en 1952, probablement en raison des divergences d'opinion entre les deux écrivains, notamment sur le point de la révolte. Sartre la considérait comme sacrée et l'histoire comme un crédo tandis que Camus voulait faire discuter les personnages au sein de son théâtre. L'année suivante, à l'occasion du Festival d'art dramatique d'Angers, deux adaptations littéraires composées de Camus, *La Dévotion à la Croix* et *Les Esprits* sont représentées. L'écrivain découvre alors un nouveau genre littéraire, dans lequel il devient très actif. En 1954, est publiée une série de courts essais lyriques intitulée *L'Été*. L'année 1956 voit la publication du roman *La Chute*, qui connaîtra autant de succès que *La Peste*. Quant à l'adaptation de l'œuvre faulknérienne *Requiem pour une Nonne*, elle est représentée au théâtre de Mathurins<sup>129</sup><sup>130</sup>. Cette tragédie aborde divers sujets comme la loi, d'un côté l'individu déchiré par lui-même mais obligé d'obéir aux structures traditionnelles et de l'autre côté l'individu luttant en même temps contre lui-même<sup>131</sup>. Doué dans pratiquement tous les genres littéraires, Camus publie en 1957 une série de nouvelles sous le nom *L'Exil et le Royaume* et aussi ses *Réflexions sur la guillotine*, dans lesquelles il confirme son refus absolu de la peine de mort. *Caligula* est à nouveau joué lors du Festival d'art dramatique d'Angers. En 1959, une autre adaptation littéraire d'un roman de Dostoïevski, *Les Possédés*, est mise en scène au Théâtre Antoine sous la régie d'Albert Camus. Cette pièce connaît un succès immédiat et constitue à être représentée dans le cadre d'une tournée en province. Vers la fin de l'année 1959, Camus a encore la force de rédiger son roman-manuscrit autobiographique final, *Le Premier Homme*, qui fut

---

<sup>129</sup> cf. Parinaud 1964, 25- 28

<sup>130</sup> cf. Quilliot/ Rey 158-160

<sup>131</sup> cf. Lebesque 1964, 176-177



publié comme œuvre posthume en 1964<sup>132</sup><sup>133</sup> et qu'il avait dédié à sa mère : « A toi qui ne pourras jamais lire »<sup>134</sup>.

Les aspects dramatiques de la vie de cet auteur algérien atteindront leur apogée probablement dans sa mort tragique lors d'un accident de voiture, le 4 janvier 1960 aux côtés du neveu de l'éditeur de Gallimard qui réchappera à l'accident. Ainsi, cet auteur écartelé entre la France métropole et l'Algérie ne verra pas la fin de guerre coloniale, il n'assistera pas à l'autodétermination (le 8 janvier 1961), ni à la signature des Accords d'Evian (le 1<sup>er</sup> juillet 1962) ni à l'indépendance de « [s]a terre perdue »<sup>135</sup><sup>136</sup>.

Nous voyons alors que la vie d'Albert Camus est marquée par des éléments tragiques : son enfance en tant qu'orphelin de père aux côtés d'une mère muette ; sa maladie qui l'empêche de continuer à jouer au football ou de partir à la guerre ; le fait que sa grande passion, le théâtre, n'a jamais connu autant de succès que ses romans ; enfin, sa mort dans un accident de voiture.

Nous terminerons ce chapitre par une citation d'Albert Camus qui nous semble tout à fait adaptée au contexte :

Je ne regrette rien... j'agi selon mon cœur et mes sentiments. Et c'est cette petite raison, ridiculement sentimentale, qui fait ma seule force du moment. J'ai compris qu'il ne faut rien demander à la vie, mais accepter avant de discuter. Cela vaut mieux que de valoir à toute force être fidèle à soi-même surtout lorsque, comme moi, on se connaît si peu.<sup>137</sup>

---

<sup>132</sup> cf. Lebesque 1964, 180-181

<sup>133</sup> cf. Quilliot/Rey 2013, 160-161

<sup>134</sup> ibid., 161

<sup>135</sup> cf. Quilliot/Rey 2013, 161

<sup>136</sup> cf. Salas 2013, 244

<sup>137</sup> Grenier 1962, XVII

## 5.2. Le théâtre d'Albert Camus : résumés des pièces abordées

### 5.2.1. Révolte dans les Asturies

*Révolte dans les Asturies*, la première pièce écrite de façon collective par Albert Camus et ses collègues du Théâtre du Travail, aborde le sujet d'une insurrection sanglante dans les années 1930 à Oviedo dans les Asturies (Espagne). Il s'agit d'une révolte ouvrière contre le système politique, lors de l'immense succès de la droite aux élections législatives.

Les mineurs se mettent en grève, puis commencent à se révolter ouvertement contre le système politique d'oppression, une société à deux vitesses dans laquelle les ouvriers sont condamnés à la précarité sociale. Ils souhaitent un état d'égalité entre la population espagnole, où chaque citoyen aurait, par exemple, accès à l'éducation. Cette révolte est écrasée brutalement par le nouveau gouvernement, c'est-à-dire par l'armée espagnole et par des légionnaires.

Le jeune Pèpe joue un rôle particulier dans cette pièce. Il ne s'oppose pas seulement directement aux commerçants d'Oviedo, mais il rejoint aussi les ouvriers dans leur révolte. Selon Pèpe, l'état d'inégalité a déjà trop longtemps duré et son soutien aux mineurs vers la fin de la pièce, l'amène avec eux sur les barricades. Malgré son amour pour Pilar, il donne la priorité à la révolte et finira par mourir pour ses idées révolutionnaires.

Etant donné que toute nouvelle concernant l'actualité politique est transmise par diverses radios, la présence des médias est forte dans cette pièce. C'est ainsi que le peuple apprend les résultats des élections et d'établissement des nouvelles élites politiques, et c'est également par la radio que le nouveau président du conseil, Don Alexandre Lerroux, et le ministre de l'intérieur, diffusent leurs discours. Via ce moyen de communication, le lecteur apprend le déroulement des événements actuels et politiques.

Pour conclure, *Révolte dans les Asturies* décrit l'écrasement sanglant d'une rébellion de la classe ouvrière au début du XX<sup>ème</sup> siècle, en mettant l'accent sur l'inégalité sociale et l'oppression des ouvriers. Cette pièce souligne par ailleurs l'utilisation de propagande politique.

### 5.2.2. Caligula

Publiée en 1944 et mise en scène en 1945 au Théâtre Hébertot à Paris<sup>138</sup>, cette pièce connaît un grand succès. *Caligula* raconte l'histoire tragique d'un empereur qui abuse de son pouvoir et transforme tout son pays en y faisant régner un état de brutalité et de mort.

Lors du décès de sa sœur bien-aimée, le jeune Caligula change radicalement sa façon de régner. Il se transforme en un tyran sans scrupule qui peut décider de la vie et la mort d'autrui, et il condamne des citoyens à mort sans aucune raison. Sous prétexte de vouloir éduquer le peuple qui, selon lui, préfère ses propres biens à la vie et au bonheur, Caligula décide de transformer toute la société.

Son règne est notablement dominé par l'idée de l'égalité entre les citoyens. Ainsi, les patriciens sont dépouillés des privilèges qu'ils détenaient par rapport aux esclaves. Caligula décide même de les faire travailler à la place des esclaves ! Il se déclare égal aux dieux ou même de nature divine. Il prévoit d'opérer un changement dans l'ordre des successions, au profit de l'État, voire à son propre profit. L'empereur établit même un concours qui lui permet de tuer les patriciens au gré de ses humeurs, et transforme les sénateurs en marionnettes serviles.

Etant donné que Caligula veut créer un état d'impossible, l'absurde occupe un rôle particulier dans cette pièce. Caligula se comporte bizarrement en se présentant, par exemple, comme Vénus, ou en dansant dans de courtes robes devant le public. Pourtant, c'est son désir d'avoir la lune qui paraît le comble de l'absurdité. Il avoue de ne pas être à l'aise parmi les vivants : ce n'est qu'au milieu des morts qu'il se sent bien.

En résumé, la pièce de Camus décrit le règne brutal de Caligula qui, en cherchant à instaurer l'impossible, se perd dans l'absurdité et la mort. Le succès immédiat de l'œuvre reflète parfaitement l'esprit d'époque au lendemain de la Seconde guerre mondiale.

---

<sup>138</sup> cf. Camus 1958, 6

### 5.2.3. L'État de siège

Représenté le 27 octobre 1948 au Théâtre Marigny par la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault<sup>139</sup>, *L'État de siège* a connu un immense échec. Malgré de nombreuses similarités entre ces deux œuvres, Albert Camus soulignait qu'il ne s'agissait pas d'une mise en scène de son roman *La Peste*. *L'État de siège* raconte l'arrivée d'un dictateur nommé « la Peste » dans le port espagnol de Cadix au même moment que la vraie peste, puis la mise en place d'un régime de mort et d'oppression.

Au début de la pièce, les citoyens de Cadix craignent de voir survenir un fléau après le passage d'une comète, mais le gouverneur insiste sur le fait que rien ne s'est passé et refuse tout changement. Peu après, la peste touche Cadix et un dictateur, nommé « la Peste », entre dans la ville avec sa secrétaire et exige qu'on lui remette les pleins pouvoirs. Bien que le gouverneur hésite à lui laisser sa place, il finit par céder devant la violence de ce régime. La Peste installe quasi immédiatement son système de violence et de mort organisée dans tous ses détails, y compris des certificats de vie et de santé, ainsi que des radiations, des déportations et la séparation des hommes et des femmes.

Le peuple de Cadix, effrayé par ce nouveau pouvoir, ne se révolte pas, mais obéit aux nouvelles lois du régime, y compris les élites comme les Alcades ou le juge de la ville. Diego, jeune étudiant en médecine et sa fiancée Victoria, la fille du juge Casado, refusent de se soumettre au régime de la Peste et malgré leur peur, trouvent un moyen de surmonter la crainte : l'amour ! En surmontant sa peur, Diego trouve la force de se confronter à la Peste et de lutter activement contre ce dernier. Pour faire tomber le dictateur et afin que la ville soit libérée, Diego est prêt à tout perdre. Il insiste même pour offrir sa propre vie en échange de celle de Victoria ! En dehors de la population cadixienne effrayée et du couple des amoureux révoltés, il existe aussi un collaborateur au sein de la ville : Nada. Nada ne croit à rien, c'est un nihiliste et, comme il n'a rien à perdre, il trouve sa place dans ce nouveau régime.

Il importe de mentionner dans cette pièce, la présence des chœurs, qui présentent la parole collective du peuple. Leurs chants font surtout référence à la mer et au vent,

---

<sup>139</sup> cf. Camus 1948, 32

symboles de liberté et de pureté. Ils demandent à plusieurs reprises que le vent se lève pour que la Peste disparaisse et qu'ils soient libres. Ayant perdu l'espoir, le peuple obéit aux règlements de la Peste par peur de mourir, mais finalement, grâce à Diego, il arrive à comprendre qu'il faut se révolter afin de briser le cercle vicieux : mourir soit de la peste, soit de la volonté du dictateur. Vers la fin de la pièce, le vent se lève, Diego meurt pour que Victoria puisse vivre, la Peste et sa secrétaire s'en vont, Nada se noie et Cadix est enfin libre !

En résumé, cette pièce décrit une dictature qui s'installe au milieu d'une ville et met en place une administration cruelle à laquelle le peuple est obligé de se soumettre. En surmontant sa peur du régime, le peuple finit par se libérer, non seulement du règlement et du règne de la mort, mais aussi de la maladie.

#### 5.2.4. Les Justes

Représentée pour la première fois le 15 décembre 1959 au Théâtre Hébertot à Paris sous la direction de Jacques Hébertot<sup>140</sup>, *Les Justes*, pièce en 5 actes, connaît un immense succès : un groupe de révolutionnaires terroristes dans la Russie tsariste fomentent des attentats afin d'en finir avec la société d'inégalité. La question centrale de cette œuvre est de savoir s'il est juste de tuer et même d'assassiner des enfants pour libérer un peuple opprimé. C'est en ces termes que la problématique de la morale et de la justice se pose.

Au centre de l'histoire se trouve un groupe de terroristes, majoritairement des hommes, et une seule femme, Dora. Ils ont prévu de tuer l'oncle du tsar (le grand-duc Serge) lors d'un attentat à la bombe. Le premier attentat prévu échoue parce que dans la calèche du duc se trouvent également des enfants, à savoir sa nièce et son neveu. D'où la question fondamentale qui se pose : est-il juste de tuer des enfants innocents pour libérer la Russie ? Yanek Kaliayev, un des terroristes, est incapable de répondre à cette question lors du premier attentat : il était chargé de lancer la première bombe mais a échoué quand il s'est aperçu de la présence des enfants. Un deuxième attentat est alors organisé. Lors de celui-ci, le grand-duc Serge sera assassiné et Kaliayev, qui a jeté la première bombe, sera emprisonné,

---

<sup>140</sup> cf. Camus 1950, 11

puis pendu. L'organisation terroriste prévoit de nouveaux attentats après la mort de Yanek, et Dora sera responsable du lancement de la prochaine bombe.

Le sujet central est ici l'oppression du peuple russe par l'aristocratie. Les terroristes veulent libérer le peuple russe et abolir le système d'oppression d'une classe sur l'autre. Kaliayev s'intéresse surtout à la libération de la Russie actuelle, tandis qu'Alexis Stepan pense à l'avenir des générations futures qui doivent être libérées de l'injustice monarchiste. Stepan est plus direct dans l'expression de ses idées, il fait même peur à Dora. En mourant pour ses convictions, Kaliayev exprime d'un côté sa solidarité avec ses camarades de l'organisation car il ne les a pas trahis, de l'autre côté il sacrifie sa vie en étant persuadé que la Russie sera belle pour les générations à venir.

Pendant que Kaliayev est emprisonné et attend sa mort, il entre en contact avec plusieurs personnes : un prisonnier (qui est également le bourreau), Skouratov (le directeur du département), et la grande-duchesse. Cette dernière pose plusieurs questions à Kaliayev et tente de le rapprocher de la Sainte Eglise pour que son âme soit sauvée. La grande-duchesse cherche des réponses pour elle-même, tandis que le directeur de la police essaie de convaincre Kaliayev de trahir ses frères en échange de sa liberté, ce qu'il refuse. En attendant son exécution, Kaliayev se prépare à mourir pour ses propres convictions et celles de l'organisation – pour que l'avenir de la Russie soit beau et que l'inégalité entre les classes soit un jour abolie.

En résumé, ce groupe de socialistes révolutionnaires lance des attentats afin de mettre fin à l'oppression du peuple russe sous la puissante aristocratie. Ils souhaitent une Russie libre et que les gens soient égaux, afin que tout le monde puisse vivre en paix sans souffrir de la précarité. Pour avoir lancé la bombe et assassiné l'oncle du tsar, Yanek Kaliayev est pendu et meurt pour ses idées. Il attend la mort la tête haute, sans crainte et en demeurant mentalement avec ses camarades.

### 5.2.5. Requiem pour une nonne

Représentée pour la première fois le 20 septembre 1956 au théâtre des Mathurins-Marcel Herrand dans une mise en scène d'Albert Camus<sup>141</sup>, *Requiem pour une nonne* est adaptée d'un roman de William Faulkner. La mise en scène n'adopte pas une structure classique, mais opte pour une organisation moderne en sept tableaux. La scène se déroule dans le sud des Etats-Unis entre le 13 novembre et le 12 mars, avec également certaines scènes illustrant le passé. Le principal sujet abordé est l'assassinat d'un petit bébé fille par sa bonne noire, avec en arrière-plan les scandales de la haute bourgeoisie du sud des Etats-Unis.

L'histoire commence en novembre par une scène du procès : Nancy Mannigoe est déclarée coupable d'avoir tué intentionnellement la fille de la famille Gowan Stevens et est donc condamnée à être pendue en mars. Maître Gavin Stevens est l'avocat de Nancy et en même temps l'oncle de Gowan Stevens. Il devient évident qu'il y a de grands problèmes dans cette jeune famille, ainsi que de nombreux secrets. Le lecteur apprend que Temple Drake-Stevens, l'épouse de Gowan, voulait s'enfuir de l'université avec son futur mari quand ils étaient plus jeunes. Ils ont eu un accident de voiture, et Temple a été enlevée par un criminel et placée dans un bordel à Memphis. On ne lui demandait pas de travailler comme prostituée, mais de faire l'amour avec un seul et même homme, Red, pendant que le criminel les regarderait. Temple et Red tombent amoureux et peu après Red est tué d'un coup de pistolet. Temple rentre chez ses parents et après qu'elle a passé un séjour à Paris afin d'oublier son passé et Red, Gowan la demande en mariage, ce qu'elle accepte.

Ils mènent la vie normale d'une famille de la haute bourgeoisie américaine, avec une bonne d'enfants noire pour s'occuper de leurs deux enfants : un garçon, Bucky, et une petite fille encore bébé. Tout paraît normal, mais derrière cette façade de la famille parfaite, il en va tout autrement : Temple n'a pas seulement besoin de Nancy pour s'occuper de ses enfants, mais aussi afin de lui parler de leur passé commun, comme Nancy vient d'un milieu de prostituées. De plus, le frère de Red (Peter) apparaît pour lui extorquer de l'argent en échange des lettres d'amour que Temple avait écrites à Red. Temple, toujours attirée par le feu et le danger, décide de fuir sa vie monotone avec sa fille et Peter avec qui elle commence une liaison. Gowan et

---

<sup>141</sup> cf. Camus 1956, 7

Bucky, qui ne sont pas présents à la maison, n'ont aucune chance de l'empêcher de partir, mais Nancy fait tout ce qui est en son pouvoir pour la convaincre de rester avec sa famille et ses enfants. Lorsque Temple refuse, Nancy étrangle le bébé dans le salon à côté afin que Temple reste au moins avec son fils et son époux. À l'arrivée de la police, Nancy emporte les lettres d'amour dans la prison et les donne à Maître Stevens pour qu'il les brûle ou les remette à son neveu pour qu'il les détruise.

Stevens essaie tout pour sauver la vie de Nancy et reçoit l'aide de Temple qui se sent coupable de ce qui s'est passé, et aussi parce qu'elle a besoin des conversations avec Nancy. Ils vont même solliciter le gouverneur, mais ce n'est pas dans son pouvoir de gracier la bonne. Stevens s'en rend compte, mais il veut au moins que Temple parle et qu'elle avoue tout à son mari pour qu'ils puissent ensuite mener une vie de famille « normale » avec leur fils. Temple et Maître Stevens rendent visite à Nancy la veille de son exécution. Nancy leur parle calmement à tous les deux et explique que même une meurtrière peut être pardonnée. Malgré le fait que Nancy sera certainement pendue, la vie de famille entre Temple et Gowan est sauvée, la confiance réciproque est retrouvée et ils s'en retournent chez eux.

En résumé, Camus expose une histoire de la haute bourgeoisie des Etats-Unis avec d'énormes scandales comme l'enlèvement d'une jeune fille, la prostitution, l'adultère, l'alcoolisme, mais avant tout, il crée une pièce morale, où la question de la culpabilité universelle se pose au spectateur comme au lecteur.



## 6. Analyse socio-politique et approche conceptuelle des notions

Dans cette analyse, le focus sera mis sur les cinq œuvres camusiennes suivantes :

- *Révolte dans les Asturies*
- *Caligula*
- *L'État de siège*
- *Les Justes*
- *Requiem pour une nonne*

Bien qu'elles soient très différentes et divergent les unes des autres, ces pièces présentent des points communs et certaines similarités d'un point de vue socio-politique. *Révolte dans les Asturies* est une pièce qui critique principalement l'oppression de la classe ouvrière espagnole par un pouvoir politique venant de l'intérieur du pays. *Caligula* montre un dictateur dont la folie s'est emparée et qui tyrannise son propre peuple, tandis que *L'État de siège* traite d'un dictateur venant d'ailleurs, qui prend le pouvoir à Cadix (Espagne) pour installer un nouveau système au sein de cette ville. *Les Justes* aborde la question de la mort et demande si tout est permis et pardonné lorsqu'on lutte contre les élites politiques pour la liberté des masses. L'adaptation faulknérienne *Requiem pour une nonne* pose la question de savoir si une vie doit être sacrifiée pour une autre et si des secrets doivent être gardés à jamais afin de préserver la morale et ne pas perdre la face dans la société.

Nous poursuivons cette analyse en traitant certains sujets comprenant la présentation du tyran et du terrorisme, la vie dans l'oppression, la question de la justice, et finalement, la question de l'indépendance et le rôle du héros au sein de la résistance.

### 6.1. Présentation des personnages dictatoriaux

Dans les différentes pièces, les dictatures et les tyrans sont présentés de manière divergente. Tandis que le dictateur dans *RDA* n'apparaît pas sur scène, mais ne s'exprime qu'à travers la radio, le tyran se présente directement à son peuple dans *Caligula* et *EDS*. *Les Justes* présentent un cas particulier dans la mesure où le lecteur est amené à se poser la question suivante : Qui est le dictateur dans cette

pièce et existe-t-il ici plusieurs niveaux de tyrannie ? De même, *RQN* est une pièce spéciale car il n'est pas explicitement question d'un dictateur visible ; pourtant, elle est marquée par une sorte d'oppression.

*RDA* montre une dictature à la fois politique et militaire qui s'oppose à la classe ouvrière des mineurs. *RDA* présente la réaction des ouvriers devant les résultats des élections législatives, où le parti de droite obtient la majorité des sièges dans le parlement :

Un homme	Les mineurs sont en grève. Et quand ils apprendront que Lerroux est nommé, y a tout à craindre.
L'épicier	Et il fera chaud quand je remettrai les pieds dans cette boîte.
Le Marchand des billets	Les mineurs ont pris les armes et marchent sur la ville. <sup>142</sup>

Le rôle de tyran ou de dictateur est alors attribué au système tout entier avec à sa tête le nouveau premier ministre, Don Alexandre Lerroux. Cet homme politique de droite a gagné les élections, ce qui lui permet de parvenir au pouvoir. Un aspect intéressant est que les hommes politiques n'apparaissent pas directement sur scène. C'est par le biais de la technologie moderne qu'on perçoit le pouvoir de cette dictature politique et du tyran Lerroux. Les discours de Lerroux ne seront toutefois retransmis par la radio qu'à partir du troisième acte de la pièce.

[...] EN TEMPS DE PAIX IL EST POSSIBLE DE TRANSIGER L'ETAT DE GUERRE AYANT ETE PROCLAME, ON APPLIQUERA LA LOI MARTIALE SANS FAIBLESSE NI CRUAUTE, MAIS AVEC ENERGIE. SOYEZ SURS QUE, DEVANT LA REVOLTE DES ASTURIES ET DEVANT LA POSITION ANTIPATRIOTIQUE D'UN GOUVERNEMENT DE CATALOGNE QUI S'EST DECLARE FACTIEUX, L'AME ENTIERE DU PAYS SE LEVERA EN UN ELAN DE SOLIDARITE NATIONALE, EN CATALOGNE COMME EN CASTILLE, EN ARAGON [...], ET SE METTRA AU COTE DU GOUVERNEMENT POUR RETABLIR EN MEME TEMPS QUE LE POUVOIR DE LA CONSTITUTION, CELUI DE L'ETAT ET DE TOUTES LES LOIS DE LA REPUBLIQUE, L'UNITE MORALE ET POLITIQUE QUI FAIT DE TOUS LES ESPAGNOLS UN PEUPLE DE TRADITION ET D'AVENIR GLORIEUX. [...] A MADRID

---

<sup>142</sup>Camus 1968, 28

COMME DANS TOUTES LES PROVINCES, L'EXALTATION DES CITOYENS NOUS ACCOMPAGNE. AVEC ELLE, ET SOUS L'AUTORITE DE LA LOI, NOUS ALLONS POURSUIVRE LA GLORIEUSE HISTOIRE DE L'ESPAGNE.<sup>143</sup>

Dans ce passage, on perçoit clairement l'élément de la propagande sur lequel s'appuie Lerroux. Il présente l'Espagne comme un pays homogène doté d'une histoire glorieuse et simultanément, il appelle à la solidarité des Espagnols envers leur gouvernement. Il s'agit aussi d'une tentative d'opposer le peuple espagnol aux révolutionnaires en grève. Pourtant, Lerroux et son système engagent des troupes de légionnaires à savoir des mercenaires insensibles aux idéologies<sup>144</sup>. En ce qui concerne le dictateur, il n'échappera pas au lecteur que le nom du Général Franco ne se rencontre pas dans la pièce, bien qu'il fût déjà le chef de l'État espagnol à cette époque<sup>145</sup>. Cela pourrait être dû au fait que Franco n'avait pas encore pris le pouvoir absolu en Espagne. De même, en comparaison avec les autres pièces traitées, on notera que l'auteur n'attribue pas au personnage de Lerroux des références visibles qui pourraient être mises directement à Franco.

Dans la pièce *Caligula*, le jeune tyran, est montré dans le cadre de l'évolution de sa dépression, qui devient ensuite une véritable maladie. Il a besoin de l'impossible, comme par exemple de la lune et c'est ainsi qu'à la recherche de l'impossible, il décide de changer tout le système afin de poursuivre la vérité absolue dans tout son royaume. Caligula ne cherche pas seulement l'impossible, mais surtout la persistance des choses pour qu'elles ne l'abandonnent pas :

Caligula [...] 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

Hélicon C'est une opinion assez répandue.

Caligula [...] 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.<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> *ibid.*, 32

<sup>144</sup> cf. Gay-Crosier 1967, 43

<sup>145</sup> cf. Autrand 2009, 786

<sup>146</sup> Camus 1958, 15

Il est intéressant que Caligula croie que le bonheur n'est pas de ce monde mais appartienne d'un autre. Le lecteur en vient à se demander si le dictateur oppose le bonheur et l'amour à la réalité et la vraie vie : il refuse ainsi l'amour et les sentiments qu'il est incapable de contrôler tandis qu'il préfère les règles. Selon Caesonia « Caligula a horreur du désordre »<sup>147</sup>.

Caligula change le système de l'Empire romain, en défavorisant l'élite politique, c'est-à-dire les patriciens. Il se considère comme une sorte de metteur en scène cruel et impitoyable qui fait danser les « marionnettes » selon son gré. La première version de *Caligula* ne fut pas aussi radicale que la deuxième. La Seconde Guerre mondiale a entraîné des adaptations nécessaires de la pièce. A partir de 1945, Camus, comme le monde entier, a mesuré l'ampleur et la cruauté du totalitarisme dans l'Allemagne nazie : c'était le moment de l'ouverture des camps de concentration, puis des procès de Nuremberg qui dévoilaient les crimes du national-socialisme<sup>148</sup>.

Caligula se fait l'égal des dieux, mieux, il se déclare dieu lui-même. Dans son texte sur Caligula dans le *Dictionnaire Albert Camus*, Jeanyves Guérin met l'accent sur le fait que « la cruauté de Caligula fait valoir sa puissance. Son nihilisme extravagant s'exerce aux dépens de patriciens terrorisés »<sup>149</sup>. Il est justifié de se demander d'où proviennent la cruauté ou même la folie de Caligula ? L'origine de cette cruauté et de cette folie se trouve effectivement dans la mort de sa sœur-aimée Drusilla. Drusilla était l'objet de l'amour incestueux de son frère :

Premier Patricien : [...] Rien ne l'empêche de continuer. Il aimait Drusilla, c'est entendu. Mais elle était sa sœur, en somme. Coucher avec elle, c'était déjà beaucoup. Mais bouleverser Rome parce qu'elle est morte, cela dépasse les bornes.

[...]

Le vieux Patricien : Oui, il n'y a pas de fumée sans feu.

Premier Patricien : En tout cas, la raison d'État ne peut admettre un inceste qui prend l'allure des tragédies. L'inceste, soit, mais discret.

---

<sup>147</sup> *ibid.*, 33

<sup>148</sup> cf. Guérin *Caligula* 2009, 114

<sup>149</sup> *ibid.* 115

Hélicon : Vous savez, l'inceste, forcément, ça fait toujours un peu de bruit.

[...]

Notre Caligula est malheureux, mais il ne sait peut-être même pas pourquoi. Il a dû se sentir coincé, alors il a fui.<sup>150</sup>

Son absence au début de la pièce a pu aussi contribuer à sa folie croissante. Dès son retour, il change tout le système en installant une hiérarchie qui fait des patriciens des marionnettes, ou même des serviteurs soumis à la volonté de leur maître. Il inverse quasiment la structure du régime en installant le totalitarisme et en transformant l'élite politique en sujets sans pouvoir.

Il semble qu'il existe un parallèle entre le personnage de Caligula et celui d'Adolf Hitler, qui n'a pas encore été tracé jusqu'à présent. Cette ressemblance entre les deux dictateurs sera évoquée par la suite. Retournons au début de l'histoire, où il devient évident que Caligula souffre tant à cause de la mort de Drusilla. Tout au début de sa carrière politique et avant d'accéder au pouvoir comme chancelier allemand, Adolf Hitler avait une nièce, qui s'appelait Angela Raubal, dite Geli. C'était la fille de sa demi-sœur Angela Raubal (née Hitler)<sup>151</sup> et elle a habité avec lui avant qu'il devienne le Führer de l'Allemagne nazie. Pendant son poste de chef du parti national-socialiste, sa nièce a vécu d'octobre 1929 à septembre 1931 dans le même appartement que lui à Munich<sup>152</sup>. Etant donné leur relation proche, plusieurs contemporains, mais aussi certains chercheurs-écrivains ont révélé une relation amoureuse incestueuse entre Hitler et sa nièce Geli. Anna Maria Sigmund souligne dans son livre, les sentiments amoureux et la jalousie du chef du parti nazi à l'égard de sa nièce, sentiments qui étaient connus par ceux qui les ont entourés :

Bald kristallisierte sich die Meinung heraus, dass der « Führer » selbst in seine schöne Nichte verliebt sei und es nicht ertrage, sie einem anderen zu überlassen.<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> Camus 1958, 11-12

<sup>151</sup> cf. Maser 1978, 59

<sup>152</sup> cf. Sigmund 2003, 173

<sup>153</sup> ibid., 165

Ce n'est pas seulement leur proximité physique qui fait envisager une relation entre oncle et nièce, mais certaines déclarations d'Adolf Hitler lui-même qui font naître des rumeurs, du genre « Ich liebe Geli, und ich könnte sie heiraten »<sup>154</sup> (J'adore Geli, et je pourrais l'épouser). Werner Maser se réfère également au neveu du Führer nazi, Patrick Hitler, qui a fait naître des rumeurs sur un inceste potentiel dans un article dans *Paris Soir*. En évoquant que Geli Raubal a été enceinte d'Hitler, le neveu du futur dictateur mentionne que son oncle avait peur des descendants handicapés mentalement ou physiquement à cause d'une possible relation incestueuse entre les deux<sup>155</sup>. De même, Emil Maurice, témoin proche d'Hitler et de sa nièce et en même temps, ancien fiancé de Geli, souligne qu'il s'agissait d'un amour étrange qui dépassait certainement les relations entre oncle et nièce, mais qui a été nié d'une certaine façon et ressentie comme une faiblesse par Hitler, trop orgueilleux pour manifester ses sentiments en public :

Er liebte sie [...] aber es war eine seltsame, uneingestandene Liebe. Hitler war viel zu stolz, um die Schwäche dieser seiner Leidenschaft einzugestehen. <sup>156</sup>

Ainsi enfermée dans une cage d'or<sup>157</sup>, Geli Raubal décide de mettre fin à sa vie en se tirant une balle avec l'arme d'Adolf Hitler dans son appartement, le 18 septembre 1931<sup>158</sup>. Le parallèle entre Caligula et Hitler devient de plus en plus évident si l'on poursuit les recherches sur la vie du Führer nazi. Ce n'est pas seulement la similarité au niveau d'une relation incestueuse qui contribue à cette piste, mais aussi le fait qu'Hitler en cela, similaire à Caligula, était choqué et dépressif après la mort de Geli : il voulait même se suicider<sup>159</sup> ou du moins quitter le terrain politique<sup>160</sup>. Ce n'est que plus tard, qu'Hitler accède au plein pouvoir en devenant chancelier d'Allemagne, en janvier 1933<sup>161</sup>. Avant la mort de Drusilla, Caligula est déjà empereur, mais la pièce camusienne indique une absence pendant laquelle Caligula se transforme. Au moment de son retour, il est beaucoup plus puissant et il renforce encore son pouvoir

---

<sup>154</sup> Toland 2004, 303

<sup>155</sup> Maser 1978, 36

<sup>156</sup> Toland 2004, 324

<sup>157</sup> cf. Sigmund 2003, 135

<sup>158</sup> cf. *ibid.*, 170

<sup>159</sup> cf. Maser 1978, 316-317

<sup>160</sup> cf. Toland 2004, 327

<sup>161</sup> cf. adresse-web 4, [17.4.2016]

en diminuant les possibilités pour les patriciens d'y participer. Ce retour d'un personnage encore plus puissant vient d'étayer ce parallèle évoqué entre les deux tyrans. Bien que Camus n'ait probablement pas pensé à Hitler en créant le personnage littéraire du premier Caligula, ce n'est qu'en 1945 que l'écrivain modifie sa pièce. Jeanyves Guérin explique cette adaptation de la façon suivante :

[l']auteur, en 1943, n'a pas encore une appréhension précise du totalitarisme nazi. C'est en 1945, avec l'ouverture des camps, que l'on prend la pleine mesure de ce qu'a été l'Etat national-socialiste [...].<sup>162</sup>

Il semble alors raisonnable de penser que Camus a adapté sa pièce selon les circonstances, dans un monde fortement marqué par la période du national-socialisme, pour écrire sur le totalitarisme d'une dictature récente avec le prétexte de thématiser un sujet historique et ancien.

Contrairement à *Caligula*, *L'Etat de siège* n'est pas une pièce faisant référence à des sources historiques, mais en rapport avec l'actualité. Le tyran de *EDS* est un homme qui s'appelle la Peste. Il s'agit alors d'un homme portant un nom féminin. Le dictateur arrive dans la ville espagnole de Cadix avec l'intention d'y installer son régime totalitaire. Dans cette pièce, la Peste est à la fois le personnage principal, symbole de terreur et de violence, et la maladie (la peste) qui frappe la population. Il s'agit là d'une allégorie littéraire. On peut également voir le double visage de cette maladie, à savoir la vraie peste qui s'abat sur le peuple de Cadix, mais aussi l'idéologie sans pitié de la Peste. Cette piste vaut la peine d'être suivie dans la mesure où la peste frappe d'abord les quartiers pauvres de Cadix :

Le premier Alcade Votre honneur, l'épidémie se déclenche avec une rapidité qui déborde tous les secours. [...] pour le moment, la maladie s'attaque surtout aux quartiers extérieurs qui sont pauvres et surpeuplés. Dans notre malheur, ceci du moins est satisfaisant.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Guérin *Caligula* 2009, 114

<sup>163</sup> Camus 1948, 61-62

Tout en interprétant à l'usage double du terme « la peste », à la fois tyran venant s'installer dans la ville de Cadix et nom d'une maladie, il semble quand même intéressant de suivre une deuxième piste. Mécontentes et insatisfaites du système politique traditionnel, les couches sociales défavorisées auront plus tendance à accepter les nouvelles idéologies (politiques, sociales, économiques) qui prétendent fournir des réponses à tous les problèmes. Au sens propre, Camus explique dans un premier temps que la population défavorisée meurt dans les quartiers pauvres à cause de la peste, mais au sens figuré, le lecteur peut entendre que le peuple moins favorisé est peut-être plus réceptif à un nouveau système : Cela s'explique par la frustration du peuple et son ressentiment contre le gouvernement central qui représente surtout les classes supérieures et ne lutte pas pour les intérêts et les besoins de la classe défavorisée. Dans ce cas, on pourrait voir dans cette double peste une claire référence au national-socialisme. Le parti national-socialiste ayant été désigné comme « la peste brune »<sup>164</sup>, on peut supposer que Camus s'est permis un jeu de mots plus ou moins caché.

Si l'on analyse le personnage de la Peste de manière plus détaillée, on perçoit immédiatement la référence camusienne à Adolf Hitler. Il s'agit en effet d'un homme venu d'ailleurs pour prendre le pouvoir (« Le Gouverneur : Que me voulez-vous étrangers ? »<sup>165</sup>). Né à l'époque des Habsbourg en Haute- Autriche, Adolf Hitler quittera effectivement l'Autriche pour l'Allemagne, où il deviendra chancelier et prendra le pouvoir absolu. Dans son article sur *EDS* dans le *Dictionnaire Albert Camus*, Jeanyves Guérin souligne que la Peste exige qu'on lui laisse la place au pouvoir et propose une sorte d'« arrangement aimable » avec les élites locales et les alcades<sup>166</sup>. Les alcades sont des fonctionnaires de la justice dans les pays hispaniques<sup>167</sup>.

La Peste demande tout d'abord tranquillement le pouvoir aux élites politiques mais vers la fin ses discours, il s'emporte et sa voix s'amplifie. La Peste se présente directement au peuple pour proclamer l'état de siège en formulant les objectifs de sa dictature :

---

<sup>164</sup> cf. Ibid.

<sup>165</sup> Ibid., 69

<sup>166</sup> Guérin EDS 2009, 276

<sup>167</sup> cf. adresse-web 11, [15.5.2015]



Moi je règne, c'est un fait, c'est donc un droit. Mais c'est un droit qu'on ne discute pas : vous devez vous adapter. [...] vous me verriez volontiers sous l'aspect d'un roi [...] Je n'ai pas de sceptre moi, et j'ai pris l'air d'un sous-officier. C'est la façon que j'ai de vous vexer, car il est bon que vous soyez vexés : vous avez tout à apprendre. Votre roi a les ongles noirs et l'uniforme strict. Il ne trône pas, il siège. Son palais est une caserne, son pavillon de chasse, un tribunal. L'état de siège est proclamé. [...] Il est interdit, le pathétique, avec quelques autres balançoires comme la ridicule angoisse du bonheur, le visage stupide des amoureux, la contemplation égoïste des paysages et la coupable ironie. A la place de tout cela, j'apporte l'organisation [...] je commence par séparer les hommes des femmes : ceci aura force de loi. [...] vous allez apprendre à mourir dans l'ordre. Jusqu'ici vous mouriez à l'espagnole, un peu au hasard, au jugé pour ainsi dire. [...] Oui, vous mouriez mal. Un mort par-ci, un mort par-là, celui-ci dans son lit, celui-là dans l'arène : c'était du libertinage. Mais heureusement, ce désordre va être administré. Une seule mort pour tous et selon le bel ordre d'une liste. Vous aurez vos fiches, vous ne mourrez plus par caprice. [...] Vous serez dans la statistique et vous allez enfin servir quelque chose. Parce que [...] vous mourrez, c'est entendu [...] c'est plus propre et ça fait partie du plan. Espagne d'abord ! Se mettre en rangs pour bien mourir, voilà donc le principal. [...] j'ai mis la logique à leur place. J'ai horreur de la différence et de la déraison [...]. Marqués aux aines, vous porterez publiquement sous l'aisselle l'étoile du bubon qui vous désignera pour être frappés. [...] Je vous apporte le silence, l'ordre et l'absolue justice. Je ne vous demande pas de m'en remercier, ce que je fais pour vous étant bien naturel [...].<sup>168</sup>

Ce discours montre que la Peste se perçoit comme une sorte de sauveur du peuple de Cadix. Elle lui apporte l'ordre, l'organisation et le silence en guise de soutien. Ces mesures servent à discipliner les gens, pour qu'ils ne meurent plus par hasard et sans méthode. La Peste interdit toute interaction entre homme et femme en les séparant. De cette façon, toutes les émotions, comme le bonheur ou l'amour, disparaîtront en faveur du régime de la Peste. Egalement, elle impose que les gens frappés de la peste doivent porter une étoile, ce qui constitue une allusion non dissimulée aux étoiles portées par la population juive en Allemagne nazie pendant la Seconde Guerre mondiale. Autrement dit, ces étoiles divisent la population en la transformant en une société à deux vitesses : la classe qui agit en faveur de la Peste et de son régime et qui lui est utile ; et la classe défavorisée qui doit porter l'étoile,

---

<sup>168</sup>Camus 1948, 86-88

symbole de sa mort prochaine, puisqu'elle ne correspond pas aux idéaux de ce régime. Bref, ces étoiles marquent la différence entre la vie et la mort.

De plus, le langage du tyran fait clairement référence à celui du dictateur nazi, surtout vers la fin des discours, où ses paroles deviennent de plus en plus agressives. La Peste possède de nombreuses caractéristiques du Führer allemand, son aspect colérique par exemple :

[...] Une seule peste, un seul peuple ! Concentrez- vous, exécutez- vous, occupez-vous ! Une bonne peste vaut mieux que deux libertés. Déportez, torturez, il en restera toujours quelque chose !<sup>169</sup>

Ce passage et notamment la phrase « Une seule peste, un seul peuple ! » rappelle immédiatement au lecteur le slogan hitlérien « Ein Volk, ein Reich, ein Führer ». A travers de tels slogans, les tyrans s'emploient à rassembler le peuple et à lui offrir une possibilité d'identification. Ainsi fait la Peste : en soulignant son importance et celle de la cohésion sociale de la population de Cadix, il s'efforce de monter les gens les uns contre les autres et de retenir ainsi les personnes qui tentent de s'échapper.

En ce qui concerne l'apparence de la Peste, les didascalies apportent une description précise : il ne ressemble pas à Hitler, mais fait plutôt penser à Benito Mussolini, le dictateur fasciste italien. Le texte didascalique de la pièce décrit la Peste en ces termes : « L'homme est corpulent. Tête nue. Il porte une sorte d'uniforme avec une décoration. »<sup>170</sup> Cet uniforme peut rappeler les uniformes nazis, qui visent à se démarquer de la société par leur apparence, c'est-à-dire par les insignes des souteneurs de la Peste. En revanche, le slogan « Espagne d'abord » prononcé pendant le discours fait référence au slogan de Franco *Arriba España* ou même au slogan de l'extrême droite « France d'abord »<sup>171</sup>. Ainsi, la Peste rassemble les traits caractéristiques de plusieurs dictateurs en un seul personnage. Dans ce contexte, il importe de souligner que les différents pays et cultures n'interprètent pas la Peste et l'EDS de la même façon. Le contexte historique et les données historiques et culturelles de différents pays amènent le lecteur à une perception différente. Cette histoire qui se passe à Cadix pourrait être ainsi interprétée par

---

<sup>169</sup> Camus 1948, 115

<sup>170</sup> *ibid.*, 69

<sup>171</sup> Guérin EDS 2009, 277

différents peuples comme l'Espagne franquiste aussi bien que l'Allemagne nazie, l'Union soviétique, la France du Maréchal Pétain<sup>172</sup> ou même aujourd'hui comme une dictature totalitaire contemporain, par exemple la Corée du Nord.

Si l'on parle de la tyrannie dans *EDS*, il ne faut pas omettre que la Peste n'est pas venue toute seule à Cadix, mais avec une sorte de soutien personnel : la secrétaire.

La secrétaire est la responsable administrative du fléau car elle inscrit les personnes condamnées sur sa liste. Elle est la responsable de la bureaucratie du système totalitaire et en même temps, c'est la première personne à avoir été asservie par la Peste. Elle est un personnage mystérieux qui se transforme vers la fin de la pièce. La secrétaire connaît le secret pour faire tomber la dictature de la Peste : c'est la révolte. La secrétaire a du mal à se séparer de la Peste dont elle exécute encore tous les ordres. C'est la raison pour laquelle Diego déclare que sa « langue est double »<sup>173</sup>. C'est en effet une manipulatrice qui opprime le peuple de la ville de Cadix. Pourtant, elle est elle-même victime de la Peste qui dirige tout. D'une certaine façon, on pourrait même comparer cette secrétaire à celle d'Hitler. En revanche, Traudel Junge assure ne jamais avoir appliqué les ordres du tyran, et avoir seulement assuré sa correspondance. Par contre, l'élite nazie autour d'Adolf Hitler, à savoir Joseph Goebbels, Heinrich Himmler et Hermann Göring, était entièrement impliquée dans les projets totalitaires et a agi conformément aux ordres du Führer.

La Peste et la secrétaire remodelent la société de Cadix en instaurant un nouveau système, à savoir un État « pédagogique » dans lequel le peuple doit s'adapter et apprendre les nouvelles instructions du régime<sup>174</sup> :

[...] A partir d'aujourd'hui, vous allez apprendre à mourir dans l'ordre. [...] vous aurez vos fiches, vous ne mourrez plus par caprice. Le destin, désormais s'est assagi, il a pris ses bureaux. Vous serez dans la statistique, et vous allez enfin servir à quelque chose. [...] J'ai supprimé ces complaisances et j'ai mis la logique à leur place. J'ai horreur de la différence et de la déraison.<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> cf. Ibid., 281

<sup>173</sup> Ibid., 142

<sup>174</sup> cf. Guérin 2009, 277

<sup>175</sup> Camus 1948, 87-88

Toute dictature est basée sur une organisation rigide et une administration stricte-fonctionnant avec des règles et formulaires. C'est avec de tels systèmes que les régimes totalitaires essaient de contrôler le plus efficacement la population.

En complément des nouvelles mesures et règles pour mourir, la Peste constate que « ce peuple-ci n'est pas travailleur. Il aime le loisir, c'est visible »<sup>176</sup>. Le régime de la Peste donne la priorité absolue à la vie publique tandis qu'il n'y a plus de place pour la vie privée. La secrétaire résume cette orientation en ces mots : « Du privé ! Ces mots n'ont pas de sens pour nous. Il s'agit naturellement de votre vie publique. La seule d'ailleurs qui vous soit autorisée »<sup>177</sup>. C'était également la situation au sein du Reich, de l'Allemagne nazie. De nouvelles structures et idéologies sont installées dans tous les domaines de la vie privée et publique et doivent être apprises par la population. Les salutations (« Heil Hitler »), les mœurs et les valeurs nazies, sont enseignées aux enfants à l'école qui sont soumis à un véritable lavage de cerveau.

Dans *Les Justes*, la tyrannie se présente sous les traits de l'élite aristocratique russe. Les révolutionnaires bourgeois se sentent opprimés par cette monarchie et veulent lutter pour l'indépendance et l'égalité du peuple. Le grand-duc Serge, qui est l'oncle du tsar, constitue l'objectif principal de l'organisation révolutionnaire socio-communiste. C'est lui que les révolutionnaires veulent assassiner pour que le système se sente attaqué pour la première fois et que les élites comprennent qu'il faudrait un changement vers une égalité pour tous. Ce qui n'est probablement pas immédiatement visible dans cette pièce camusienne, c'est le fait que l'oppression et le tyran (le grand-duc) ne représentent pas la source de la terreur, mais l'organisation de Kaliayev et Stepan. Ainsi, faut-il traiter ce sujet sous différents angles. Dès le moment où Kaliayev refuse de lancer la bombe sur la calèche du grand-duc parce que la nièce et le neveu du grand-duc y sont présents, Stepan devient de plus en plus radical (« Oui, je suis brutal. Mais pour moi, la haine n'est pas un jeu. [...] Nous sommes là pour réussir »<sup>178</sup>). Kaliayev n'a pas de scrupule pour attenter à la vie d'un despote qui opprime le peuple, mais il n'est pas prêt à tuer des enfants innocents<sup>179</sup>. Bien qu'il soit un terroriste, Kaliayev refuse de devenir l'assassin de deux enfants innocents. Stepan devient ainsi le tyran de l'organisation en revendiquant :

---

<sup>176</sup> *ibid.*, 92

<sup>177</sup> *ibid.*, 94

<sup>178</sup> *ibid.*, 33

<sup>179</sup> cf. Guérin Caligula 2009, 455 - 456

Stepan [...] Quand nous nous déciderons à oublier les enfants, ce jour-là, nous serons les maîtres du monde et la révolution triomphera.  
 Dora Ce jour-là, la révolution sera haie de l'humanité entière.<sup>180</sup>

Stepan est prêt à tout pour assurer le succès de l'organisation et mettre en œuvre ses idées. Il insiste donc sur la nécessité de détruire l'ennemi à un très jeune âge, avant qu'il ait du pouvoir. Comme exemple de dictature brutale dans laquelle les ennemis potentiels au régime ont été assassinés avant d'avoir l'âge de participer activement à la société, il suffit de penser à l'Allemagne nazie où ils ont tué tout de suite des enfants juifs dans les camps. Stepan pourrait être catégorisé à la fois comme militariste en faveur d'une politique radicale<sup>181</sup>. Dora le décrit de la manière suivante : « [...] Parfois, quand j'écoute Stepan, j'ai peur. D'autres viendront peut-être s'autoriseront de nous pour tuer et qui ne paieront pas de leur vie »<sup>182</sup>.

Ceci montre clairement que Dora est effrayé par Stepan et ses idées sur l'organisation. Même le leader de l'organisation, Annenkov, affiche des idées radicales bien qu'elles ne soient probablement pas aussi extrêmes que celles de Stepan. Particulièrement en ce qui concerne le meurtre des enfants, la façon de penser d'Annenkov diffère de celle de Stepan. Annenkov est tout d'abord obligé de rappeler à Stepan que leur mouvement tuera le grand-duc collectivement et pour les Russes : « Tu ne le tueras pas seul ni au nom de rien. Tu le tueras avec nous et au nom du peuple russe. Voilà ta justification »<sup>183</sup>. Annenkov et Stepan s'opposent également sur la question d'assassinat d'enfants :

Annenkov Stepan, tout le monde ici t'aime et te respecte. Mais quelles que soient tes raisons, je ne puis te laisser dire que tout est permis. [...]  
 Stepan Rien n'est défendu de ce qui peut servir notre cause.  
 [...]  
 Annenkov Stepan, nous oublierons ce que tu viens de dire, en considération de ce que tu as fait pour nous et avec nous. Souviens-toi seulement de ceci. Il s'agit bien de savoir si,

---

<sup>180</sup> Camus 1950, 59

<sup>181</sup> cf. Guérin Caligula 2009, 456

<sup>182</sup> Camus 1950, 135

<sup>183</sup> *ibid.*, 34

tout à l'heure, nous lancerons de bombes contre ces deux enfants.

Stepan Des enfants ! [...] 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 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. [...] 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 [...] La vérité est que vous ne croyez pas à la révolution [...] si vous étiez sûrs que par nos sacrifices et nos victoires, nous arriverons à bâtir une Russie libérée du despotisme une terre de liberté qui finira par recouvrir le monde entier, si vous ne doutiez pas qu'alors l'homme, libéré de ses maîtres et de ses préjugés, lèvera vers le ciel la face des vrais dieux, que pèserait la mort de deux enfants ? [...] <sup>184</sup>

Ce passage montre que Stepan souhaite à tout prix libérer la Russie et que pour ce faire, il serait prêt à tuer n'importe qui. S'il le juge nécessaire, Stepan est disposé à faire n'importe quoi : même la mort de deux enfants innocents ne lui pose pas de problème. Il ne ressent aucun scrupule étant donné qu'ils font partie de la classe privilégiée. Stepan paraît froid et dur comme la pierre, et Dora souligne qu' « il n'aime personne. Quand tout sera fini, il sera plus heureux » <sup>185</sup>.

Les deux personnages principaux au sein du groupe terroriste, Stepan et Kaliayev, s'affrontent. En créant le personnage de Stepan, Camus ne fait pas uniquement référence à Joseph Staline concernant la ressemblance entre leurs noms, mais aussi en ce qui concerne les traits de caractère. Il est souvent dit que Camus oppose les deux personnages de Stepan et de Kaliayev : Kaliayev lutte pour ses idéaux alors qu'il semble que Stepan se batte seulement pour se battre. Stepan est prêt à tout sacrifier pour la liberté des masses. De même que Joseph Staline qui a été emprisonné et exilé au début du XX<sup>ème</sup> siècle <sup>186</sup>, Stepan a également passé du temps

---

<sup>184</sup> *ibid.*, 61-63

<sup>185</sup> *ibid.*, 35

<sup>186</sup> cf. Marx- Engels-Lenin-Institut Moskau 1945, 12

en prison : « [...] Le jour où ils m'ont arrêté, j'allais vous rejoindre »<sup>187</sup> et « J'ai été justifié en une nuit, et pour toujours, il y a trois ans, au bagne. Et je ne supporterai pas »<sup>188</sup>.

De même, après avoir échappé à l'exil, Staline a pu réunir différents groupes bolcheviks à Saint Pétersbourg en 1911<sup>189</sup>. Ce détail historique, vient mettre l'accent sur les similarités entre le personnage de Stepan et le dictateur soviétique. Stepan peut être ainsi comparé à Joseph Staline, tandis que dans le personnage de Kaliayev, il est possible de trouver certaines similarités avec Vladimir Lénine, en particulière en ce qui concerne le retour de son exil à Zurich au début du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>190</sup><sup>191</sup>. Pourtant, Camus souligne qu'il s'agit bien d'un personnage historique réel de la révolution russe et qu'il a décidé de conserver le nom du personnage afin de montrer son respect et son admiration à l'égard des hommes et des femmes courageux<sup>192</sup>.

En ce qui concerne l'adaptation de la pièce de William Faulkner, *Requiem pour une nonne*, la notion de dictature ne peut être utilisée que de manière très différenciée. Il est vrai que cette pièce ne possède pas autant de dynamisme politique que les autres pièces de Camus. Néanmoins, la pièce aborde le thème de la ségrégation de la population blanche et noire dans les états du sud des Etats-Unis. Les personnages de *RQN* font majoritairement partie de l'élite blanche, bien que quelques-uns soient des blancs défavorisés ; le seul personnage à la peau noire est la bonne d'enfants, Nancy Mannigoe. Dans ce contexte, on pourrait supposer qu'elle est opprimée par ses employeurs, les Gowan Stevens : Temple Stevens et son époux Gowan.

Les termes de « dictateur » ou « tyran » pourraient sembler exagérés pour le couple Gowan Stevens. Pourtant, on peut distinguer plusieurs niveaux d'oppression et de tyrannie dans cette pièce. Dans un premier temps, il est question de la ségrégation entre l'élite blanche et le personnel noir, représenté dans cette pièce par la bonne d'enfants décrite dans les didascalies de la pièce : « L'accusée est debout. C'est une

---

<sup>187</sup> Camus 1950, 16

<sup>188</sup> *ibid.*, 34

<sup>189</sup> cf. Marx-Engels-Lenin- Institut Moskau 1945, 25

<sup>190</sup> cf. Marek 1950, 11

<sup>191</sup> cf. Wolkogonow 1994, 105-106

<sup>192</sup> cf. Camus 1962, 1826

négresse d'une trentaine d'années – c'est-à-dire qu'elle peut avoir n'importe quel âge entre vingt et quarante ans – au visage calme, impénétrable, presque rêveur »<sup>193</sup>. A un deuxième niveau, il s'agit également d'une ségrégation entre les différentes couches sociales. Gowan, Temple et l'avocat Gavin Stevens font tous partie de la haute bourgeoisie, donc de l'élite blanche du sud des Etats-Unis. Camus leur oppose à une classe sociale moins privilégiée et criminelle, comme Popeye et le frère de Red (Peter). Les didascalies offrent une description de ce personnage :

Beau garçon qui plaît aux femmes, le genre d'homme avec lequel on n'aura pas de surprise, parce qu'on sait exactement ce qu'il va faire, tout en espérant qu'il ne le fera pas, cette fois-ci. Un être très dur, pas immoral, mais amoral.<sup>194</sup>

Peter et Popeye, sont des gangsters : ces criminels exploitent les femmes, et particulièrement, exercent un chantage sur Temple : « Je veux le fric et les bijoux. Et toi par-dessus le marché »<sup>195</sup>. A un troisième niveau, on constate l'oppression de Temple par les conventions traditionnelles. Obligée de se comporter toujours parfaitement, en menant une vie tranquille comme épouse d'un riche homme de la haute bourgeoisie, Temple cherche l'aventure. Pour être pardonnée, elle décide pourtant de se marier avec un homme « de son monde » et elle justifie son choix ainsi :

Temple [...] nous pensions que le mariage à lui seul suffirait, la cérémonie elle-même. Rien que notre agenouillement à tous deux : 'Nous avons péché. Pardonnez- nous.' Et alors ce serait la paix, l'oubli, l'amour tout ce que j'avais raté jusque-là. L'amour ... peut-être que n'est-ce pas le mot juste, mais nous pensions aussi être réunis par quelque chose de plus que l'amour. Par cette tragédie qui nous avait enchaînés l'un à l'autre [...] Et puis je comptais aussi sur quelque chose de plus efficace que la tragédie et l'amour pour tenir deux êtres réunis : le pardon. Oui, j'espérais le pardon mutuel.<sup>196</sup>

---

<sup>193</sup> Camus 1956, 12

<sup>194</sup> *ibid.*, 125

<sup>195</sup> *ibid.*, 127

<sup>196</sup> *ibid.*, 114



Même si après la mort de Red, elle a retrouvé le rythme de sa vie normale, après avoir été forcée d'accepter de se marier avec Gowan, elle cherche les aventures, elle semble être attirée par le danger et le mal. C'est pourquoi elle sauve Nancy de la vie dans la rue mais aussi parce qu'elle a besoin d'une personne de confiance pour parler du passé et surtout de son propre passé dans un bordel à Memphis : « La vraie raison est que j'avais besoin d'elle [...] la très distinguée Temple Drake-Stevens ne pouvait trouver qu'une prostituée noire pour parler la même langue qu'elle »<sup>197</sup>.

Il est légitime de se demander pourquoi Camus a choisi de transformer le roman faulknérien en pièce de théâtre. Etant donné que Camus refuse de traiter encore la question de l'Algérie en public, on peut émettre l'hypothèse que Camus établit un parallèle entre les différents niveaux d'oppression dans la pièce et l'oppression coloniale française qui avait lieu à l'époque dans son pays natal, l'Algérie. De cette manière, il lui était possible de poser la question de la justice et d'indépendance tout en respectant sa promesse de se taire à propos du conflit entre l'Algérie et la France.

Si l'on admet cette hypothèse, une lumière totalement différente est jetée sur les personnages de Temple Drake/Stevens et de Nancy Mannigoe. Temple sert alors de référence allégorique pour la métropole et le peuple français en opposition avec Nancy qui symbolise l'Algérie et le peuple algérien.

En tant que membre de la haute bourgeoisie du sud des Etats-Unis, Temple se permet extravagances et escapades. En cherchant l'aventure, elle ne pense pas aux conséquences, elle ne fait que suivre ses propres intérêts. Elle a de nombreux secrets qu'elle s'efforce de garder et elle est prête à sacrifier les siens, tant que cela n'implique pas qu'elle perde la face en public. Temple est même prête à sacrifier son mariage et à abandonner son enfant, et elle ne s'intéresse même pas à la vie de Nancy avec laquelle elle avait pourtant établi un lien personnel. Etrangère à tout sentiment de culpabilité, elle ne se rend pas compte qu'elle est la seule responsable de sa situation.

---

<sup>197</sup> *ibid.*, 89

## 6.2. Vivre dans l'oppression

Il semble tout d'abord nécessaire de remettre en contexte, en fonction des différentes œuvres, le terme d'oppression qui s'oppose évidemment à celui de la liberté. Comme il existe différentes formes d'oppression dans le théâtre de Camus, les héros devront évidemment lutter différemment les différents types de liberté :

- la liberté d'expression,
- la liberté de pensée et
- la liberté de vivre de façon libre et indépendante.

Normalement, le héros est celui qui est majoritairement touché par l'oppression. Ce chapitre aborde toutefois la question d'un peuple opprimé et de son comportement. Autrement dit, le peuple, parfois à côté du héros, vis-à-vis au tyran, se trouve ici au centre d'intérêt.

Dans la première pièce de Camus, *RDA*, il n'y a pas un seul héros, mais plusieurs. Autrement dit, les mineurs d'Oviedo sont tous des héros parce qu'ils se révoltent collectivement et c'est collectivement qu'ils s'opposent au système. Fatigués de se laisser opprimer par le gouvernement du Général Lerroux, ils luttent pour leurs idéaux et ils en meurent aussi. Ces mineurs sont le symbole de la résistance politique ; une résistance à une politique invisible est par là qui ne se montre pas explicitement et qui est inaccessible. En d'autres termes, ni le gouvernement de Lerroux ni le Général lui-même n'apparaissent sur scène. Ce n'est que dans l'acte trois que Don Lerroux parle à la radio à son peuple. Existe-il une possibilité de négociations avec les mineurs d'Oviedo ? Serait-il possible de la part de la nouvelle élite politique de prêter attention aux intérêts et aux besoins des moins privilégiés ? Ces questions restent sans réponse, le gouvernement de Lerroux se tait. La seule réponse que ce gouvernement connaît est la violence, une violence transmise par la radio :

[...] LA REVOLUTION A ETE ENTIEREMENT ECRASEE. LA TROUPE S'EST RENDUE MAITRESSE DES ASTURIES. GRACE AU GOUVERNEMENT ESPAGNOL, HEROIQUEMENT ASSISTE DE L'ARMEE ET DE LA FORCE PUBLIQUE, ON VIENT DE SAUVER EN OCCIDENT LES PRINCIPES ESSENTIELS DE LA DEMOCRATIE ET DE LA CIVILISATION LATINE. [...] EN REPRIMANT UNE REVOLUTION ARMEE PUISSAMMENT, UN EXEMPLE JAMAIS EGAL DE TOLERANCE ET D'HUMANITE ET DE GENEREUSE

APPLICATION DES LOIS. MALGRE LE NOMBRE CONSIDERABLE DE SOLDATS MORTS. MALGRE LA DESTRUCTION DE PLUSIEURS VILLES. MALGRE L'ANEANTISSEMENT DE CHEFS-D'ŒUVRE DU TRAVAIL ET DE L'ART HUMAIN, LE GOUVERNEMENT N'A MAINTENU QUE LE NOMBRE MINIMUM DE CONDAMNATIONS A MORT, COMMUAN LA PLUPART EN PEINE DE PRISON.<sup>198</sup>

Ainsi, aucune des trois libertés fondamentales mentionnées plus haut n'est accordée aux mineurs. La nouvelle élite politique ne donne aux mineurs aucune possibilité d'entrer en contact avec eux, étant donné que le seul moyen de transmettre les messages est la radio. La liberté de pensée n'est pas respectée : les mineurs n'ont même pas la possibilité d'exprimer leurs besoin et souhaits (« Tout contre-révolutionnaire pris les armes à la main tout saboteur sera immédiatement fusillé »<sup>199</sup>) sans être écrasés par les troupes espagnoles et les légionnaires :

LES TROUPES REGULIERES ONT REÇU L'ORDRE D'ATTENDRE L'ARRIVEE DES LEGIONNAIRES ET DES TIRAILLEURS MAROCAINS [...] LE MORAL DES TROUPES EST EXCELLENT [...].<sup>200</sup>

En ce qui concerne la liberté de vivre de façon libre et indépendante, il est clair qu'elle est refusée à ces hommes qui vivent sous l'oppression d'un nouveau régime politique qu'ils refusent d'accepter. C'est la raison pour laquelle ils se révoltent. Les mineurs réclament un changement politique et une nouvelle structure dans laquelle chacun disposera des mêmes droits :

Santiago      Quelque chose me tracasse, je vais vous dire, c'est les écoles, beaucoup d'écoles. Moi, vous voyez, je ne sais pas lire. C'est mon gars qui me disait les nouvelles. [...]

Antonio        Il y a des gens dans les vallées et puis ceux des montagnes. Il faut leur dire qu'on n'est plus esclaves maintenant. [...]

Sanchez        Oui, on leur enverra du monde avant les premières neiges, on les organisera.

[...]

Santiago        Tu vois, c'est bien ce que je pensais [...] y faut pas que ça soit pour rien. Moi j'ai plus grand-chose à perdre

---

<sup>198</sup> Camus 1968, 33-34

<sup>199</sup> *ibid.*, 29

<sup>200</sup> *ibid.*, 31

maintenant, je suis trop vieux ; mais vous, les jeunes, toi petit, pensez à tout ce qui vient, à tout ce qui est nouveau.<sup>201</sup>

Outre les mineurs, le village d'Oviedo comprend également les marchands, qui refusent de participer à la révolte des ouvriers. Evidemment, on est confronté là à une ségrégation sociale : les marchands, comme le Pharmacien ou l'Épicier, souhaitent suivre leurs propres intérêts et multiplier leurs bénéfices ; ils sont également concernés par le changement politique mais pensent être capables de profiter de ce nouveau gouvernement (« Le Pharmacien : Missa. Moi je suis pour les idées. Et on dira ce qu'on voudra, l'instruction, c'est une belle chose. Et Lerroux, il a des titres »<sup>202</sup>). C'est ainsi qu'ils refusent de contribuer à la révolte des mineurs : (« Le chef : [...] Les gros commerçants ne veulent pas lâcher leurs stocks. Dans notre situation, pas de pitié, faut frapper vite. »<sup>203</sup>). Menacés de mort par les mineurs, l'épicier refuse de collaborer et perd la vie alors que le pharmacien accepte d'ouvrir ses stocks afin de contribuer à la révolution<sup>204</sup>.

Dans son livre *Les Envers d'un Échec : Étude sur le Théâtre d'Albert Camus*, Gay-Crosier décrit la rébellion dans *RDA* comme suit :

[...] les mineurs rebelles goûtent pour quelques instants une brève victoire [...]. Leur unique ambition semble se diriger vers une justice sociale enfin réalisée. Mais très vite les légionnaires marocains que le Gouvernement a fait venir écrasent brutalement la révolte « légitime ». Nous voilà, semble-t-il, en plein théâtre politique. [...] Les légionnaires, qui tuent pour gagner leur vie, sont l'ennemi « naturel » des insurgés.<sup>205</sup>

Tout en subissant la dictature de la Peste, le peuple dans *EDS* souffre de différentes façons. La population de Cadix peut être facilement divisé entre ceux qui soutiennent le régime du dictateur ou du moins ne s'y opposent pas et ceux qui résistent et luttent contre le tyran. Par peur de perdre la vie, les élites, comme les alcades ou même le juge, refusent de s'opposer à la Peste. Ils préfèrent contribuer

---

<sup>201</sup> *ibid.*, 29-30

<sup>202</sup> *ibid.*, 27

<sup>203</sup> *ibid.*, 29

<sup>204</sup> cf. *ibid.*, 30-31

<sup>205</sup> Gay-Crosier 1967, 43-44

au système et se taire afin de rester vivant. Les insignes de la Peste sont introduits à Cadix et il est demandé à tout citoyen de montrer qu'il soutient le système. Ceux qui s'opposent à cette règle sont obligés de porter le signe de ceux qui refusent la Peste. Le juge Casado lui-même refuse d'accueillir et de cacher Diego de la Peste car il est trop effrayé par les conséquences de son acte :

- Le Juge : Je suis le serviteur de la loi. Je ne peux pas t'accueillir ici.
- Diego : Tu servais l'ancienne loi. Tu n'as rien à faire avec la nouvelle.
- Le Juge : Je ne sers pas la loi pour ce qu'elle dit, mais parce qu'elle est la loi.
- Diego : Mais si la loi est le crime ?
- Le Juge : Si le crime devient la loi, il cesse d'être crime.
- Diego : Et c'est la vertu qu'il faut punir.
- Le Juge : Il faut la punir, en effet, si elle a l'arrogance de discuter la loi.
- Victoria : Casado, ce n'est pas la loi qui te fait agir. C'est la peur.
- Le Juge : Celui-ci aussi a peur.
- Victoria : Mais il n'a encore rien trahi.
- Le Juge : Il trahira. Tout le monde trahit parce que tout le monde a peur. Tout le monde a peur parce que personne n'est pur.<sup>206</sup>

Dans ces situations extrêmes, il est fréquent que les gens montrent leur vrai visage en ne pensant qu'à eux-mêmes. Le Juge Casado déclare même que les personnes deviennent égoïstes et trahissent à cause de la peur. Casado soutient la thèse qu'il faut obéir à la loi bien qu'elle soit un crime. Camus rassemble le peuple de Cadix en un chœur et donne à ce chœur la possibilité d'exprimer collectivement les pensées et les soucis de la population. La présence d'un chœur dans la pièce peut facilement amener le lecteur à trouver un lien avec le théâtre antique, où le chœur a joué un rôle essentiel. Au début, le chœur collectif prétend qu'il ne s'est rien passé après le

---

<sup>206</sup>Camus 1948, 119-120

passage de la comète (« Il ne se passe rien, il ne se passera rien. »<sup>207</sup>). A partir de l'installation du régime de la Peste, le collectif du peuple cadixien se sent abandonné par les anciennes élites politiques : « Nos maîtres disaient qu'ils nous protégeraient, et voici pourtant que nous sommes seuls. [...] »<sup>208</sup> et tout au long de la pièce, le lecteur réalise que le peuple de Cadix est de plus en plus désespéré par la tyrannie hypocrite de la Peste :

Le Chœur [...] Que ferait ici la Peste ? Elle veut nous garder sous elle, elle nous aime à sa manière. Elle veut que nous soyons heureux comme elle l'entend, non comme nous le voulons. Ce sont les plaisirs forcés, la vie froide, le bonheur à perpétuité. Tout se fixe [...]<sup>209</sup>

Ce passage montre que le peuple se sent oppressé par la dictature et qu'il désire être heureux et vivre librement selon son propre gré au lieu d'être administré par ce régime et d'agir en fonction du règlement de la Peste. De même, la phrase « Malheur ! Malheur ! Nous sommes seuls, la Peste et nous ! [...] Cadix enfin comme une arène noire et rouge où vont s'accomplir les meurtres rituels. »<sup>210</sup> ne se réfère pas uniquement au sentiment de solitude d'être administrée par un tel dictateur. Les deux couleurs évoquées par Camus, le rouge et le noir, sont les deux couleurs du Troisième Reich. Vers la fin de la pièce, le chœur collectif arrive à surmonter sa peur et annonce que « [...] ce sont les fêtes de la victoire, allons chercher nos femmes. »<sup>211</sup> et le chœur des femmes répond : « Maintenant, nous sommes dans la vérité. [...] Alors revient l'amour quand justement il n'est plus temps »<sup>212</sup>. Il appartient au chœur de conclure la pièce avec les phrases suivantes, lourdes de sens :

Le Chœur Non, il n'y a pas de justice, mais il y a des limites. Et ceux-là qui prétendent ne rien régler, comme les autres qui entendaient donner une règle à tout, dépassent également les limites [...]<sup>213</sup>

---

<sup>207</sup> *ibid.*, 45

<sup>208</sup> *ibid.*, 77

<sup>209</sup> *ibid.*, 83

<sup>210</sup> *ibid.*, 85

<sup>211</sup> *ibid.*, 166

<sup>212</sup> *ibid.*, 167

<sup>213</sup> *ibid.*, 186

Ce passage peut être entendu comme une critique adressée à ceux qui ne s'opposent pas aux régimes et aux règles qui oppriment. Ceux qui restent passifs et se taisent contribuent eux aussi à la misère du monde : ils sont coupables puisqu'ils ne se révoltent pas.

Les régimes totalitaires s'appuient sur un système d'exclusion sociale des personnes qui s'opposent à l'idéologie ou qui ne sont pas « utiles » au régime. On distingue entre l'« ingroup » et l'« outgroup ». L'ingroup représente la masse qui soutient l'idéologie du régime totalitaire et qui s'identifie avec lui, tandis que les membres de l'outgroup sont dénoncés et exclus de la société par les membres de l'ingroup. Ils portent tous les insignes du groupe auquel ils appartiennent : ceux qui soutiennent le régime aussi bien que les opposants. Mais il faut noter que les opposants sont obligés de les porter. Dans l'Allemagne nazie, la croix-gammée, mais aussi les deux S du SS et la tête de mort sont des symboles du régime, contrairement à l'étoile jaune qui dénonçait les citoyens juifs. Il existait d'autres types d'étoiles pour les « opposants » du régime nazie, comme par exemple pour les Roms et les Sinti ou pour les ennemis politiques. Il s'agit par conséquent de marqueurs permettant de distinguer l'ingroup de l'outgroup. On notera en outre, le marquage à Cadix des maisons contagieuses par une étoile noire. La séparation des hommes et femmes à Cadix fait penser à la distinction opérée dans les camps. Dans l'*EDS*, il est aussi question de déportations et de concentration. Les familles des malades sont obligées de passer leur vie en quarantaine, ce qui s'apparente à une condamnation à mort puisque la possibilité de s'échapper ou d'être guéri ne s'offre pas. Le passage suivant montre la machinerie cruelle mise en place lors des déportations et des concentrations, et un manque de main-d'œuvre sous le régime de la Peste, ce qui paraît inattendu dans un contexte médiéval :

La Peste      Faites commencer les grands travaux inutiles. [...] tenez prête la balance des déportations et concentrations. Activez la transformation des innocents en coupables pour que la main-d'œuvre soit suffisante. Déportez ce qui est important. Nous allons manquer d'hommes c'est sûr. [...] <sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> *ibid.*, 104

Les élites politiques, y compris le gouverneur, collaborent avec le régime de la Peste afin de conserver leur statut privilégié. Cet arrangement mutuel entre le nouveau dictateur et les anciennes élites ne prouve pas seulement l'acceptabilité de ce nouveau système qui vient de s'installer à Cadix au niveau des couches privilégiées, mais il signifie également une certaine sécurité offerte par la dictature aux anciennes élites. Ces dernières se sentent protégées et ne craignent pas de perdre leur vie et leurs biens puisqu'ils obéissent aux nouvelles règles et contribuent parfois directement à la dictature. Un Alcade, par exemple, sert de caution à la Peste : « J'ai besoin d'un homme qui ait la confiance du peuple et par l'intermédiaire duquel je puisse faire connaître mes volontés. Vous acceptez naturellement [...] »<sup>215</sup>. Un parallèle devient visible tout en pensant aux *Accords de Montoire* entre le maréchal Pétain et l'Allemagne nazie en 1940. De même que cet Alcade, de nombreux hommes politiques de la III<sup>e</sup> République, comme Pierre Laval ou Pierre-Étienne Flandin, ont exercé une politique de collaboration<sup>216</sup>.

Aussi égoïste que les Alcades, le personnage du nihiliste dans la pièce, Nada, soutient le régime de la Peste étant donné qu'il ne croit en rien ni en personne. Tourné en dérision par le peuple de Cadix au début de la pièce (« Une voix : Nada, voilà Nada. Voilà, l'idiot »<sup>217</sup>), en tant que nihiliste, Nada contribue à la dictature de la Peste, considérant qu'il n'a rien à perdre :

Nada	[...] Je suis juge à ma manière. J'ai lu dans les livres qu'il vaut mieux être le complice du ciel que sa victime.
[...]	
Le Juge Casado	Tu ne crois donc à rien, malheureux ?
Nada	À rien de ce monde, sinon au vin. Et à rien du ciel !
[...]	
Diego	[...] Mentir est toujours une sottise.
Nada	Non, c'est une politique. Et que j'approuve puisqu'elle vise à tout supprimer. [...] <sup>218</sup>

---

<sup>215</sup> *ibid.*, 77

<sup>216</sup> cf. Guérin EDS 2009, 276

<sup>217</sup> Camus 1948, 38

<sup>218</sup> *ibid.*, 40-43



Nada est un collaborateur classique qui ne craint ni ne respecte rien ni personne (« Qu'est-ce que ça peut vous faire ? Peste ou gouvernement, c'est toujours l'État. »<sup>219</sup>). Son choix de collaboration est avantageux car il lui permet de monter dans la hiérarchie sociale. Déjà le nom du collaborateur est un pars pro toto étant donné que « Nada » signifie « rien » en Espagnol, ce qui est symbolique du personnage. Comme il ne croit en rien, son seul centre d'intérêt est lui-même. En d'autres termes, il ne veut que sauver sa propre peau et trouver sa place dans la société. Au début de la pièce, Nada n'a pas de tâche ni de fonction à exercer tandis que dans le régime de la Peste il est accueilli et il a une mission. Le personnage de Nada et sa transformation montrent que dans une société opprimée par une dictature, les collaborateurs au régime ne sont pas nécessairement convaincus par ce système politique, mais qu'ils cherchent à trouver une mission et une place dans la société afin d'être acceptés. Apprenant la philosophie de Nada, la secrétaire le nomme « fonctionnaire de notre royaume »<sup>220</sup>. Dans ce contexte, le personnage de Nada contribue également à la perception d'EDS comme pièce politique, reflétant entre autres la situation en Allemagne nazie ou aussi en Autriche, où de nombreux hommes et femmes sans espoir et sans perspective ont contribué activement à la dictature hitlérienne afin de trouver une place dans la société, améliorer leur statut et avoir une chance de monter dans l'échelle sociale.

Pour en revenir à la liberté d'expression, de pensée et de vivre de manière libre et indépendante, il importe de rappeler que la Peste, qui vient de l'extérieur, érige tout de suite de nouvelles règles auxquelles le peuple de Cadix doit s'adapter. Ce sont les messagers qui transmettent au peuple les nouvelles lois édictées par la Peste :

- |                       |   |
|-----------------------|---|
| Le Premier Messenger  | Toutes les maisons infectées devront être marquées au milieu de la porte d'une étoile noire [...] L'étoile devra rester jusqu'à la réouverture de la maison sous peine des rigueurs de la loi. <sup>221</sup> |
| Le Deuxième Messenger | Toutes les denrées de première nécessité seront désormais à la disposition de la communauté [...] en parts égales et infimes à  |

---

<sup>219</sup> *ibid.*, 79

<sup>220</sup> *ibid.*, 100

<sup>221</sup> *ibid.*, 79

tous ceux qui pourront prouver leur loyale appartenance à la nouvelle société.<sup>222</sup>

Le Troisième Messenger Tous les feux devront être éteints à neuf heures du soir et aucun particulier ne pourra demeurer dans un lieu public ou circuler dans les rues de la ville [...]<sup>223</sup>

Le Quatrième Messenger Il est sévèrement interdit de porter assistance à toute personne frappée par la maladie, si ce n'est en la dénonçant aux autorités qui s'en chargeront. La dénonciation entre membre d'une même famille est particulièrement recommandée et sera récompensée par l'attribution d'une double ration alimentaire, dite ration civique.<sup>224</sup>

Le Cinquième Messenger Afin d'éviter toute contagion par la communication de l'air, les paroles même pouvant être le véhicule de l'infection, il est ordonné à chacun des habitants de garder constamment dans la bouche un tampon imbibé de vinaigre qui les préservera du mal en même temps qu'il les entraînera à la discrétion et au silence.<sup>225</sup>

Toutes les mesures annoncées poursuivent l'objectif d'isoler la population : le silence obtenu en portant un bouchon dans la bouche, bloquant toute la possibilité d'échange ; le couvre-feu du soir ; la dénonciation entre les personnes et même entre les membres de la même famille. Cette isolation systématique pourrait mener à une forte identification avec la dictature de la Peste, qui semble le seul moyen qui reste au peuple de Cadix.

L'idéologie de la Peste vise à l'oppression du peuple par un seul despote. La Peste elle-même souligne qu' « Une seule peste, un seul peuple. Concentrez-vous, exécutez-vous, occupez-vous »<sup>226</sup> ce qui devrait faire naître un puissant sentiment d'unité parmi les citoyens de Cadix. Evidemment, il s'agit en même temps d'une démonstration de pouvoir. La Peste considère l'acte de régner sur la population

---

<sup>222</sup> *ibid.*, 80

<sup>223</sup> *ibid.*

<sup>224</sup> *ibid.*, 81

<sup>225</sup> *ibid.*, 84

<sup>226</sup> *ibid.*, 117

comme un fait, et non comme un privilège : « Moi, je règne, c'est un fait, c'est donc un droit. Mais c'est un droit qu'on ne discute pas : vous devez vous adapter »<sup>227</sup>. Sous la dictature de la Peste, c'est la peur qui domine le quotidien du peuple : une peur de perdre la vie dans les camps, de mourir de la peste ou de mourir à cause d'une radiation sur la liste de la secrétaire. A l'aide de cette liste, c'est elle qui décide de la vie et de la mort des habitants. Cette liste constitue l'élément essentiel de l'administration de ce système totalitaire qui s'efforce d'« éduquer » ou plutôt de briser la population au gré des humeurs de la Peste. L'absurdité atteint son apogée dans les certificats de santé et d'existence qu'il faut à chaque citoyen afin de prouver son existence réelle<sup>228</sup>. La population est obligée d'obéir à des mesures absurdes : elle n'est pas seulement forcée de porter des étoiles, mais aussi de garder un tampon dans la bouche sous le prétexte de ne pas attraper l'épidémie de la peste. Cette évidente dégradation des conditions de vie engendre une hiérarchie entre ceux qui soutiennent la Peste et son système et ceux qui refusent la dictature avec toutes ses mesures et qui ne lui obéissent pas. Il peut paraître étrange que la population de Cadix doive porter un tampon dans la bouche afin d'éviter une infection possible de la peste. En fait, ce tampon dans la bouche a pour but de réduire les conversations et les échanges d'idées à Cadix, bref de réduire les habitants au silence. Ainsi, les seuls messages transmis sont ceux de la Peste. De même que les paroles, le silence est un moyen puissant pour briser un peuple. La population de Cadix est opprimée au point que les habitants n'ont même plus le droit de communiquer entre eux, ce qui montre bien le niveau totalitaire du régime de la Peste et de ses collaborateurs.

Dans *Les Justes*, il est question d'une oppression à différents niveaux, la plus évidente étant l'oppression du peuple russe par l'aristocratie, combattue par les terroristes du mouvement qui s'est formé autour de Stepan et Kaliayev. A un autre niveau, les membres de ce mouvement radical, et surtout Kaliayev et Dora, vivent sous l'oppression de Stepan qui souhaite à tout prix imposer ses idées. De même, on découvre que la grande-duchesse se sente opprimée par le rôle qu'elle doit jouer dans sa couche sociale.

Tout d'abord, il est question de l'oppression exercée entre les différentes classes en Russie. La classe la moins favorisée se sent désavantagée vis-à-vis de l'aristocratie

---

<sup>227</sup> *ibid.*, 86

<sup>228</sup> *cf. ibid.*, 98

réunie autour du grand-duc et de la famille impériale en général. L'organisation radical décide donc de jeter une bombe sur la calèche du grand-duc : « Annenkov : Oui. Toute la Russie saura que le grand-duc Serge a été exécuté à la bombe par le groupe de combat du parti socialiste révolutionnaire pour hâter la libération du peuple russe »<sup>229</sup>. Le deuxième niveau d'oppression est situé entre les membres de l'organisation : Stepan se considère comme le chef du mouvement et opprime de plus en plus les autres membres. Pourtant, le vrai leader du mouvement est Annenkov (« Je suis le chef »<sup>230</sup>), qui montre à Stepan les limites d'actions à entreprendre. L'assassinat de la nièce et du neveu du grand-duc oppose clairement ces deux personnages : « [...] L'Organisation décide que le meurtre de ces enfants est inutile. Il faut reprendre la filature. [...] »<sup>231</sup>.

Les membres de l'organisation, qui sont au début pleins d'enthousiasme, prennent peu à peu des mesures individuelles afin de gérer la tension croissante dans le groupe. Quelques membres suivent les instructions de Stepan et meurent pour « leurs idéaux » (mais surtout pour les idéaux radicaux de Stepan) alors que d'autres quittent la branche terroriste de l'organisation afin de soutenir d'autres branches du groupe :

Voinov            Je ne suis pas fait pour la terreur. Je le sais maintenant. Il vaut mieux que je vous quitte. Je militerai dans les comités, à la propagande.<sup>232</sup>

Etant donné que le personnage de Stepan devient de plus en plus extrémiste, certains membres de l'organisation commencent à le craindre, comme c'est le cas de Dora.

Kaliayev et Dora forment le couple tragique de la pièce, qui sacrifie son bonheur personnel pour la « bonne » cause. Dans les temps de révolte, l'amour ne semble pas avoir de place et Kaliayev est prêt à sacrifier un avenir-possible avec Dora et aussi sa propre vie pour des buts plus importants : « Dora : [...] S'il meurt, au

---

<sup>229</sup> Camus 1950, 19

<sup>230</sup> *ibid.*, 48

<sup>231</sup> *ibid.*, 67

<sup>232</sup> *ibid.*, 76

contraire, vous le croirez et vous pourrez l'aimer encore. Votre amour coûte cher »<sup>233</sup>. Kaliayev meurt en sacrifiant ses sentiments amoureux pour Dora et en donnant la priorité à l'amour du groupe et à l'amour de la libération du peuple :

Dora            [...] Est-ce que tu aimes notre peuple avec cet abandon et cette douceur, ou, au contraire, avec la flamme de la vengeance et de la révolte ? [...] Et moi, m'aimes-tu avec tendresse ?

Kaliayev        Personne ne t'aimera jamais comme je t'aime.<sup>234</sup>

Enfin la grande-duchesse, elle-même subit une forme d'oppression dans le monde où elle vit, au milieu de toutes les conventions et avec le comportement strictement codé de l'aristocratie. En avouant à Kaliayev, qu'elle ressent des sentiments négatifs à l'égard du neveu et de la nièce de son époux, morts dans l'attentat, elle montre son vrai visage. Son sentiment de culpabilité la mène à la prison afin d'interroger l'assassin du grand-duc. Elle espère se sentir mieux après cette entrevue et ne plus se sentir coupable de ne pas avoir pitié pour les enfants morts :

La Grande-Duchesse    [...] Je ne les aimais pas beaucoup. Ce sont les neveux du grand-duc. N'étaient-ils pas coupables comme leur oncle ?

Kaliayev                Non.

La Grande-Duchesse    Les connais-tu ? Ma nièce a un mauvais cœur. Elle refuse de porter elle-même ces aumônes aux pauvres. Elle a peur de les toucher. N'est-elle pas injuste ? Elle est injuste. Lui au moins aimait les paysans [...] Et tu l'as tué. Certainement, tu es injuste aussi.<sup>235</sup>

Dans ce passage, la grande-duchesse insiste sur le fait que personne n'est innocent. Même les enfants peuvent avoir un mauvais cœur. En même temps, elle souligne que son mari aurait mérité de vivre puisqu'il avait un cœur pour les moins privilégiés.

---

<sup>233</sup> *ibid.*, 132

<sup>234</sup> *ibid.*, 85

<sup>235</sup> *ibid.*, 118

Dans *Caligula*, les opprimés sont certainement les sénateurs, également connus sous le nom de « patriciens ». Le dictateur les transforme en esclaves, ou plutôt en marionnettes qui dansent selon son propre humeur. Caligula change le système politique dans la mesure où ce sont les sénateurs qui le servent maintenant. L'élite politique se croit indispensable au début de la pièce et surtout pendant l'absence du dictateur. Hélicon exprime l'importance des sénateurs par la phrase suivante : « L'Empire romain, c'est nous. Si nous perdons la figure, l'Empire perd la tête »<sup>236</sup>. Caligula se sent entouré par le mensonge, il veut purifier sa vie pour avoir de la vérité partout :

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. [...] Ils sont privés de la connaissance et il leur manque un professeur qui sache ce dont il parle.<sup>237</sup>

L'empereur veut apprendre aux sénateurs à vivre dans la vérité et d'après lui, il est le seul capable de leur enseigner à vivre dans la vérité et à apprécier la vie. En conséquence, il se charge de leur apprendre à vivre dans la vérité. Il s'aperçoit aussi que les sénateurs ne travaillent pas et prévoit donc de « bouleverser l'économie politique »<sup>238</sup>.

Les sénateurs perdent alors toutes leurs libertés : la liberté d'expression, la liberté de pensée et la liberté de vivre de façon libre et indépendante. Caligula force même tout citoyen à déshériter ses descendants et à donner cet argent à son gouvernement. Par cette mesure de déresponsabilisation et son pouvoir de décision sur la vie et la mort de son peuple, Caligula entend éduquer l'élite politique et lui apprendre à privilégier la vie par rapport à l'argent et aux biens (« Caligula : Il leur manque un professeur qui sache ce dont il parle »<sup>239</sup>). Caligula considère qu'il s'agit d'une forme d'éducation pour son peuple : « C'est de la pédagogie »<sup>240</sup>. Afin de rendre possible ce qui est impossible il faut éduquer les gens d'une manière stricte : « Si le Trésor a de

---

<sup>236</sup> Camus 1958, 11

<sup>237</sup> *ibid.*, 16

<sup>238</sup> *ibid.*, 20

<sup>239</sup> *ibid.*, 16

<sup>240</sup> *ibid.*, 21

l'importance, alors la vie humaine n'en a pas [...] moi j'ai décidé d'être logique et puisque j'ai le pouvoir, vous allez voir ce que la logique va vous coûter. »<sup>241</sup>

Les sénateurs ne comprennent rien à ces mesures engagées par Caligula et échangent leurs préoccupations, comme le vieux Scipion : « Mais c'est un jeu qui n'a pas de limites. C'est la récréation du fou »<sup>242</sup>. En éduquant et en opprimant simultanément le peuple et les sénateurs, Caligula souhaite parvenir à installer son règne de l'impossible et de la logique. Une liste est établie, selon laquelle l'ordre des morts est réglé. Bien entendu, Caligula se laisse toujours la possibilité de modifier cet ordre et il souligne explicitement que son pouvoir lui permet de mettre en œuvre ses idées jusqu'au bout :

Caligula        Je viens de comprendre enfin l'utilité du pouvoir. Il donne ses chances à l'impossible [...] la liberté n'a plus de frontières.<sup>243</sup>

Caligula rapproche aux sénateurs d'être surnois, mais aussi de ne pas être libres : « je vous hais parce que vous n'êtes pas libres. Dans tout l'Empire romain, me voici seul libre [...] un empereur pour vous enseigner la liberté »<sup>244</sup>.

Cherea souligne au début de la pièce que « [c]et empereur était parfait » et il défend d'une certaine façon Caligula en soulignant que ce n'est pas la maladie ou la folie de Caligula (« celui-ci n'est pas assez fou [...] il sait ce qu'il veut »<sup>245</sup>), mais surtout sa grande ambition de créer un royaume d'impossible et d'absurde qui menace véritablement les patriciens :

Cherea            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'effraie en lui et que je veux combattre. [...] disparaître notre

---

<sup>241</sup> ibid.

<sup>242</sup> ibid., 22

<sup>243</sup> ibid.

<sup>244</sup> ibid., 23

<sup>245</sup> ibid., 30

raison d'exister, voilà ce qui est insupportable. On ne peut pas vivre sans raison.

Premier Patricien La vengeance est une raison.

Cherea Oui, et je vais la partager avec vous [...] c'est pour lutter contre une grande idée dont la victoire signifierait la fin du monde [...] 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 cadavres et, pour notre malheur, c'est une philosophie sans objections. Il faut bien frapper quand on ne peut réfuter<sup>246</sup>.

Le fait que les patriciens soient prêts à lutter contre l'ambition de Caligula et contre le tyran lui-même rappelle les actions de résistance active dans les états totalitaires au cours des années trente et quarante du siècle passé. A cette époque, les élites politiques ont également essayé de lutter contre des systèmes de mort et d'oppression. Même si ce n'étaient pas des démocrates et s'ils avaient des pensées élitaires, ces hommes ont cherché des moyens de faire tomber le tyran et de préparer la période après sa mort. Au péril de leur vie, ces hommes ont essayé de reverser des régimes. Dans l'Allemagne nazie d'Adolf Hitler, un des hommes qui a lutté clandestinement pour libérer son pays était le comte Claus Schenk von Stauffenberg. Il a organisé un attentat à la bombe dans un des bunkers (la « Wolfsschanze ») d'Hitler le 20 juillet 1944 au cours d'une opération connue sous le nom d'*Opération Walkyrie*<sup>247</sup>. Comme Cherea dans la pièce camusienne, le comte Schenk von Stauffenberg n'était plus disposé à accepter la dictature de haine et de mort du tyran et a donc décidé de commettre cet attentat qui échouera avec pour conséquence la mort de Stauffenberg et de tous les autres conjurés.

### 6.3. Personnages féminins dans le théâtre de Camus

Le nombre de femmes dans les pièces camusiennes est limité. Dans les cinq pièces traitées pour ce mémoire, il y en a assez peu, tandis que la majorité des personnages sont masculins. On peut également remarquer que les premiers rôles

---

<sup>246</sup> *ibid.*, 30-31

<sup>247</sup> cf. adresse-web 5, [20.4.2016]



sont majoritairement attribués aux hommes alors que les femmes apparaissent dans des rôles secondaires où elles contribuent aux actions du héros ou du dictateur. En comparant les cinq pièces traitées, on note cependant une exception en ce qui concerne cette mise à l'écart des femmes. L'adaptation Faulknerienne supprime cette séparation hiérarchique entre hommes (rôles principaux en tant que héros ou dictateurs) et femmes (rôles secondaires) en privilégiant les femmes dans les rôles leaders.

La représentation des femmes dans les pièces d'Albert Camus obéit à un certain schéma. Les personnages féminins peuvent être classés en deux types différents. Soit elles sont présentées comme des victimes de la vie et des circonstances historiques, soit elles contribuent au régime du dictateur et/ou de la terreur en tant que collaboratrices.

Dans la première catégorie, les « femmes-victimes » restent surtout passives et ne contribuent pas au changement du système. Elles se sentent incapables d'un vrai changement ou d'une révolte. En conséquence, en préférant se plaindre et ne pas réagir, elles acceptent leur destin sans se battre pour une amélioration des conditions aussi bien politiques que sociales. D'un autre côté, des femmes courageuses et actives apparaissent dans l'œuvre de Camus. En luttant pour leur liberté de pensée et pour un changement du système, elles s'opposent à leurs destins et essaient de prendre les choses en mains.

Il semble difficile d'opérer une distinction entre les deux types de personnages féminins dans l'œuvre camusienne en fonction de leurs sympathies pour ou contre une certaine idéologie ou un ordre politique. En d'autres termes, il n'est pas possible de constater que les femmes fortes sont « les mauvaises » ou « les bonnes » et vice-versa. Les personnages et surtout les pièces sont trop complexes pour que les choses puissent apparaître aussi clairement, en tout cas à première vue.

Dans *Révolte dans les Asturies*, on ne rencontre qu'un seul personnage féminin : Pilar. Femme de 35 ans, elle est patronne de cabaret à Oviedo où les commerçants de la ville jouent aux cartes. Tout au long de la pièce, Pilar n'apparaît pas régulièrement et il semble qu'elle joue un rôle secondaire, vu le nombre limité de ses apparitions sur scène. Elle est considérée comme une femme de mauvaise vie par la société conservatrice d'Oviedo. Relativement désintéressée de l'actualité, elle

mène sa vie à sa façon, non seulement comme responsable du cabaret, mais aussi comme amante du jeune Pèpe. Pourtant, cette liaison entre Pilar et Pèpe ne semble pas à égalité au niveau des générations. Quand elle parle de son amant, Pilar l'appelle en effet « le petit », en référence à son jeune âge. Elle se sent responsable du jeune garçon et essaie à plusieurs reprises de le sauver. Elle tente de relativiser les déclarations de Pèpe dès l'acte un, en mettant l'accent sur son jeune âge (« C'est un enfant messieurs »<sup>248</sup>). Pilar est présentée comme une forte femme qui n'a peur de rien jusqu'au moment où Pèpe est arrêté sur la barricade. Ensuite, une énorme chute interrompt la scène vers la fin d'acte trois. Traumatisée par la mort de son amant, Pilar devient folle. Son comportement et ses cris de désespoir (« Tué, tué, ils l'ont tué ... presque un enfant »<sup>249</sup> et « assassins, assassins »<sup>250</sup>) pendant l'interrogatoire par le capitaine montre la transformation du personnage féminin : de la force à la folie. Ce changement met en évidence la violence de la guerre et des révoltes : mêmes les caractères les plus stables et les plus indépendants peuvent se figer brusquement et perdre tout espoir.

Les rôles attribués aux femmes dans la pièce *Caligula* ne sont pas très diversifiés. Soit elles sont des victimes de Caligula, soit elles lui servent de moyen de pression contre les hommes. Le seul personnage féminin qui semble jouer un rôle particulier pour Caligula, c'est sa sœur Drusilla : elle est morte et on ne la verra donc pas sur scène. Dans son aveuglement et dans sa rage, Caligula utilise les femmes pour arriver à ses buts. Il envisage même d'enlever les femmes à leurs époux : « 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 [...] Allez-vous supporter cela ? [...] »<sup>251</sup>. C'est ainsi que Caligula essaie de forcer les patriciens à collaborer à son système de peur et de mort.

Même si le personnage de Caligula et la pièce en général sont inspirés par l'histoire antique de l'empereur romain, cette histoire contient quelques similarités qui peuvent éveiller l'attention du lecteur. Le sujet de l'inceste à la suite duquel un tyran prend le pouvoir absolu apparaît à nouveau dans l'histoire du XX<sup>ème</sup> siècle. Ce qui n'est pas connu du grand public, ce sont les rumeurs qui ont couru sur Adolf Hitler, soupçonné

---

<sup>248</sup> Camus 1968, 28

<sup>249</sup> *ibid.*, 33

<sup>250</sup> *ibid.*

<sup>251</sup> Camus 1958, 28

d'être amoureux de sa nièce Angela Raubal, dite Geli. Le sujet d'une relation incestueuse entre un dictateur et une femme a été déjà abordé dans le sous-chapitre sur les tyrans. Bien que Drusilla puisse faire référence à la nièce d'Hitler, le personnage ne va pas être analysé en détail étant donné que Drusilla n'apparaît pas directement sur scène. Par contre, une autre femme apparaît dans la pièce : Caesonia. Ancienne maîtresse de Caligula, elle reste passive au début, pour se transformer peu à peu en collaboratrice du régime de Caligula. Désespérée et encore amoureuse, elle essaie de rester à ses côtés même s'il l'utilise pour établir et maintenir son état de folie. En se moquant des patriciens et en se comportant comme porte-parole de la dictature, elle devient collaboratrice du régime de Caligula. A propos de la procédure à adopter après la mort de Mereaia, elle se contente de cette instruction : « D'abord, retirer le corps, je crois. Il est trop laid ! »<sup>252</sup>.

Au cours de la pièce, Caligula monte sur scène pour y jouer le rôle de la déesse Vénus (« Aujourd'hui, je suis Vénus »<sup>253</sup>). Il fait participer les patriciens à une sorte de prière à Caligula-Vénus, orchestrée par Caesonia. Les patriciens répètent tout comme des moutons. Dans le premier acte, scène III, Caligula déclare qu'il ne veut pas s'égaliser aux dieux, mais qu'il souhaite se trouver dans une position supérieure à eux :

[...] qu'est-ce qu'un dieu pour que je désire m'égaliser à lui ? Ce que je désire de toutes mes forces, aujourd'hui, est au-dessus des dieux. Je prends en charge un royaume où l'impossible est roi.<sup>254</sup>

Même si Caligula souligne explicitement qu'il ne veut pas être l'égal des dieux, le lecteur pourrait se demander pour quelles raisons il s'habille et se comporte ensuite comme la déesse Vénus. Il s'agit peut-être de mettre l'accent sur l'absurde et l'impossible. Déjà, le fait que l'empereur paraisse en tenue de femme peut étonner. C'est probablement une manière pour Caligula de tester les patriciens au niveau de leur loyauté et de leurs motifs.

Dans *Les Justes*, trois personnages féminins apparaissent, dont deux adultes : Dora, la grande-duchesse et la petite nièce du grand-duc qui meurt

---

<sup>252</sup> *ibid.*, 45

<sup>253</sup> *ibid.*, 54

<sup>254</sup> *ibid.*, 25

l'attentat. Dora et la grande-duchesse sont des personnages qui s'opposent, pas seulement au niveau de leur milieu social, mais surtout en ce qui concerne leurs caractères. Seule femme dans le mouvement de libération terroriste, elle est effrayée par les circonstances dans lesquelles elle doit vivre. Bien qu'elle se batte au sein de ce mouvement, Dora a des idéaux concrets et elle n'est pas prête à y renoncer, même si c'est pour la liberté des masses. Elle a peur de Stepan qui se déclare capable de sacrifier tout – même la vie d'enfants innocents - pour la liberté des masses. C'est à ce moment précis que Dora met l'accent sur les limites du possible en ce qui concerne la justice et la réalité :

Dora            Yanek accepte de tuer le grand-duc puisque sa mort peut avancer le temps où les enfants russes ne mourront plus de faim. Cela déjà n'est pas facile. Mais la mort des neveux du grand-duc n'empêchera aucun enfant de mourir de faim. Même dans la destruction, il y a un ordre, il y a des limites.<sup>255</sup>

Elle refuse l'idée que des êtres innocents, et surtout des enfants, pourraient être tués pendant les attentats. Pourtant, Dora est un personnage plutôt passif et victimisé. Son amour pour Kaliayev l'aide à survivre et à rester auprès des terroristes. Son attitude change quand Kaliayev est emprisonné. A ce moment-là, elle décide d'agir et elle insiste pour lancer la prochaine bombe au cours de l'attentat qui aura lieu après la mort de son amoureux. Il semble en effet qu'elle n'a plus rien à perdre et qu'elle sera ainsi réunie avec lui dans la mort : « Yanek ! Une nuit froide, et la même corde ! Tout sera plus facile maintenant »<sup>256</sup>. Pendant toute la pièce, Dora lutte pour l'amour. Pour son propre amour envers Kaliayev, et aussi pour l'amour de son prochain. Kaliayev et Dora sont opprimés par l'organisation parce qu'il semble qu'il n'y pas de place pour l'amour dans un monde où la masse souffre de l'oppression exercée par les élites politiques.

Dora représente l'espoir et l'idée de l'amour même dans les périodes critiques, tandis que la grande duchesse, une forte personnalité, incarne plutôt la méfiance et la haine parmi les personnages féminins. La grande-duchesse aborde directement la problématique de la haine entre les classes, en demandant à Kaliayev les motifs qui

---

<sup>255</sup> Camus 1950, 62

<sup>256</sup> *ibid.*, 150

l'ont poussée à cet assassinat. En se rendant à la prison, elle montre qu'elle a un fort caractère et qu'elle ne craint pas de prendre les choses en mains. En lisant la pièce, le lecteur pourrait même avoir l'impression que la grande-duchesse a besoin de parler à l'assassin de son époux pour pouvoir se sentir mieux. Elle veut que sa haine contre la petite nièce et le petit neveu de son mari soient justifiée : « [...] Je ne les aimais pas beaucoup. [...] Etaient-ils pas coupables comme leur oncle ? »<sup>257</sup>. La grande-duchesse désire parler du crime avec Kaliayev lui-même. C'est la raison pour laquelle elle tient à converser avec lui, mais elle veut aussi discuter de la justice et de l'injustice. Elle remet en question le terme de *justice* puisqu'elle doute que ce crime soit « un acte de justice »<sup>258</sup> selon Kaliayev. Pourtant, Kaliayev insiste qu'« [i]l incarnait la suprême injustice, celle qui fait gémir le peuple russe depuis des siècles. Pour cela, il recevait seulement des privilèges [...] »<sup>259</sup>. La grande duchesse s'approche de Kaliayev :

La Grande- Duchesse	Je ne suis pas votre ennemie
Kaliayev	Vous l'êtes, comme tous ceux de votre race et de votre clan. 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. Regardez-moi. Je vous jure que je n'étais pas fait pour tuer. <sup>260</sup>

Selon ce passage, grande-duchesse et sa famille ou plutôt la famille de son défunt époux, sont les responsables de la mort des libérateurs parce qu'elles obligent les terroristes à agir et à lutter contre l'oppression. Même ceux qui ne sont pas des assassins potentiels, comme Kaliayev, et qui ne se battent que pour l'indépendance de leur peuple, sont forcés de devenir des meurtriers pour obtenir la liberté des masses.

Dans *L'Etat de siège*, les personnages féminins sont davantage diversifiés. Tandis que le personnage de Victoria se transforme au cours de la pièce de victime du régime à héroïne, en luttant activement pour son amour et son avenir contre la dictature de la Peste, sa mère reste plutôt passive et refuse de prendre des risques.

---

<sup>257</sup> *ibid.*, 118

<sup>258</sup> *ibid.*, 116

<sup>259</sup> *ibid.*

<sup>260</sup> *ibid.*, 120-121

A côté de Victoria, un autre personnage féminin attire l'attention du lecteur : la secrétaire de la Peste. Victoria et la secrétaire occupent une place particulière dans cette pièce camusienne et nous concentrerons donc notre attention sur ces deux personnages dans la suite du texte.

Victoria, fille du juge Casado et fiancée de Diego, connaît une transformation notable au cours de la pièce. Vers le début elle semble plus faible et focalisée sur son amour pour Diego. Elle n'a pas encore connu le mal et c'est ainsi qu'elle apparaît bouleversée quand elle entend parler des premiers malades de la peste. A partir de l'instauration du régime de la Peste, Victoria subit une transformation : elle abandonne ses sentiments de honte et de peur et opte pour le courage et le combat à mener pour son avenir et son amour pour Diego (« J'ai honte aussi. J'ai honte à mourir »<sup>261</sup>). Dans la deuxième partie de la pièce, Victoria devient plus courageuse. Elle est même prête à mourir pour Diego à la fin. C'est Victoria qui remarque que la dictature de la Peste ne permet pas l'amour et elle est prête de lutter contre ce régime : « J'ai compris ce qu'ils veulent. Ils arrangent toutes les choses pour que l'amour soit impossible. Mais je serais plus forte. »<sup>262</sup>. Ayant perdu l'espoir, Diego se retrouve dans une situation où Victoria lui redonne de la force et de la motivation pour pouvoir faire tomber la Peste et sa secrétaire. Le pouvoir de l'amour est ce qui compte le plus pour Victoria et elle est convaincue que cette dictature aura une fin. Dans ce contexte, Victoria semble même plus forte que Diego :

Victoria	Le malheur qui est en toi ! Et le reste suivra.
Diego	Je suis seul. Le malheur est trop grand pour moi.
Victoria	Je suis près de toi, les armes à la main.
Diego	Que tu es belle et que je t'aimerais si seulement je ne craignais pas.
Victoria	Que tu craindrais peu si seulement tu voulais m'aimer !
Diego	Je t'aime. Mais je ne sais qui a raison.
Victoria	Celui qui ne craint pas. Et mon cœur n'est pas craintif ! Il brûle d'une seule flamme, claire et haute, comme ces feux dont nos montagnards se saluent [...] <sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> Camus 1948, 126

<sup>262</sup> *ibid.*, 133

<sup>263</sup> *ibid.*, 135

Dans l'heure la plus sombre, Victoria montre qu'elle a de la force pour lutter pour son amour jusqu'à la fin et qu'elle n'a pas peur (« Je ne crains plus rien ! »<sup>264</sup>). Dans ce dialogue, Victoria fait tout pour persuader Diego de ne pas s'enfuir et de surmonter sa peur en puisant sa force dans ses sentiments amoureux pour sa fiancée. Cette héroïne pourrait facilement rappeler les héroïnes de la Résistance, comme Sophie Scholl, qui a lutté pour son idéal afin de libérer l'Allemagne en participant au mouvement de la *Rose Blanche* (*Weißer Rose*). Sophie a distribué des feuilles d'informations sur le régime nazi, qui avaient pour but de briser la dictature et de construire une nouvelle Europe libre. Sophie Scholl a été arrêtée par la police et exécutée le 22 février 1943<sup>265</sup>. Tout comme Sophie Scholl, Victoria lutte pour son idéal : l'amour. Victoria est prête à perdre tout, l'amour et son avenir avec Diego, tandis que Sophie Scholl a sacrifié sa vie pour l'amour et l'avenir de son pays. Toutes deux, elles ne se laissent pas réduire au statut de victimes d'une dictature totalitaire, mais elles sont à considérer comme des héroïnes qui se mettent à lutter activement pour leurs idées.

Le personnage de Victoria s'oppose directement au personnage de la secrétaire. La secrétaire arrive en même temps que le dictateur, la Peste, à Cadix. Anonyme, c'est elle qui est responsable de la mort au sein du régime. Elle tient une liste afin d'y contrôler les radiations et devient ainsi la personnification de la mort. La secrétaire est un personnage à deux visages : d'un côté, c'est une criminelle, de l'autre, c'est une victime.

En tant que responsable de l'administration de la Peste, la secrétaire se trouve au sommet de la machinerie de mort. Elle devient la personnification de la mort, ce qui signifie qu'elle n'est pas seulement en charge de la radiation du peuple de Cadix, mais qu'elle est aussi la parfaite administratrice du régime. Déjà sa désignation comme « secrétaire », un *pars pro toto*, fait référence à une administration cruelle totalitaire parfaite. En préférant l'ordre, elle souligne à plusieurs reprises que le peuple doit être en ordre : « [...] vous n'étiez pas gouvernés »<sup>266</sup>, « vous étiez dans l'anarchie [...] Mais nous avons introduit les perfectionnements de la comptabilité. C'est là notre supériorité [...] »<sup>267</sup>. Elle n'est pas seulement en charge du carnet des

---

<sup>264</sup> *ibid.*, 136

<sup>265</sup> cf. *adresse-web* 6, [20.4.2016]

<sup>266</sup> Camus 1948, 92

<sup>267</sup> *ibid.*, 93

radiations, mais s'occupe également des déportations dans les camps. De ce point de vue, le personnage de la secrétaire pourrait être considéré comme personnification de la mort, pas seulement à la totalité de la machinerie de mort d'Allemagne nazie avec ses camps de concentration ou de la Russe staliniste avec ses Goulags, mais aussi aux collaborateurs des systèmes. Sans difficulté, elle peut être comparée à des Gauleiter ou à des directeurs de camps de concentration, comme à Auschwitz- Birkenau ou à Ravensbrück, mais aussi aux collaborateurs-phares dans l'Allemagne nazie : Goebbels, Himmler ou Göring.

Par contre, la secrétaire montre son vrai visage vers la fin de la pièce. Elle est effectivement la personnification de la mort, avec le visage d'une vieille femme au masque de mort<sup>268</sup> et c'est pour cela qu'elle s'éloigne du système totalitaire de la Peste. Cet éloignement de la dictature devient évident par le choix des mots employés, par exemple : « Je vais vous dire un petit secret... Leur système est excellent [...] mais il y a une malfaçon dans leur machine »<sup>269</sup>. Dans le nouveau discours de la secrétaire, l'usage des pronoms *leurs* et *leur*, marque le moment où elle cesse de collaborer activement à la dictature de la Peste. Dans la troisième partie de la pièce, on constate que la secrétaire se sent exploitée par le système de la Peste et qu'elle aussi est une victime. Elle se sent opprimée et elle s'adresse à la Peste avec ces mots :

J'étais libre avant vous et associée avec le hasard. Personne ne me détestait alors. J'étais celle qui termine tout, qui fixe les amours [...] J'étais stable. Mais vous m'avez mise au service de la logique et du règlement.<sup>270</sup>

Ce passage montre que la secrétaire se sent exploitée par le pouvoir totalitaire de la Peste, qu'elle préfère ne pas blesser les morts à venir et ne pas être détestée par tout le monde à cause de sa tâche<sup>271</sup>.

Tout en pensant au rôle simultanément coupable et victimisé de la secrétaire, il pourrait également être intéressant qu'un personnage au sein de la machinerie de mort des national-socialistes soit comparé à la secrétaire. Il semblait tout naturel

---

<sup>268</sup> *ibid.*, 177

<sup>269</sup> *ibid.*, 147

<sup>270</sup> *ibid.*, 177-178

<sup>271</sup> *cf. ibid.*, 178



d'argumenter avec une des secrétaires d'Hitler alors que ce n'est pas la piste qui va être retenue. Nous mentionnerons plutôt Albert Speer, l'architecte nazi, également connu sous le nom d' « architecte de la mort ». Il a été le responsable de la construction des monuments somptueux du Reich, mais semblait être également au courant des camps de concentration, étant donné qu'il a été nommé ministre des armes et des munitions, inspecteur général des routes et transportations, tout autant qu'inspecteur général de l'eau et de l'énergie. Le cumul de ces fonctions font pratiquement de lui un des responsables principaux de l'économie de guerre<sup>272</sup>. Dans cette fonction, il ne pouvait qu'être au courant de la machinerie de mort des camps de concentration et de l'holocauste. A la différence de la secrétaire, il n'a pas participé directement au génocide mais y a indirectement contribué puisqu'il était en charge de l'économie de guerre. Il a vu l'état de santé dans lequel se trouvait la main d'œuvre forcée dans les camps. Sur ce point comparable au personnage de la secrétaire, Albert Speer s'est distancé finalement de la dictature nazie pendant les procès de Nuremberg. Tout en assumant la responsabilité pour ses actes, il prend pourtant de la distance par rapport aux crimes de l'holocauste. Pendant ces procès, le choix des mots et des expressions ont une grande importance. A la question s'il veut, en tant que responsable des transports, réduire sa responsabilité aux secteurs dont il était en charge, il répond de la façon suivante :

Es ist daher meine selbstverständliche Pflicht für dieses Unglück nun auch vor dem deutschen Volk einzustehen. Ich habe diese Pflicht umso mehr als sich der Regierungschef, der Verantwortung vor dem deutschen Volk und der Welt entzogen hat. Ich, als ein wichtiges Mitglied der Führung des Reiches, trage daher mit an der Gesamtverantwortung von 1942 ab.<sup>273</sup>

Dans ce passage, Speer assume la responsabilité pour ce « malheur » (*Unglück*) devant le peuple allemand, et il souligne que c'est pour lui d'autant plus une obligation de le faire que le chef du gouvernement a esquivé sa responsabilité devant le peuple allemand et devant le monde. Hitler s'est en effet suicidé dans son bunker à Berlin pendant la phase finale de la Seconde Guerre mondiale. Speer déclare également que lui, en tant que membre important du gouvernement du Reich, assume « une part de la responsabilité globale » (*mit an der*

---

<sup>272</sup> cf. adresse-web 7, [24.4.2016]

<sup>273</sup> adresse-web 8, min. 1,16 – 2,16 [26.4.2016]

*Gesamtverantwortung*) à partir de 1942. Le fait qu'il prenne ainsi position rend une comparaison encore plus facile entre l'architecte du Reich et la secrétaire de la pièce camusienne. Comme elle, il reconnaît être coupable, mais ils évoquent tous deux d'autres personnes et régimes qui ont contribué majoritairement à la catastrophe.

*Requiem pour une nonne* est marquée par les deux protagonistes féminins de la pièce : Temple Stevens et Nancy Mannigoe. Tandis que Temple fait partie de la haute bourgeoisie blanche du sud des Etats-Unis, Nancy est une ancienne prostituée avec un problème d'alcool. Ces deux femmes sont unies par un secret obscur dans la vie de Temple.

Tout en sachant que Temple a été enfermée dans un bordel pendant une certaine période et que Nancy a été sauvée de la déchéance par la famille Gowan Stevens pour que Temple ait une confidente et que les enfants des Stevens aient une nounou, il est important de tracer des parallèles historiques avec d'autres pays pendant la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

Si on compare, par exemple, les caractéristiques de Temple Stevens à celles de la France coloniale, on peut trouver certaines similarités. Premièrement, Temple est issue d'une bonne famille traditionaliste des Etats-Unis tandis que la France, en tant qu'empire colonial, fait partie des pays leaders au début du siècle et déploie beaucoup d'efforts sur le plan européen afin de conserver son identité de grande puissance au sein de l'Europe. Temple, comme la France, n'a pas d'intérêt à perdre la face et à être impliquée dans des scandales. Ensuite, la France a annexé l'Algérie comme territoire colonial, comme qui élargit sa famille d'une nounou noire moins privilégiée. Troisièmement, juste comme Temple qui s'intéresse aux aventures (« Parce qu'on aime le mal, sans doute, et qu'on le préfère au reste [...] moi, j'aimais le mal plus que toute autre chose. Et j'ai voulu partir seule avec ce jeune homme »<sup>274</sup>) et qui ne tient pas en place, la France est d'abord impliquée dans la Première et la Seconde Guerre mondiale et ensuite dans la guerre d'Indochine et dans divers combats et guerres d'indépendance dans les colonies et les protectorats. Etant donné que cette pièce camusienne est représentée pour la première fois en 1956 et que Camus meurt avant l'indépendance de l'Algérie, il paraît tout à fait raisonnable qu'il ait choisi le roman faulknérien et qu'il l'ait adapté comme moyen d'expression.

---

<sup>274</sup> Camus 1956, 96

Etant donné qu'il avait refusé de se pencher encore sur la politique, il pouvait s'exprimer de manière indirecte à travers l'opposition de deux personnages de deux couches sociales complètement différentes, mais liés par des secrets enfouis et des similarités à la base. Au cours d'une interview avec *Paris-Théâtre* en 1958, Albert Camus déclare qu'on lui avait proposé d'adapter le roman faulknérien et que c'est pour cela qu'il a accepté de le faire par la suite<sup>275</sup>. En 1956 dans *Combat*, Camus exprime ses sentiments positifs pour Faulkner, ce qui peut expliquer sa motivation d'adapter son roman pour le théâtre : « J'aime et j'admire Faulkner ; je crois le comprendre assez bien. Bien que n'ayant pas écrit pour le théâtre, il est à mes yeux le seul dramaturge de cette époque véritablement tragique »<sup>276</sup>.

#### 6.4. Question de la justice

Le sujet de la justice occupe une place particulière pour Camus. Elle joue un rôle important dans sa vie et l'auteur lui accorde ainsi un statut privilégié dans son œuvre. Les sujets abordés au sein du théâtre de Camus paraissent poser directement la question de la justice. En particulier, *Les Justes* et *RQN* amènent le lecteur à réfléchir sur les notions de justice et de dimension de la justice.

La justice a tant d'importance pour Camus qu'il lutte de toutes ses forces contre l'oppression des défavorisés par les plus privilégiés. A partir de son expérience à *Alger républicain* où il a découvert l'exploitation du peuple algérien par la France coloniale, il poursuit sa lutte pour la liberté et la justice<sup>277</sup>.

Même si Camus refuse de commenter publiquement la guerre d'Algérie afin de ne pas contribuer « à son malheur ni aux bêtises qu'on écrit à son propos »<sup>278</sup>, il réagit toutefois lorsqu'on l'interroge à Stockholm lors de la remise du prix de Nobel en 1957. Sur le thème de la justice, il déclare que « [j]e crois à la justice, mais je défendrai ma mère devant la justice »<sup>279</sup>. A part cette citation de Suède, Camus décrit la justice auparavant à plusieurs reprises, mais différemment. En 1944, il la décrit dans *Combat* comme une « chaleur de l'âme » mais aussi comme une « terrible

---

<sup>275</sup> Camus 1962, 1714

<sup>276</sup> *ibid.*, 1870

<sup>277</sup> Salas 2009, 461

<sup>278</sup> Belaskri 2013, 223

<sup>279</sup> Poncet 2013, 68

passion abstraite qui a mutilé tant d'hommes ». Il explique également que « c'est la force infinie de la justice et elle seule qui doit nous aider à reconquérir l'Algérie et ses habitants »<sup>280</sup>.

Les pièces de Camus se penchent fréquemment sur la question de la justice. Il n'est donc pas surprenant que le lecteur en trouve de nombreuses définitions dans certaines pièces.

Dans *EDS*, Camus accorde la voix de la raison à une femme anonyme qui explique à Nada sa vision de la justice :

La Femme La justice est que les enfants mangent à leur faim et n'aient pas froid. La justice est que mes petits vivent. Je les ai mis au monde sur une terre de joie. La mer a fourni l'eau de leur baptême. Ils n'ont pas besoin d'autres richesses. Je ne demande rien pour eux que le pain de tous les jours et le sommeil des pauvres. Ce n'est rien et pourtant c'est cela que vous refusez. Et si vous refusez aux malheureux leur pain, il n'est pas de luxe, ni de beau langage, ni de promesses mystérieuses qui vous le fassent jamais pardonner.<sup>281</sup>

Dans ce passage, la justice est définie comme la satisfaction des besoins fondamentaux pour la population et notamment pour les enfants, comme le droit de vivre dans la joie et la liberté, et d'avoir du pain à manger et de l'eau à boire. Cette femme met l'accent sur le fait que la satisfaction de ce droit fondamental lui semble justifié. Et pourtant, les dictatures la refusent aux moins privilégiés. L'ordre et les belles promesses offertes par les régimes oppressifs ne contribuent pas au bonheur et à la joie des hommes et ne leur rendent pas justice.

Dans les *Justes*, la pièce toute entière traite de la question de la justice. Au sein de l'organisation terroriste, connue comme « groupe de combat du parti socialiste révolutionnaire »<sup>282</sup>, ce sujet est souvent évoqué par de différents personnages.

Kaliayev [...] J'aime la vie. Je ne m'ennuie pas. Je suis entré dans la révolution parce que j'aime la vie.

---

<sup>280</sup> Salas 2009, 461

<sup>281</sup> Camus 1948, 113

<sup>282</sup> Camus 1950, 19

- Stepan Je n'aime pas la vie, mais la justice qui est au-dessus de la vie.
- Kaliayev Chacun sert la justice comme il peut. Il faut accepter que nous soyons différents. Il faut nous aimer, si nous pouvons.<sup>283</sup>

Kaliayev et Stepan ont de manière évidente des avis différents sur la justice et l'amour. Pour Stepan, la justice n'importe plus que tous les autres sentiments tandis que Kaliayev donne priorité à l'amour. Cette différence de conception de la justice entre Kaliayev et Stepan apparaît également dans ce dialogue :

- 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.
- Stepan L'innocence ? Je la connais peut-être. Mais j'ai choisi de l'ignorer et de la faire ignorer à des milliers d'hommes pour qu'elle prenne un jour un sens plus grand.<sup>284</sup>

Alors que Kaliayev accentue le fait que la justice n'est pas la seule chose essentielle pour l'homme en signalant l'importance de l'amour, de l'amitié, de la charité et du bonheur, Stepan insiste sur la justice et son ignorance intentionnelle l'innocence. Un autre personnage qui explique la notion de justice dans la pièce est Dora. En particulier, elle établit un lien entre la justice et l'amour :

- Dora Il y a trop de sang, trop de dure violence. Ceux qui aiment vraiment la justice n'ont pas droit à l'amour. Ils sont dressés comme je suis, la tête levée, les yeux fiers. [...] l'amour courbe doucement les têtes, Yanek. [...]
- Kaliayev Mais nous aimons notre peuple.
- Dora Nous l'aimons, c'est vrai. Nous l'aimons d'un vaste amour sans appui, d'un amour malheureux. Nous vivons loin de lui, enfermés dans nos chambres, perdus dans nos pensées. Et le peuple, lui, nous aime-t-il ? [...]
- Kaliayev Mais c'est cela l'amour absolu, la joie pure et solitaire, c'est celui qui me brûle en effet [...]<sup>285</sup>

---

<sup>283</sup> *ibid.*, 34

<sup>284</sup> *ibid.*, 64

Le combat pour la justice et pour la liberté des masses, pour que la Russie « soit belle », empêche ce couple de vivre son amour. Ceux qui luttent pour la sont amenés à abandonner une voie égoïste et à renoncer à leur bonheur personnel. Dans cette optique, il paraît logique de se demander s'il est possible de connaître l'amour dans un tel combat. Dora donne la réponse au lecteur : « Ceux qui aiment vraiment la justice n'ont pas droit à l'amour »<sup>286</sup>. Kaliayev ne voit pas non plus de possibilité pour l'amour et déclare : « [...] l'amour est impossible. Mais je tuerai le grand-duc, et il y aura alors une paix, pour toi comme pour moi »<sup>287</sup>.

Le titre de la pièce lui-même met l'accent sur la justice et Dora souligne que « [...] nous ne sommes pas de ce monde, nous sommes des justes. Il y a une chaleur qui n'est pas pour nous. Ah ! pitié pour les justes ! »<sup>288</sup>. On peut se demander si elle se réfère uniquement à elle-même et Kaliayev, ou à l'organisation terroriste de libération. Etant donné qu'ils refusent de tuer des enfants pour atteindre les objectifs de l'organisation et que c'est une conversation entre les deux personnages, il paraîtrait qu'elle n'adresse le terme qu'à eux deux. En revanche, comme l'organisation s'engage à libérer la Russie de l'oppression par l'aristocratie et du despotisme, il est également justifié d'élargir le terme de « justes » à tout le groupe.

Dans les *Justes*, la question fondamentale porte sur la justification du terrorisme s'il sert à libérer les masses. Dans ce cas, il s'agit de l'usage de la terreur pour mettre un terme à l'oppression exercée par l'aristocratie russe. On peut voir un parallèle avec la France et l'Algérie, qui essaie de lutter contre l'oppression de l'empire colonial pour établir l'égalité parmi la population<sup>289</sup>. Camus insiste dans *Les Justes* sur le fait que « la révolution doit être fondée sur la solidarité des hommes dans la liberté et le bonheur, dans la justice enfin inséparable du bonheur »<sup>290</sup>. Autrement dit, la justice doit être rétablie en luttant ensemble pour la bonne cause.

Il paraît pourtant paradoxal de lutter pour la liberté des masses en décidant de la vie et de la mort d'autres personnes (innocentes). L'organisation terroriste combat l'oppression de l'aristocratie pour mettre fin aux souffrances du peuple, mais en même

---

<sup>285</sup> *ibid.*, 84

<sup>286</sup> *ibid.*

<sup>287</sup> *ibid.*, 88

<sup>288</sup> *ibid.*

<sup>289</sup> Salas 2009, 462

<sup>290</sup> Coombs 1965, 115

temps, elle décide de la vie d'autres personnes (celle du grand-duc et même celle des enfants).

Dans *Requiem pour une nonne*, le lecteur se pose plusieurs questions : Est-ce justifié de mourir pour que les secrets d'une autre personne soient gardés ? Est-ce justifié de ne pas sacrifier seulement la vie d'un enfant, mais aussi la vie d'une femme moins privilégiée qui a été toujours loyale à sa maîtresse ? Le parallèle entre les deux femmes protagonistes et la France coloniale/ l'Algérie s'impose presque automatiquement au lecteur. De plus, on pourrait interpréter la pièce comme une mise en évidence des inégalités qui règnent dans la population d'Algérie à l'époque de Camus. Dans ce contexte, la ségrégation sociale a lieu entre les membres d'une famille d'origine française et les Algériens originaire d'Algérie.

Si l'on compare le scénario de *RQN* à la situation à l'époque en Algérie, Temple serait la France tandis que Nancy représenterait un symbole pour l'Algérie. Temple est prête à sacrifier Nancy afin d'arriver à ses buts. Bien qu'elle ait créé une relation proche avec Nancy au sein de sa famille, Temple préfère au début se taire et ne pas dévoiler son passé et son affaire plus récente afin de ne pas perdre la face devant tout le monde :

Temple            [...] Une négresse, et vous un Blanc... Vous auriez pu la faire parler. En lui faisant peur. En l'achetant avec une pincée de cocaïne ou un verre d'alcool. Mon Dieu ! Elle ne vous a donc pas parlé ? Je ne le crois pas. Vous ne sauriez rien et c'est moi, c'est donc moi qui devrais parler ? Mais non, c'est cela que j'ai peine à croire... Il est impossible...<sup>291</sup>

Ce passage montre que Temple n'entend pas partager ses secrets avec personne et préfère que Nancy les garde jusqu'à la mort. D'un autre côté, Temple souligne à plusieurs reprises qu'elle avait besoin de partager ses secrets avec quelqu'un :

Temple            [...] Elle m'écoutait, je rêvais tout haut [...] les deux sœurs, les deux anciennes pécheresses, parlant de leur métier, remuant des souvenirs encore chauds [...]

---

<sup>291</sup> Camus 1956, 31

Quelqu'un à qui parler [...] mais qui reste là, simplement, se taisant, écoutant. <sup>292</sup>

La question essentielle qui se pose est la suivante : la vérité est-elle vraiment nécessaire lorsqu'il s'agit de sauver une ou plusieurs vies ? L'avocat de Nancy exige la vérité et pousse Temple à partager son secret :

Stevens        Je veux la vérité ! La vérité seule peut rendre efficace une déposition.

Temple        La vérité ? Nous sommes en train d'essayer de sauver une meurtrière condamnée dont l'avocat a déjà admis qu'il avait échoué. Qu'est-ce que la vérité vient faire là-dedans ? Je dis nous ! Mais non, c'est moi, moi la mère de l'enfant qu'elle a tuée qui essaie de la sauver [...]

[...]

Stevens        Vous ferez tout, sauf une chose qui sauverait tout. [...] Ce qui importe c'est l'injustice. Et seule la vérité peut affronter l'injustice. La vérité ou bien l'amour.<sup>293</sup>

Cela pourrait être une référence camusienne à l'égard de l'égalité entre les Français et les Algériens à cette époque. Même aujourd'hui, cela pourrait être considéré comme une allusion à l'ouverture complète des archives militaires concernant la Guerre d'Algérie, ce qui n'est toujours pas le cas<sup>294</sup>. On pourrait se demander où est la justice et la vérité si on garde encore des secrets, si on cache des crimes commis par les Etats français et algérien, et que le passé de l'Algérie est sacrifié d'une certaine façon pour que la France puisse se présenter comme pays modèle sous tous rapports, surtout aux termes de décolonisation. De même que Temple, la France ne souhaite pas perdre sa réputation de grande nation, que ce soit en ce qui concerne la décolonisation ou comme intervenant dans les conflits sanglants dans l'Afrique d'aujourd'hui, par exemple au Mali. La France, comme Temple, semble avoir besoin d'être admirée et d'être accompagnée : « N'importe qui, pour me sauver, et pour m'aider. N'importe qui pour n'être plus seule, sur la terre malheureuse [...] »<sup>295</sup>. Le fait que Nancy emporte les lettres d'amour que Temple a écrit à son ancien amant

---

<sup>292</sup> *ibid.*, 117

<sup>293</sup> *ibid.*, 58-59

<sup>294</sup> cf. adresse-web 9, [2.5.2016]

<sup>295</sup> Camus 1956, 196



Red peut être considéré comme une allusion à la guerre franco-algérienne. Nancy protège sa maîtresse et ses secrets pour qu'elle ne perde pas la face et que la réputation de la famille Gowan Stevens et de Temple soit sauvée. On pense aux archives et à ce qui se passe encore actuellement. Les pays concernés cherchent à ne pas dévoiler les secrets et les scandales qui ont eu lieu pendant cette guerre et préfèrent conserver leur réputation vis-à-vis du monde international. Selon Camus dans *RQN*, tout tourne autour d'

[u]n secret, donc. Et [d']un conflit. Celui qui oppose les protagonistes à leur destin et qui se résout dans leur acceptation de ce destin. Voilà les clés de la tragédie antique. Faulkner s'en est servi pour ouvrir la voie à la tragédie moderne. Bien qu'elle n'ait pas été écrite pour la scène, son œuvre, d'une intensité tout dramatique me paraît l'une de celles qui se rapprochent le plus d'un certain idéal tragique.<sup>296</sup>

C'est cet élément tragique entre la justice et l'injustice qui lie les deux personnages principaux. Bien que Temple veuille sauver Nancy vers la fin, elle est incapable de le faire parce que la décision a été déjà prise plus tôt. L'injustice que Temple a causée à Nancy ne peut pas être réparée même si Temple regrette que Nancy eût tué sa fille afin de sauver la famille. Les deux femmes connaîtront leur châtement. Tandis que Nancy est condamnée à mourir pour son crime (en sauvant la vie de famille de Temple), Temple passera le reste de sa vie dans la douleur d'avoir perdu un enfant et d'avoir contribué à sa mort par son comportement. Coombs cite Dominique Arban qui met l'accent sur « la religion de la souffrance », à savoir que Nancy est sauvée par sa foi en mourant pour la bonne cause, alors que Temple est sauvée par sa souffrance<sup>297</sup>. C'est pourquoi il est question de deux nonnes qui souffrent pour leurs actions. Dans un Interview avec *Le Monde* en 1956, Camus explique le choix du quant au terme « nonne » :

[...] ce titre prend toute sa signification quand on sait le rôle que jouent dans son univers les bordels et les prisons. Nancy et Temple sont deux nonnes entrées au Monastère de l'abjection et de l'expiation.<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> Camus 1962, 1871

<sup>297</sup> Coombs 1965, 175

<sup>298</sup> Camus 1962, 1872

## 6.5. Libération et indépendance : le héros et la résistance

La phrase probablement la plus connue de Camus de *L'Homme révolté* : « Je me révolte donc nous sommes » est caractéristique de la lutte de la libération et l'indépendance au sein de son œuvre. En s'opposant à la dictature et à l'injustice, le héros met souvent toute la population en mouvement afin de faire tomber le régime d'oppression.

En lisant *Révolte dans les Asturies*, est le lecteur peut être surpris de l'absence d'un héros. Faute de héros singulier, la pièce se concentre autour d'un groupe de mineurs qui lutte collectivement pour la liberté du peuple<sup>299</sup>. Même si la révolte a écrasée par des troupes de la dictature militaire de Lerrox à l'aide des légionnaires étrangers, ces mineurs courageux luttent jusqu'à la fin pour leurs idéaux. Leur combat n'a pas eu de conséquences immédiates au niveau de l'obtention de l'égalité.

Dans *Caligula*, le tyran constate lui-même que « les hommes meurent et ils ne sont pas heureux »<sup>300</sup>. Comparable aux tentatives de putsch contre les grands dictateurs, par exemple celui de Stauffenberg contre Hitler, un putsch contre Caligula est organisé par les patriciens qui réfléchissent déjà à la reconstruction d'un gouvernement après sa mort. Dans *Caligula*, l'indépendance ne peut être obtenue que par la mort du tyran. De même qu'Hitler, Caligula se suicide à la fin, en se servant de miroirs brisés comme indiqué dans les didascalies. Camus commente la pièce et la mort du dictateur comme suit :

Caligula est l'histoire d'un suicide supérieur. C'est l'histoire de la plus humaine et de la plus tragique des erreurs. Infidèle à l'homme, par fidélité à lui-même, Caligula consent à mourir pour avoir compris qu'aucun être ne peut se sauver tout seul et qu'on ne peut être libre contre les autres hommes<sup>301</sup>

En luttant pour leur liberté, les patriciens sortent de leur marasme. Caligula se rend déjà compte de l'intrigue montée contre lui, mais il refuse de l'admettre. Cherea s'oppose même directement à Caligula :

---

<sup>299</sup> cf. Autrand 2009, 785

<sup>300</sup> Camus 1958, 16

<sup>301</sup> Camus 1962, 1728

- Caligula Il faut donc que tu croies à quelque idée supérieure.
- Cherea Je crois qu'il y a des actions qui sont plus belles que d'autres.
- Caligula Je crois que toutes sont équivalentes.
- Cherea Je le sais, Caius, et c'est pourquoi je ne te hais pas. Mais tu es gênant et il faut que tu disparaisses.
- Caligula C'est très juste. Mais pourquoi me l'annoncer et risquer ta vie ?
- Cherea Parce que d'autres me remplaceront et parce que je n'aime pas mentir.<sup>302</sup>

Cherea ne ment pas pour sauver sa vie, ce qui montre à nouveau l'importance de la vérité pour arriver à ses buts. Tout en sachant que Caligula ne désire que la pureté et la vérité, il joue un double jeu risqué en disant la vérité. La meilleure protection pour Cherea est toutefois de passer pour un innocent aux yeux de Caligula : « [...] Que c'est beau, un innocent, que c'est beau ! »<sup>303</sup>.

On peut se demander si les élites ou le peuple ne peuvent apprécier la liberté et l'indépendance que quand elles n'en ont pas. Autrement dit, notre besoin de vivre de manière libre et indépendante semble être directement lié à notre état d'oppression. Dans un texte sur *Caligula*, Guérin remarque :

Jamais, écrit Sartre, nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande » : c'est quand un peuple est opprimé qu'il mesure le prix de la liberté et que chacun prend conscience de sa responsabilité.<sup>304</sup>

Cette remarque peut tout aussi bien s'appliquer aux patriciens qu'à la population de Cadix ou en tout cas au héros dans *EDS*.

La révolte pour la liberté et l'indépendance commence dans *EDS* au niveau d'une seule personne. Diego, le héros, arrive à surmonter sa peur et décide de lutter de toutes ses forces contre le régime de la Peste en soutenant que le peuple de

---

<sup>302</sup> Camus 1958, 67

<sup>303</sup> *ibid.*, 69

<sup>304</sup> Guérin *Caligula* 2009, 113

Cadix n'est pas coupable (« Nous sommes innocents ! »<sup>305</sup>). Avec Victoria, il refuse d'acheter les insignes de la Peste, et attire ainsi l'attention du régime. Ils sont alors tous deux obligés de porter le deuxième insigne, qui permet de distinguer du premier coup d'œil les opposants au régime<sup>306</sup>. Au moment de la fuite de Cadix, Diego comprend grâce aux discussions avec la secrétaire, qu'il est l'élu et qu'il a la capacité de provoquer la chute de la Peste. Il ose alors s'opposer encore plus violemment à la dictature, il est prêt à mourir et à se battre jusqu'au bout :

[...] Tuez-moi donc, c'est la seule façon, je vous jure, de sauver ce beau système qui ne laisse rien au hasard. Ah ! [...] On travaille sur les générations, c'est plus facile ! Et le travail peut se faire dans le silence et dans l'odeur tranquille de l'encre. Mais je vous en préviens, un homme seul, c'est plus gênant, ça crie sa joie ou son agonie. 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 ! [...] Je suis d'une race qui honorait la mort autant que la vie. Mais vos maîtres sont venus : vivre et mourir sont deux déshonneurs... [...] <sup>307</sup>

La secrétaire révèle la faiblesse du système totalitaire en reconnaissant qu'« il a toujours suffi qu'un homme surmonte sa peur et se révolte pour que leur machine commence à grincer. Je ne dis pas qu'elle s'arrête [...] »<sup>308</sup>. En surmontant collectivement sa peur, le peuple pourrait ainsi gagner le combat contre la Peste.

Diego, le jeune étudiant en médecine, devient le symbole de la résistance en déclarant « Vive la mort, elle ne nous fait pas peur »<sup>309</sup>. Diego essaye de redonner de l'espoir et du courage à son peuple :

Diego C'est la peste qui nous déchare, c'est elle qui sépare les amants [...] C'est contre elle qu'il faut d'abord lutter.

[...]

Chœur Mais trouverons-nous l'espoir au bout de notre chemin ? Faudra-t-il mourir désespérés ?

Diego Qui parle de désespérer ? Le désespoir est un bâillon. Et c'est le tonnerre de l'espoir, la fulguration du bonheur qui

---

<sup>305</sup> Camus 1948, 113

<sup>306</sup> cf. *ibid.*, 100-101

<sup>307</sup> *ibid.*, 144-146

<sup>308</sup> *ibid.*, 147

<sup>309</sup> *ibid.*, 158

déchirent le silence de cette ville assiégée. Debout, vous dis-je ! Si vous voulez garder le pain et l'espoir, détruisez vos certificats, crevez les vitres des bureaux, quittez les files de la peur, criez la liberté aux quatre coins du ciel !

Chœur      Nous sommes les plus misérables ! L'espoir est notre seule richesse, comment nous en priverions-nous ? Frère, nous jetons tous ces bâillons ! [...] Voici l'automne où tout reverdit, le vent frais de la mer. L'espoir nous soulève comme une vague.<sup>310</sup>

En mobilisant le peuple de Cadix en tant que leader de la résistance à la Peste, Diego déclare « [n]i peur ni haine, c'est là notre victoire ! »<sup>311</sup>. Il est prêt à lutter jusqu'au bout pour libérer son peuple (« Ceci donne envie de tuer ou de mourir »<sup>312</sup>). Diego est même prêt à mourir pour que Victoria puisse vivre :

Diego      Laisse-la vivre et tue-moi.

[...]

Diego      Je te propose l'échange.

La Peste    Quel échange ?

Diego      Je veux mourir à sa place.

[...]

La Peste    Tu es fou !

[...]

Diego      Ma vie n'est rien. Ce qui compte, ce sont les raisons de ma vie. Je ne suis pas un chien.

[...]

La Peste    Ecoute. Si tu m'offres ta vie en échange de celle-ci, je suis obligé de l'accepter et cette femme vivra. Mais je te propose un autre marché. Je te donne la vie de cette femme et je vous laisse fuir tous les deux, pourvu que vous me laissiez m'arranger avec cette ville.

Diego      Non. Je connais mes pouvoirs.

[...]

---

<sup>310</sup> Camus 1948, 155-156

<sup>311</sup> *ibid.*, 164

<sup>312</sup> *ibid.*, 166

- La Peste      Imbécile ! Dix ans de l'amour de cette femme valent autrement qu'un siècle de la liberté de ces hommes.
- Diego          L'amour de cette femme, c'est mon royaume à moi. Je puis en faire ce que je veux. Mais la liberté de ces hommes leur appartient. Je ne puis en disposer.
- La Peste      On ne peut pas être heureux sans faire du mal aux autres. C'est la justice de cette terre.
- Diego          Je ne suis pas né pour consentir à cette justice-là.<sup>313</sup>

Le héros renonce alors à son bonheur personnel pour libérer le peuple de Cadix, même si cela signifie sa propre mort. Ce qui compte pour lui, c'est la vie de ses concitoyens et surtout de sa fiancée : « Non, ce monde a besoin de toi. Il a besoin de nos femmes pour apprendre à vivre. [...] »<sup>314</sup>. C'est l'amour de son prochain qui compte pour Diego. Il préfère sacrifier sa vie pour la bonne cause. Diego déclare directement que c'est « [l]e temps des hommes libres »<sup>315</sup> et qu'il a confiance en son peuple :

Quoi que tu fasses, ces hommes seront plus grands que toi. S'il leur arrive une fois de tuer, c'est la folie d'une heure. Toi, tu massacres selon la loi et la logique [...] Le plus grand de leurs crimes aura toujours une excuse.<sup>316</sup>

Ce passage montre que, quels que puissent être les crimes commis par la population, ils seront toujours moins graves et en quelque sorte justifiés face à la machinerie de mort de la Peste (comme les déportations, les exécutions ou les radiations) ou de n'importe quelle dictature. Probablement, Camus fait une allusion directe au régime totalitaire nazi et aux camps de concentration qui ont été ouverts par les Alliés après que l'Europe ait été libérée de l'Allemagne nazie. Les crimes horribles exposés alors à la face du monde ont certainement laissé une impression profonde et durable sur Camus.

---

<sup>313</sup> *ibid.*, 168-172

<sup>314</sup> *ibid.*, 183

<sup>315</sup> *ibid.*, 174

<sup>316</sup> *ibid.*, 175

Diego se présente comme la contrepartie de Nada. Diego est le résistant qui croit à la libération de Cadix coûte que coûte tandis que Nada ne croit en rien. Il est le collaborateur par excellence. Il y a alors deux partis parmi le peuple de Cadix. Nada est un suiveur. Bien qu'il soutienne la dictature de la Peste, cela ne change rien à sa conviction : « Peste ou gouverneur, c'est toujours l'Etat »<sup>317</sup>. Après l'échec du régime de la Peste, Nada se suicide en se jetant dans la mer, échappant ainsi à la vengeance des citoyens de Cadix. Camus présente dans cette pièce deux hommes qui meurent de leur propre volonté, mais il y a quand même une grande différence. Diego est prêt à mourir : il n'a pas peur de la Peste, il laisse derrière lui la personne qu'il aime le plus au monde et meurt à sa place. Quant à Nada, il ne lui reste plus rien au monde. Comme le remarque le pêcheur vers la fin de la pièce, on a l'impression que la mer venge la population de Cadix en engloutissant le collaborateur vil et menteur.

En mourant pour la liberté de son peuple, Diego devient un héros comme Hans et Sophie Scholl, héros et symboles de la résistance allemande, dont les idées et convictions ne sont jamais tombées dans l'oubli. De même qu'Hans Scholl dans le mouvement de la *Rose Blanche*, Diego lutte pour la liberté de pensée et de l'expression et contre l'oppression d'une dictature totalitaire en distribuant des tracts prônant la résistance<sup>318</sup>. Dans son discours à la secrétaire, Diego se réfère à la rose sauvage, comme symbole de la résistance, ce qui crée un lien avec le mouvement de la *Rose Blanche* des Scholl :

Diego            Il est vrai que vous mentez et que vous mentirez désormais, jusqu'à la fin du temps ! Oui ! J'ai bien compris votre système. Vous leur avez donné la douleur de la faim et des séparations pour les distraire de leur révolte. Vous les épuisez, vous dévorez leur temps et leurs forces pour qu'ils n'aient ni loisir ni élan de la fureur ! [...] Ils sont seuls malgré leur masse. Chacun de nous est seul à cause de lâcheté des autres. Mais moi qui suis asservi comme eux, humilié avec eux, je vous annonce pourtant que vous n'êtes rien et que cette puissance déployée à perte de vue [...] Vous avez cru que tout pouvait se mettre en chiffres et en formules ! Mais dans votre belle nomenclature, vous avez oublié la rose sauvage, les signes dans le ciel, [...] la colère des hommes. [...] regardez-moi – une force que vous ne réduirez pas, une folie claire, mêlée de peur et de

---

<sup>317</sup> *ibid.*, 79

<sup>318</sup> cf. *adresse-web* 10, [5.6.2016]

courage, ignorante et victorieuse à tout jamais. C'est cette force qui va se lever et vous saurez alors que votre gloire était fumée.<sup>319</sup>

De même que Diego, qui s'oppose explicitement à la secrétaire et lui annonce que la force irrésistible de la résistance va mettre fin à la dictature de la Peste, Hans Scholl s'adresse courageusement aux juges nazis pendant son procès et leur dit: « Vive la liberté. Aujourd'hui vous nous tuez, demain c'est vous qui serez à notre place. »<sup>320</sup>.

Similaire à Diego qui meurt pour ses convictions politiques, le Kaliayev des *Justes* sacrifie sa vie pour une cause supérieure (« Mourir pour l'idée, c'est la seule façon d'être à la hauteur de l'idée. C'est la justification »<sup>321</sup>). Bien qu'il agisse au sein d'un mouvement terroriste, c'est un héros parce qu'il est convaincu de libérer son peuple de l'oppression et c'est ainsi qu'il justifie les attentats. Différent de Stepan, il est convaincu que le groupe doit agir de concert et considérer l'attentat contre le grand-duc Serge comme une action commune contre l'oppression :

- |          |  |
|----------|--|
| Stepan   | Je suis venu pour tuer un homme, non pour l'aimer ni pour saluer sa différence   |
| Kaliayev | Tu ne tueras pas seul ni au nom de rien. Tu le tueras avec nous et au nom du peuple russe. Voilà ta justification.   |
| Stepan   | Je n'en ai pas besoin. J'ai été justifié en une nuit, et pour toujours, il y a trois ans, au bain. Et je ne supporterais pas....   |
| Annenkov | Assez! Êtes-vous donc fous? Vous souvenez-vous de qui nous sommes? Des frères, confondus les uns aux autres, tournés vers l'exécution des tyrans, pour la libération du pays! Nous tuons ensemble, et rien ne peut nous séparer [...] <sup>322</sup> |

Ce passage montre clairement que Kaliayev s'inscrit complètement dans le mouvement de libération. Pour lui, servir la bonne cause, c'est lutter pour la liberté et l'indépendance des Russes même si cela signifie la mort du grand-duc. Soutenu par Annenkov, Kaliayev lutte pour ce but et est en charge du lancement de la bombe pendant les attentats. Ce héros ne considère pas son acte terroriste d'assassiner un

---

<sup>319</sup> Camus 1948, 145-146

<sup>320</sup> cf. adresse-web 12, [12.6.2016]

<sup>321</sup> Camus 1950, 38

<sup>322</sup> *ibid.*, 34-35



personnage politique comme un acte criminel. Il ne se voit pas comme un assassin, mais comme un libérateur des masses car il assassine le despotisme en même temps que le grand-duc Serge (« Ce n'est pas lui que je tue. Je tue le despotisme »<sup>323</sup>, « J'ai lancé la bombe sur votre tyrannie, non sur un homme »<sup>324</sup>). Kaliayev tue pour un meilleur monde sans despotisme et pour une meilleure vie de la Russie :

Kaliayev [...] 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 ?<sup>325</sup>

Il montre son côté humain pendant le premier attentat, où il se montre incapable de tuer des enfants innocents sans en avoir auparavant convenu avec les autres membres du groupe :

Voilà ce que je propose. Si vous décidez qu'il faut tuer ces enfants, j'attendrai la sortie du théâtre et je lancerai seul la bombe sur la calèche. Je sais que je ne manquerai pas mon but. Décidez seulement, j'obéirai à l'Organisation.<sup>326</sup>

Ce passage prouve sa loyauté à l'égard du mouvement et qu'il est tout à fait prêt à tuer afin de libérer les masses opprimées et à agir selon les ordonnances d'Annenkov et des autres. Pourtant, Kaliayev a des idéaux et il se sent concerné par le fait de devenir un assassin : « [...] Une pensée me tourmente : ils ont fait de nous des assassins [...] »<sup>327</sup>. Ceci montre qu'un mouvement de libération, même terroriste, réclame des actions communes. Personne ne peut se permettre d'agir en fonction de ses propres sentiments ou convictions. Ce n'est qu'en poursuivant les idées du groupe que ce mouvement peut réussir. Même en prison, Kaliayev ne trahit pas ses idées et il partage ouvertement son idéologie, contre l'oppression et pour l'égalité entre les citoyens. L'idée que le citoyen ordinaire se situe au-dessus de l'élite

---

<sup>323</sup> *ibid.*, 42

<sup>324</sup> *ibid.*, 109

<sup>325</sup> *ibid.*, 36

<sup>326</sup> *ibid.*, 56

<sup>327</sup> *ibid.*, 39

politique avec son appareil de police, est défendue par Kaliayev devant le directeur du département de police, Skouratov :

Kaliayev      Ma personne est au-dessus de vous et de vos maîtres. Vous pouvez me tuer, non me juger [...] Ce que je suis ne vous concerne pas. Ce qui concerne, c'est notre haine, la mienne et celle de mes frères. Elle est à votre service.<sup>328</sup>

Ce passage montre la conviction de Kaliayev, pour qui la lutte pour la libération et l'indépendance le place dans une position supérieure avec tout le mouvement terroriste. Ce n'est pas l'individu qui se trouve au centre du mouvement, mais le groupe et la haine commune contre l'élite politique. Même si on exécute un membre du groupe, cette haine et la lutte commune ne vont pas cesser, le mouvement terroriste continuera ses actions jusqu'à ce qu'il arrive à son but : la libération des masses opprimées.

Même si les *Justes* de Camus sont inspirés par des faits historiques, il semble clair que la situation de Kaliayev, Stepan et Dora ressemble ce que l'auteur connaît de son pays natal. Toute sa vie, Camus s'est efforcé de sensibiliser le public et d'attirer l'attention sur les combats livrés en faveur des peuples opprimés, particulièrement en ce qui concerne ses concitoyens d'Algérie. En 1949, quand cette pièce est représentée pour la première fois, l'Algérie fait encore partie de la France. Il importe de garder en mémoire l'oppression dans laquelle le peuple algérien et surtout les musulmans d'Algérie ont vécu face aux Français de métropole et d'Algérie. Au cours des années 1945 et 1946, Albert Camus se concentre sur la question de la révolte et particulièrement sur la problématique du meurtre. Dans l'édition de la Pléiade, Roger Quilliot se réfère à la phase de la création de la pièce (*Les Justes*), pendant laquelle Camus pose la question de la révolte et du meurtre :

Révolte, commencement : le seul problème moral vraiment sérieux, c'est le meurtre. Le reste vient après. Mais de savoir si je puis tuer cet autre devant moi, ou consentir à ce qu'il soit tué, savoir que je ne sais rien avant de savoir si je puis donner la mort, voilà ce qu'il faut apprendre !<sup>329</sup>

---

<sup>328</sup> *ibid.*, 110- 111

<sup>329</sup> Quilliot 1962, 1814

De manière évidente, la question de mort est essentielle pour Camus, particulièrement en rapport avec la justice et le terrorisme. Rien d'étonnant, donc, que l'auteur place une citation de *Roméo et Juliette* de William Shakespeare au début de sa pièce : « O love ! O life ! Not life but love in death ! »<sup>330</sup>. D'un côté, Camus se réfère à la mort du grand-duc Serge. En tuant le tyran, le mouvement terroriste fait le premier pas sur la voie de la libération du peuple russe. Dans ce sens, le meurtre du grand-duc peut être considéré comme acte d'amour des terroristes envers leurs concitoyens. D'un autre côté, Camus crée un lien entre les héros tragiques de Shakespeare et le couple non moins tragique des *Justes* : Dora et Kaliayev. Les deux couples sacrifient leur amour pour une cause qui leur semble plus noble. Au moment où Kaliayev est pendu pour ses idéaux, son amour pour Dora est libéré de l'oppression.

Camus prend position pour l'Algérie en exprimant son point de vue sur la situation dans son pays natal : « Il faut libérer les détenus politiques indigènes »<sup>331</sup> et « je n'ai jamais vu une population européenne aussi misérable que cette population arabe »<sup>332</sup>. Vers la fin des années Cinquante, Albert Camus prend explicitement position vis-à-vis de l'oppression exercée par la métropole en déclarant qu'il faut « rendre toute la justice au peuple arabe d'Algérie, et [...] le libérer du système colonial ; [...] l'ère du colonialisme est terminée »<sup>333</sup>. Tout en poursuivant sa lutte pour une Algérie juste et libre, Albert Camus plaidait plutôt en faveur d'une *Algérie Nouvelle*, dans laquelle il aurait été possible d'unir des « Arabes et Français, réconciliés dans la liberté et la justice »<sup>334</sup>, considérant cette solution politique préférable à l'indépendance de l'Algérie<sup>335</sup>.

Albert Camus se prononce à plusieurs reprises sur le sujet du terrorisme. Juste après le début de la Guerre d'Algérie (en 1954), il explique dans *L'Express* (en 1955) les causes du terrorisme et des attentats :

Le terrorisme, en effet, n'a pas mûri tout seul ; il n'est pas le fruit du hasard et de l'ingratitude malignement conjugués [...] En Algérie, comme ailleurs, le terrorisme s'explique par l'absence d'espoir. Il naît

---

<sup>330</sup> Camus 1962, 303

<sup>331</sup> Mathieu- Job 2009, 33

<sup>332</sup> *ibid.*

<sup>333</sup> *ibid.*

<sup>334</sup> *ibid.*

<sup>335</sup> cf. *ibid.*

toujours et partout, en effet, de la solitude, de l'idée qu'il n'y a plus de recours ni d'avenir, que les murs sans fenêtres sont trop épais et que, pour respirer seulement, pour avancer un peu, il faut les faire sauter.<sup>336</sup>

Dans l'avant-propos des *Chroniques algériennes*, Camus écrit sur le terrorisme :

[c]e terrorisme est un crime qu'on ne peut ni excuser ni laisser se développer [...] Quelle que soit la cause que l'on défend, elle restera toujours déshonorée par le massacre aveugle d'une foule innocente où le tueur sait d'avance qu'il atteindra la femme et l'enfant.<sup>337</sup>

La position de Camus sur la question du terrorisme est claire : tout n'est pas permis pour libérer les masses, il y a des limites. Pour Camus, le recours à la violence ne représente pas la solution des conflits, quelle que soit la raison pour laquelle on lutte : « Chacun s'autorise du crime de l'autre pour aller de l'avant »<sup>338</sup>. En d'autres termes, la violence est en même temps la conséquence et la raison pour laquelle d'autres actes violents vont être commis. La violence nourrit la violence, une action entraîne inmanquablement l'autre.

Nous terminerons ce chapitre par ce court dialogue entre Stepan et Kaliayev, où ils expriment leurs différentes conceptions du meurtre :

Stepan	[...] Mais je répéterai que la terreur ne convient pas aux délicats. Nous sommes des meurtriers et nous avons choisi de l'être.
Kaliayev	Non. J'ai choisi de mourir pour que le meurtre ne triomphe pas. J'ai choisi d'être innocent. <sup>339</sup>

---

<sup>336</sup> Guérin *Terrorisme* 2009, 879

<sup>337</sup> *ibid.*

<sup>338</sup> *ibid.*, 880

<sup>339</sup> Camus 1950, 66-67

## 7. Conclusion

Le travail théâtral vous enlève au monde. Une passion exclusive qui vous sépare de tout, c'est ce que j'appelle un couvent. Avec la littérature, cette passion est au centre de ma vie.<sup>340</sup>

Le théâtre d'Albert Camus a le pouvoir d'amener le lecteur au milieu de la ville d'Oviedo où les mineurs luttent pour leur liberté ou à se battre avec Diego contre la Peste à Cadix. Le lecteur souffre avec les patriciens sous l'oppression de Caligula et avec Dora et Kaliayev qui renoncent à leur amour pour libérer le peuple russe. Enfin, le lecteur ressent l'inégalité entre Temple et Nancy et l'injustice commise à l'égard de cette dernière et souffre également quand Nancy meurt pour sauver la vie familiale de Temple.

Au sein du théâtre d'Albert Camus, toutes les caractéristiques sociales et politiques présentées sont à la fois contemporaines de Camus, mais possèdent également des aspects universels. Etant donné que chaque génération peut s'identifier avec les sujets de l'injustice, de l'oppression et de la révolte, son œuvre est, d'une certaine façon, immortelle.

### 7.1. Réponse à la question de recherche

Par quels éléments politiques et sociaux le théâtre d'Albert Camus est-il principalement caractérisé ?

A première vue, il semblerait que les pièces de Camus traitent de nombreux sujets très différenciés mais il est possible d'y apercevoir un fil conducteur. Tout d'abord, les pièces commentées ici semblent exprimer des critiques plus ou moins ouvertes à l'égard de certains régimes contemporains. Au centre de l'intérêt de Camus se trouvent des dictatures avec des tyrans qui oppriment leurs peuples et qui les menacent de mort ainsi que les thèmes de la justice et de l'indépendance. La cruauté de l'homme ainsi que la mort occupent un rôle essentiel dans les pièces

---

<sup>340</sup> Camus 1958, 1713

camusiennes et le lecteur arrive parfois à se demander si les actes sont injustes ou justes et comment réagir par rapport au personnage principal présenté comme un héros ou un bourreau.

En ce qui concerne la lutte pour l'indépendance et contre l'injustice, Camus n'est pas uniquement inspiré par ses origines algériennes, mais aussi par les dictatures et les révoltes contemporaines. Camus a été profondément marqué par les misères et les malheurs de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, avec la première et la seconde guerre mondiale et toute leur cruauté, les exécutions, les camps de travail et de concentration, les systèmes totalitaires, mais aussi par les révoltes en Espagne (le pays d'origine de sa famille maternelle) et le conflit d'oppression entre la France et l'Algérie qui connaît son apogée lors de la guerre d'Algérie. Ainsi, il luttera toute sa vie pour que justice soit rendue aux peuples opprimés et surtout au peuple algérien. Il consacra toute son œuvre littéraire, que ce soient ses pièces de théâtre, ses romans, ses essais ou ses articles.

## 7.2 Réflexion personnelle

Fascinée par l'œuvre de Camus et surtout par ses pièces de théâtre, je me suis concentrée sur la recherche littéraire. Pendant un voyage à Paris, j'ai consulté plusieurs bibliothèques afin de pouvoir rassembler du matériel qui n'est guère accessible en Autriche. Surtout les bibliothèques universitaires de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle et la bibliothèque Sainte-Geneviève m'ont offert une quantité énorme de livres et de textes pour ce mémoire. Parfois, cette grande quantité d'informations et d'avis sur la vie de Camus et sur son œuvre ont constitué pour moi un véritable défi. Au début, il m'est arrivé de me noyer dans mes recherches. De plus, le fait de rédiger un tel mémoire dans une langue autre que ma langue maternelle me paraissait difficile, mais à présent il me semble encore plus satisfaisant de savoir que tout est faisable et possible si on a la force de poursuivre ses idées.

Pendant mes séjours dans le sud de la France et en particulier en Provence, j'ai eu la chance inestimable de pouvoir lire Camus dans la lumière de la Méditerranée, qui l'a tant inspiré tout au long de sa vie. C'est aussi pendant ces séjours, que j'ai pu

mener des conversations avec des connaissances de Camus qui m'ont permis de mieux comprendre l'univers de cet auteur.

En tant qu'étudiante en Sciences Politiques, j'ai réalisé que l'œuvre de Camus vise à attirer l'attention du public sur des questions essentielles, à savoir la liberté et la justice. Chaque fois que j'ai relu les pièces, je me suis rendue compte que même si Camus s'adresse au monde de son époque, ses écrits et les sujets qu'il traite resteront toujours d'actualité. En tant qu'Autrichienne, j'ai évidemment trouvé de nombreuses références à l'Allemagne nazie et à tous les acteurs impliqués dans cette machine de mort. Même si Camus n'a probablement pas eu lui-même l'intention de faire allusion à cette dictature en particulier, il est intéressant que chacun peut lire Camus différemment, en fonction de ses origines et de l'histoire de son pays natal. Aujourd'hui, encore les notions d'indépendance et de justice restent souvent à définir : il nous faudra certainement travailler ensemble à un niveau international si nous voulons améliorer les conditions de vie sur notre planète et pour que tout le monde puisse y vivre librement et de manière juste et égale.

Je voudrais terminer ce mémoire de master avec les mots de Diego, le héros courageux qui s'oppose de toutes ses forces à l'oppression de la dictature de la Peste dans *L'État de siège* :

« Ni peur ni haine, c'est là notre victoire ! »<sup>341</sup>

---

<sup>341</sup> Camus 1948, 164

## 8. Bibliographie

### 8.1. Littérature primaire

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

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

Camus, Albert. *L'État de Siège*. Paris : Gallimard. 1948.

Camus, Albert. *Requiem pour une Nonne*. Paris : Gallimard. 1956.

Camus, Albert. "Révolte dans les Asturies." *L'Avant- Scène* 413/414 (1968) : 27-34.

### 8.2. Littérature secondaire

Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard. 1994.

Autrand, Michel. "Révolte dans les Asturies." *Dictionnaire Albert Camus*. Ed. Jeanyves Guérin. Paris : Robert Laffont, 2009. 784 – 786.

Barthes, Roland. *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin*. Ed. Jean-Loup Rivière. Berlin: Alexander Verlag Berlin. 2002.

Barthes, Roland. *Œuvres complètes. Tome 1 1942-1965*. Ed. Éric Marty. Paris : Éditions du Seuil. 1993.

Belaskri, Yahia. "Camus et l'Algérie: le retour." *Pourquoi Camus?* Ed. Eduardo Castillo. Paris : Philippe Rey, 2013. 221- 229.

Belzane, Guy. *TDC Albert Camus. Textes et Documents pour la classe*. Bimensuel 1049 (2013). Mayenne.

Bouchentouf-Siagh, Zohra. "D'Albert Camus à Roland Barthes, une lecture politique des signes." *Albert Camus et les écritures du XX<sup>e</sup> siècle* Ed. Brodziak, S./ Chaulet-Achour, C./ Fonkoua, R.-B./ Fraisse, E./ Lilti, A.-M. Arras : Artois Presses Université, 2003. 201- 209.



- Camus, Albert. *Albert Camus. Théâtre, récits, nouvelles*. Ed. Roger Quilliot. Paris : Gallimard.1962.
- Camus, Albert. "Carnets. Février 1949- décembre 1959." *Œuvres complètes. IV. 1957-1959*. Ed. Raymond Gay-Crosier. Paris : Gallimard, 2008. 997-1315.
- Camus, Albert. "Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie." 1955. *Albert Camus. Théâtre, récits, nouvelles*. Ed. Roger Quilliot. Paris : Gallimard, 1962. 1701-1711.
- Camus, Albert. "Interview donné à France Soir." 1958. *Albert Camus. Théâtre, récits, nouvelles*. Ed. Roger Quilliot. Paris : Gallimard, 1962. 1712- 1713.
- Camus, Albert. "Pourquoi je fais du théâtre." 1959. *Albert Camus. Théâtre, récits, nouvelles*. Ed. Roger Quilliot. Paris : Gallimard, 1962. 1718- 1726.
- Coombs, Ilona. *Camus. Homme de Théâtre*. Paris : Nizet. 1965.
- Doll, Hans Peter, et Günther Erken. *Theater: Eine illustrierte Geschichte des Schauspiels*. Stuttgart : Belser. 1985.
- Dupuis, Sylviane. *A quoi sert le théâtre ?*.Genève : Minizoé. 1998
- Gay - Crosier, Raymond. *Les Envers d'un Échec : Étude sur le Théâtre d'Albert Camus*. Paris : Minard. 1967.
- Grenier, Jean. "Biographie." *Albert Camus. Théâtre, récits, nouvelles*. Ed. Roger Quilliot. Paris : Gallimard, 1962. XXVII- XXXVII.
- Grenier, Jean. Préface. *Albert Camus. Théâtre, récits, nouvelles*. Ed. Roger Quilliot. Paris : Gallimard, 1962. IX- XXII.
- Guérin, Jeanyves. "Albert Camus." *L'Algérie et la France*. Ed. Jeannine Verdès-Leroux. Paris : Robert Laffont, 2009. 157- 162.
- Guérin, Jeanyves. *Albert Camus: Littérature et politique*. Paris : Champion Classiques. 2013.
- Guérin, Jeanyves. "Caligula." *Dictionnaire Albert Camus*. Ed. Jeanyves Guérin. Paris : Robert Laffont, 2009. 110 – 117.

- Guérin, Jeanyves. "État de siège." *Dictionnaire Albert Camus*. Ed. Jeanyves Guérin. Paris : Robert Laffont, 2009. 273 – 282.
- Guérin, Jeanyves. "Justes (Les)." *Dictionnaire Albert Camus*. Ed. Jeanyves Guérin. Paris : Robert Laffont, 2009. 455- 460.
- Guérin, Jeanyves. "Terrorisme." *Dictionnaire Albert Camus*. Ed. Jeanyves Guérin. Paris : Robert Laffont, 2009. 877-881.
- Hubert, Marie-Claude. *Le théâtre*. Toulouse : Milan. 1996.
- Lebesque, Morvan. "La passion pour la scène." *Camus. Collection Génies et Réalités*. Ed. Albérès, R.-M./ Boisdefre, P. de/ Daniel, J./ Gascar, P./ Lebesque M./ Parinaud, A./ Roblès, E./ Roy J./ Simon, H.-P. Paris : Hachette, 1964. 157-182.
- Marek, Franz. *Lenin. Der Lehrer der Revolution*. Wien : Stern-Verlag. 1950.
- Marinel, Jacques le. "Les paradoxes d'une dramaturgie." *TDC Albert Camus. Textes et Documents pour la classe*. Ed. Belzane, Guy. Bimensuel 1049 (2013). Mayenne. 24-27.
- Marx-Engels-Lenin-Institut Moskau. *J.W. Stalin. Kurze Lebensbeschreibung*. Wien : Stern-Verlag. 1945.
- Maser, Werner. *Adolf Hitler. Biographie*. München : Herbig. 1978.
- Mathieu - Job, Martine. "Algérie." *Dictionnaire Albert Camus*. Ed. Jeanyves Guérin. Paris : Robert Laffont, 2009. 30 – 34.
- Mignon, Paul-Louis. *Panorama du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Gallimard. 1978.
- Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Band 1. Ed. Giorgio Colli et Mazzino Montinari. München: De Gruyter. 1980.
- Parinaud, André. "La vie d'un écrivain engagé." *Camus. Collection Génies et Réalités*. Ed. Albérès, R.-M./ Boisdefre, P. de/ Daniel, J./ Gascar, P./ Lebesque M./ Parinaud, A./ Roblès, E./ Roy J./ Simon, H.-P. Paris : Hachette, 1964. 7-32.

- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre : Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto : University of Toronto. 1998.
- Pia, Pascal. "Parcours et engagements." *Albert Camus. Le Magazine Littéraire*, 2013. 29 - 39.
- Poncet, Charles. "L'espoir vain d'une trêve." *Albert Camus Le Magazine Littéraire*, 2013. 59-69.
- Salas, Denis. "Fragments d'une enfance oranaise." *Pourquoi Camus?* Ed. Eduardo Castillo, Eduardo. Paris : Philippe Rey, 2013. 231-245.
- Salas, Denis. "Justice." *Dictionnaire Albert Camus*. Ed. Jeanyves Guérin. Paris : Robert Laffont, 2009. 461 – 462.
- Sigmund, Anna Maria. *Des Führers bester Freund. Adolf Hitler, seine Nichte Geli Raubal und der 'Ehrenarier' Emil Maurice – eine Dreiecksbeziehung*. München: Heyne. 2003.
- Quilliot, Roger. "Biographie." *Albert Camus. Théâtre, récits, nouvelles*. Ed. Roger Quilliot. Paris : Gallimard.1962. XXVII-XXXVII.
- Quilliot, Roger, et Pierre- Louis Rey. "Chronologie." *Albert Camus. Le Magazine Littéraire*, 2013. 152-161.
- Quilliot, Roger. "Les Justes. Présentation." *Albert Camus. Théâtre, récits, nouvelles*. Ed. Roger Quilliot. Paris : Gallimard.1962. 1814-1817.
- Toland, John. *Adolf Hitler. Biographie 1989-1945*. Augsburg : Weltbild. 2004.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris : Belin. 1996.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*. Paris : Belin. 1996.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin. 1996.
- Vircondelet, Alain. *Albert Camus : Fils d'Alger*. Paris : Fayard. 2010.
- Wolkogonow, Dimitri. *Lenin. Utopie und Terror*. Düsseldorf : ECON Verlag. 1994.

### 8.3. Adresses – web

Adresse- web 1 :

<http://www.theatrons.com/theatre-antique.php> [10.12.2014]

Adresse- web 2 :

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dithyrambe/26113> [20.12.2014]

Adresse- web 3 :

<http://www.theatrons.com/tragedie-comedie.php>. [6.3.2015]

Adresse-web 4 :

<http://www.dhm.de/lemo/rueckblick/30-januar-1933-hitler-wird-reichskanzler.html>  
[17.4.2016]

Adresse-web 5 :

<https://www.dhm.de/lemo/biografie/claus-stauffenberg> [20.4.2016]

Adresse-web 6 :

<https://www.dhm.de/lemo/biografie/sophie-scholl> [20.4.2016]

Adresse-web 7 :

<https://www.dhm.de/lemo/biografie/albert-speer> [24.4.2016]

Adresse-web 8 :

<https://www.youtube.com/watch?v=dGz0ErBTY-g> [26.4.2016]

Adresse-web 9 :

[http://www.lemonde.fr/afrique/article/2012/03/18/algerie-france-memoires-sous-tension\\_1669417\\_3212.html](http://www.lemonde.fr/afrique/article/2012/03/18/algerie-france-memoires-sous-tension_1669417_3212.html) [10.5.2016]

Adresse-web 10 :

<https://www.dhm.de/lemo/kapitel/der-zweite-weltkrieg/widerstand/weisse-rose.html>  
[5.6.2016]

Adresse-web 11 :

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/alcade/2077?q=alcade#2078> [15.5.2015]

Adresse-web 12 :

<http://enguerres.chateaunantes.fr/index.php/8-non-categorise/ouvrages/133-la-rose-blanche> [12.6.2016]

# Appendice

## Résumé en langue allemande

In der vorliegenden Masterarbeit, mit dem Titel *Le théâtre d'Albert Camus- lecture socio-politique*, werden die zentralen sozio-politischen Charakteristika des Theaters des Schriftstellers und Nobelpreisträgers Albert Camus beleuchtet. Auf die Einleitung mit der Vorstellung der Forschungsfrage: « Par quels éléments politiques et sociaux le théâtre d'Albert Camus est-il principalement caractérisé ? » (Durch welche politischen sowie sozialen Elementen ist das Theater von Albert Camus in erster Linie gekennzeichnet?), folgt ein Kapitel, welches sich mit der Theatergeschichte und vordergründig mit der Entwicklung der Tragödie beschäftigt. Die Tragödie nimmt einen besonderen Platz im Theaterwerk von Albert Camus ein und es scheint interessant zu erwähnen, dass es sich bei seinen Theaterstücken nahezu ausschließlich um Tragödien handelt. Daher wird der Tragödie im 20. Jahrhundert ein Kapitel gewidmet. Darauf folgend wird die Theorie des Theaters näher erläutert. Dieses Kapitel stellt nicht nur die Bedeutung des Textes mit der Repräsentation auf der Bühne gegenüber, sondern behandelt gleichermaßen die Aspekte des Theaters und der Kommunikation, des Theaters und seiner räumlichen sowie zeitlichen Komponente. Das fünfte Kapitel steht ganz im Zeichen des großen Autors und jener fünf, im Rahmen dieser Masterarbeit behandelten, Theaterstücke. Im darauffolgenden Analysekapitel erfolgt die detaillierte Betrachtung der Theaterstücke mit mehreren Fokussen. Zum einen werden die verschiedenen Rollen von Tyrannen, beziehungsweise Diktatoren, beleuchtet, zum anderen wird ebenso den Themen der Unterdrückung der Bevölkerung, der Repräsentation weiblicher Charaktere, sowie der Frage nach der Gerechtigkeit, der Freiheit und Unabhängigkeit mit einem Fokus auf die Helden und den Widerstand der Bevölkerung, besondere Beachtung geschenkt. Abschließend beantwortet die Conclusio die in der Einleitung gestellte Forschungsfrage hinsichtlich der besonderen Charakteristika des Theaters von Camus. Ebenso findet sich in der Conclusio eine persönliche Reflexion über die Ideenfindung, die Literaturrecherche, sowie den Schreibprozess dieser Masterarbeit.

An dieser Stelle wird ein kurzer Überblick über die zentralen Inhalte der Masterarbeit gegeben. Geboren am 7. November 1913 in Mondovi, zu einer Zeit, als Algerien noch zum Französischen Empire gehörte, verliert Albert Camus bereits 1914 seinen Vater

und wächst in prekären Verhältnissen in Alger auf. Das Leben von Albert Camus ist durch zahlreiche tiefe Einschnitte gekennzeichnet. Nicht nur der frühe Verlust des Vaters, sondern ebenso seine Tuberkuloseerkrankung in jungen Jahren sowie die beiden Weltkriege prägen Camus nachhaltig. Seine Erkrankung lenkt sein Leben in besondere Bahnen: Er muss sein geliebtes Hobby – Fußball – aufgeben und seine freiwillige Meldung als Soldat im Zweiten Weltkrieg wird aufgrund seiner Krankheit ausgeschlagen. Doch gerade dies ermöglicht dem jungen Camus sich anderen Interessen zuzuwenden: dem Theater und der Schriftstellerei. Seine ersten Texte werden 1932 in der Revue *Sud* veröffentlicht und wenige Jahre später, 1938, beginnt seine journalistische Karriere bei *Alger républicain*. Camus hat freie Hand bei der Gestaltung seiner Artikel in allen Rubriken und äußert seine Kritik hinsichtlich literarischer Themen, aber auch bei politischen Fragen, wie der Unterdrückung der algerischen Bevölkerung, und vor allem der algerischen Muslime, im eigenen Land durch die Kolonialmacht Frankreich. Im Jahr 1940 übersiedelt Camus nach Paris um bei *Paris-Soir* als Redaktionssekretär und später bei *L'Express* zu arbeiten. Neben seiner journalistischen Tätigkeit engagiert er sich aktiv in der Resistance gegen Hitler-Deutschland und arbeitet Seite an Seite mit Pascal Pia und Claude Bourdet an der Zeitschrift *Combat*. Sein politisches Engagement sollte aber nicht an den Grenzen Frankreichs beziehungsweise der frankophonen Welt aufhören. Albert Camus kritisiert politische Missstände weltweit und so scheint es wenig überraschend, dass sich der algerische Autor mit französischen und spanischen Wurzeln 1947 aktiv gegen die Unterdrückung Madagaskars einsetzt und ebenso für die Begnadigung von Gewerkschaftern während des Franco-Regimes 1952 kämpft. Seine politische Anteilnahme reicht von der scharfen Verurteilung an dem von den Vereinigten Staaten von Amerika durchgeführten Atombombenangriff auf Hiroshima und Nagasaki 1945, über die Unterstützung Ost-Berlins gegen die Sowjetunion im Juni 1953, über die Verteidigung tunesischer zum Tode verurteilter Nationalisten 1954 bis hin zu – so scheint es – dem Kampf seines Lebens: der Unabhängigkeit und Freiheit seiner Heimat, Algerien. Nachdem er 1957 den Literaturnobelpreis in Stockholm verliehen bekommt, stirbt Albert Camus 1960 bei einem Autounfall, zwei Jahre vor der Unterzeichnung der *Accords d'Evian*, die die Unabhängigkeit Algeriens besiegeln.

In dieser Masterarbeit werden die folgenden fünf Theaterstücke behandelt:

- *Révolte dans les Asturies* (Aufstand in Asturien)
- *Caligula*
- *L'État de siège* (Der Belagerungszustand)
- *Les Justes* (Die Gerechten)
- *Requiem pour une nonne* (Requiem für eine Nonne)

*Révolte dans les Asturies* handelt von einem Aufstand von Bergbauarbeitern in Oviedo/Spanien, die nach einem politischen Umbruch für eine Verbesserung ihrer Rechte eintreten. Dieser Aufstand wird von den politischen Eliten mit militärischer Unterstützung niedergemetzelt. Gerade die Rolle des Diktators und der Mienenarbeiter ist in diesem Stück erwähnenswert da der neugewählte General Lerrox nicht auf der Bühne in Erscheinung tritt, sondern seine politischen Parolen in propagandistischer Weise über das Radio übertragen werden. Obgleich Camus nicht explizit auf Franco und sein Regime in Spanien verweist, so können in diesem Stück dennoch Spuren auf seine militärische Diktatur in Spanien gefunden werden. Die Rolle des Helden wird in diesem Theaterstück nicht per se an eine einzige Figur vergeben, wie dies sonst der Fall ist, sondern es handelt sich um ein Kollektiv an Helden – die Mienenarbeiter, die für bessere Bedingungen, sowohl hinsichtlich ihrer Arbeit, als auch das Sozial- und Bildungswesen betreffend, kämpfen. Durch ihren Aufstand streben sie eine Abschaffung der Zwei-Klassen-Gesellschaft innerhalb der spanischen Bevölkerung an.

Inspiziert von historischen Quellen und gegenwärtigen politischen Ereignissen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, illustriert Albert Camus die Schreckensherrschaft des römischen Herrschers Caligula im gleichnamigen Stück. Der römische Cäsar ist vom tragischen Tod seiner geliebten Schwester Drusilla traumatisiert, mit der er gleichzeitig ein inzestuöses Verhältnis unterhält und erwirkt nach ihrem Ableben eine völlige Veränderung des politischen Systems. Auf der Suche nach Wahrheit und Gerechtigkeit wird Caligulas Herrschaft zunehmend totalitärer und brutaler. Der römische Diktator entmachtet die politischen Eliten rund um seine Senatoren und macht sie zu Marionetten, die nach den Wünschen des totalitären Puppenspielers tanzen. Aufgrund der politischen Ereignisse und den Enthüllungen der Alliierten nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, adaptiert Camus die Figur des Caligula und erweitert sein Stück um zusätzliche autoritäre Elemente. Caligula wirkt in



der zweiten Version des Stückes eiskalt und furchteinflößend. Obgleich Camus möglicherweise keine direkten Parallelen zwischen Adolf Hitler und dem römischen Herrscher herstellen wollte, so sind diese dennoch offensichtlich. Nicht zuletzt scheint die inzestuöse Beziehung zwischen Caligula und seiner Schwester Drusilla Ähnlichkeiten zu den Gerüchten um das Nahverhältnis zwischen dem deutschen Führer und seiner Nichte Geli Raubal aufzuweisen.

In *L'État de siège* ist von einem Belagerungszustand der spanischen Stadt Cadix durch einen von außerhalb stammenden Diktator und seiner Sekretärin die Rede. Der Name dieses Diktators lautet „die Pest“. Kurz vor dem Eintreffen der neuen totalitären, politischen Eliten bricht ebenfalls die gleichnamige Epidemie in Cadix aus. Die wohl auffälligste Parallele zwischen den politischen und sozialen Gegebenheiten der Zeit der Produktion des Theaterstücks scheint die Rolle des Diktators, sowie seines administrativen Apparates zu sein. Die aufwendige Organisation rund um Gesundheitszertifikate bis hin zu Lebenszertifikaten um die tatsächliche Existenz der Bewohner der spanischen Stadt zu bestätigen, kann an Absurdität kaum überboten werden. Ebenso werden die Bewohner dazu angehalten sich offen zur Herrschaft der Pest zu bekennen und die Insignien der Pest zu tragen. Ähnlich wie in den autoritären Regimen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lässt sich eine klare Differenzierung der „Ingroup“ und der „Outgroup“, also jenen die die totalitäre Herrschaft unterstützen oder ablehnen, feststellen. Vor allem die Tatsache, dass die Gegner der Pest Sterne als Zeichen der Ablehnung tragen sollen, führt dem Leser die Parallele zu jener Outgroup in Hitler-Deutschland vor Augen, die unter anderem aus der jüdischen Bevölkerung, Roma und Sinti, politischen Gegnern sowie Menschen, die aufgrund ihrer sexuellen Neigung verfolgt wurden, bestand. Ebenso werden in diesem Stück Radiationen, Deportationen und Camps erwähnt, was in einem Stück mit ursprünglich mittelalterlichem Hintergrund überraschend erscheint. Doch nicht nur die Figur der Pest, die an eine Melange aus verschiedenen Diktatoren, wie Hitler, Mussolini und Franco erinnert, ist in diesem Stück erwähnenswert. Die Sekretärin der Pest steht stellvertretend für den Tod, da sie die Hauptverantwortung über Todesurteile, Radiationen und Deportationen hat. Sie ist verantwortlich für den reibungslosen Ablauf der Todesmaschinerie der Pest. Auch hier ist eine klare Parallele zu den Diktaturen zum Zeitpunkt der Kreation des Stückes zu erkennen: Ausgehend von Nazi-Deutschland, könnte man die Figur der Sekretärin mit den politischen Eliten innerhalb Hitlers Todesmaschinerie gleichsetzen. So wäre dies nicht, wie vermutlich auf den

ersten Blick angenommen, eine von Hitlers Sekretärinnen, sondern vielmehr jene Männer, die Hitlers Vertrauen genossen, wie beispielsweise Joseph Goebbels, Hermann Göring und Heinrich Himmler. Ebenso scheint der sogenannte „Architekt des Todes“ – Albert Speer – eine interessante Parallele zur Figur der Sekretärin darzustellen. Diego, der Held des Stückes erinnert durch sein Engagement und nicht zuletzt durch eine mögliche Anspielung auf die Widerstandsgruppe *Die Weiße Rose*, an den couragierten Widerstandskämpfer Hans Scholl, der gemeinsam mit seiner Schwester Sophie und anderen politischen Gegnern des Nazi-Regimes für die Freiheit kämpfte.

In *Les Justes* wirft Camus die Frage nach der Gerechtigkeit auf und ob für die Freiheit der Massen jegliche Mittel gerechtfertigt sind. In anderen Worten ausgedrückt: Heiligt der Zweck die Mittel? Um diesen Themen auf den Grund zu gehen, greift Camus inspiriert von den politischen Unruhen in Russland zum Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts wahre Begebenheiten auf und gibt den Figuren seines Stückes die tatsächlichen Namen der damaligen Akteure. Der Plot dreht sich um die Befreiung der russischen Bevölkerung und den Sturz der zaristischen Aristokratie durch eine terroristische Organisation rund um Stepan, Annenkov, Kaliayev und Dora. Im Zentrum ihres Plans zur Befreiung der russischen Bevölkerung steht ein Bombenattentat gegen den Großherzog Serge, der ein naher Verwandter des russischen Zaren ist. Das erste Attentat scheitert nachdem in der Kutsche des Großherzogs ebenfalls dessen Nichte und Neffe anwesend sind. Hier stellt sich die Frage ob auch Unschuldige, und vor allen unschuldige Kinder, für die Befreiung der Massen getötet werden sollen. Camus stellt die Figuren und auch seine Leser vor die Frage der Gerechtigkeit und der Opferbereitschaft. Eine historische Parallele zwischen dieser russischen Terroristengruppe und der zaristischen Herrschaft stellt die Situation der algerischen Bevölkerung zur Zeit der Kolonialherrschaft Frankreichs dar. Zum Zeitpunkt des Schreibprozesses war die Heimat von Albert Camus ein Teil von Frankreich und der Autor war stets um die Freiheit und Gerechtigkeit in seinem Geburtsland bemüht. Das Theaterstück wird sinnbildlich für die Unterdrückung der algerischen Bevölkerung in ihrem eigenen Land durch die französischen Besatzer. Camus versucht wiederholt die internationale Aufmerksamkeit auf die soziale und politische Schieflage in Algerien zu lenken und damit Gerechtigkeit für seine Landsleute zu erwirken. Sein politisches Engagement, zu welchem ebenso sein literarisches und journalistisches Schaffen zählt, gipfelt nach einigen Unruhen sowohl

auf algerischer, als auch auf französischer Seite schließlich darin, dass er sich bis zu seinem Tod nicht mehr öffentlich zu der politischen Lage in Algerien äußern wird. Doch gerade seine Theaterstücke, wie *Les Justes*, regen den Leser dazu an sich Gedanken zu essentiellen politischen und sozialen Fragestellungen zu machen.

In *Requiem pour une nonne* adaptiert Albert Camus den gleichnamigen Roman von William Faulkner, der von den Skandalen einer bourgeoisen Familie im Süden der Vereinigten Staaten von Amerika erzählt. Im Zentrum seines Stückes platziert Camus zwei Frauen, die durch ihre dunklen Geheimnisse verbunden sind. Das Kindermädchen der Familie Gowan Stephens tötet im Affekt die kleine Tochter der Familie um dadurch das Familienglück zu erhalten und die Geheimnisse ihrer Dienstgeberin – Temple Stephens – zu wahren. Hierbei stellt Camus auf vielerlei Ebenen soziale Ungleichheiten gegenüber. Zum einen thematisiert er durch die Kontrastierung der Hautfarben der beiden Frauen die soziale Segregation in den USA und gleichzeitig kommt es zu einer Hierarchie aufgrund des Dienstverhältnisses. Zum Tode verurteilt, nimmt das Kindermädchen Temples Geheimnisse und den daraus resultierenden Skandal dennoch mit in ihr Grab. Einen möglichen Analyseansatz stellt die soziale Segregation zwischen den weiblichen Protagonisten dar: Würde man Temple, die Dame aus der gehobenen Gesellschaft der amerikanischen Südstaaten mit Frankreich gleichsetzen, so würde die Kinderfrau Nancy Algerien mitsamt seiner autochthonen Bevölkerung darstellen. Die Missstände sowie die soziale und politische Schiefelage zugunsten der französischen Bevölkerung und gleichzeitig die Tatsache, dass diese Ungerechtigkeiten vertuscht wurden, führen zu einer offensichtlichen Parallele zwischen dem Hexagon und Algerien, die von Camus geschickt aufgegriffen und zum Kritikpunkt der politischen Situation wurde.

Abschließend lässt sich sagen, dass das Theater von Albert Camus maßgeblich durch seine Kindheit und Jugend in Algerien, aber vor allem durch die politischen und sozialen Ereignisse seiner Zeit, geprägt wurde. Im Zentrum seines Werks stehen neben der Thematik der Unterdrückung, der Kampf für die Gerechtigkeit, sowie das Leben in Diktaturen und Tyrannenfiguren. Gerade der Kampf für die Freiheit und Unabhängigkeit nimmt in seinem Werk – seinen Romanen, Theaterstücken, Essays, Artikeln – eine essentielle Rolle ein. So sind es gerade diese scheinbar unvergänglichen Elemente, die sein Werk auch im 21. Jahrhundert aktuell und zeitgemäß erscheinen lassen. Denn auch unsere heutige Gesellschaft ist geprägt von einem stetigen Kampf um Freiheit, Gerechtigkeit und Unabhängigkeit.