



ISSN: 1999-5601 (Print) 2663-5836 (online)

Lark Journal

Available online at: <https://lark.uowasit.edu.iq>



\*Corresponding author:

**Assist. Prof. Dr. Thakaa Muttib Hussein**

University: University of Baghdad  
College: Faculty of Languages  
Email:

**Keywords:**

Albert Camus, happiness, theatre, rebellion and absurdity.

**ARTICLE INFO**

**Article history:**

Received 15 Aug 2023  
Accepted 18 Sep 2023  
Available online 1 Oct 2023

## Happiness in the Theater of Albert Camus

### ABSTRACT

The research aims to study the happiness in the theater of Albert Camus, who is considered as one of the most famous French novelists of the 20th century. Camus's novels and philosophical essays discuss and explore human aspirations for justice and freedom in the face of the absurd destiny of man at a time of calamities and crises after World War II. He made significant contributes to literature with his novels and his famous philosophical essays for which he received the Nobel Prize.

He wrote four plays Caligula, The Misunderstanding, The State of Siege and The Just Assassins. Camus's theatrical works were did not popularied to the same degree as his novels and essays. Therefore, we see that it is not right to ignore his theatrical writings, because we believe that studying them sheds light on an important aspect of his thought and philosophy. The importance of studying this subject lies in the exceptional step recorded by the four plays of Albert Camus' composition which is fortunate given how highly he valued the theatre in providing him with personal happiness. The question we posed in this study is how did Albert Camus use theatre to achieve his objective of happiness?

In the first chapter, we dealt with the study of the beginnings of Camus Albert who distinguished himself by his positive existential ideas in the face of the nihilistic viewpoint that was espoused in the literary production of his contemporaries. The second chapter included an analysis of the narration mechanism by choosing the narrative scheme to follow the development of the characters' ideas to the point of rebellion that leads to a feeling of "happiness". In the third chapter, we review the happiness in order to get his desired type proposed by the writer and the role of his constructive existential ideas in the face of absurdity and annihilation.

At the end of this study, we have come to present a new reading of Camus' theatre, calling for living with an optimistic view away from the absurd, as there is no happiness for man except in the service of humanity.

© 2023 LARK, College of Art, Wasit University

DOI: <https://doi.org/10.31185/>

### السعادة في مسرح البير كامو

استاذ مساعد دكتور ذكاء متعب حسين/جامعة بغداد /كلية اللغات / قسم اللغة الفرنسية

الخلاصة:

يهدف البحث الى دراسة السعادة في مسرح البير كامو الذي يعد من اشهر روائيين القرن العشرين. تناولت مؤلفاته تطلعات الانسان للعدالة والحرية وكيفية التعامل مع القدر في زمن النكبات والازمات لمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية. كتب العديد من الروايات و المؤلفات الفلسفية التي حصل من خلالها على جائزة نوبل للاداب.

ورغم ان للمسرح مكانته المهمة في حياة هذا الكاتب حيث كتب اربع مسرحيات ( كاليجولا وسوء فهم والحصار والعدالون) الا ان شهرته في هذا النوع الادبي لاتوازي مثيلاتها بالرواية والفلسفة لذلك نرى ان من غير الصواب تجاوز كتاباته المسرحية لاننا نعتقد ان دراستها تلقي الضوء على جانب مهم من فكره وفلسفته.

تكمن اهمية دراسة هذا الموضوع في الخطوة الاستثنائية التي تسجلها المسرحيات الاربع في مسار تأليف البير كامو لاسيما وانه كان يعيش ذروة نجاحاته الروائية حيث أكد بنفسه على اهمية المسرح الذي صاحبه في بداياته الادبية وفيه وجد سعادته المنشودة. والسؤال المطروح في هذه الدراسة ماهية السعادة بالنسبة للكاتب؟ وكيف وظف المسرح للحصول على مبتغاه؟

وتناولنا في الفصل الاول دراسة بدايات الكاتب المسرحية في مواجهة الجانب العمي الذي طبع النتائج الادبي لمعاصريه. وتضمن الفصل الثاني تحليل آلية السرد باختيار المخطط الروائي لتتبع مراحل تطور افكار الشخصيات لحد التمرد الذي يؤدي للشعور بالسعادة. ونعرج في الفصل الثالث على استعراض السعادة المذكورة كي نتعرف على النوع المنشود الذي يطرحه الكاتب ودور افكاره الوجودية البناءة في مواجهة العبث والفناء.

ونكون في نهاية هذه الدراسة قد قدمنا قراءة جديدة لمسرح كامو المنادي في العيش بنظرة تفاؤلية بعيدا عن العبيثية حيث لا سعادة للانسان في مسرحه الا في خدمة البشرية.

كلمات مفتاحية: البير كامو، السعادة ، المسرح ، التمرد والعبيثية.

## **Le bonheur dans le théâtre d'Albert Camus**

**Dr.Thakaa Muttib Hussein**

**Université de Bagdad / Faculté des Langues/ Département de Français**

### **Introduction**

Défini comme un état de complète satisfaction, de béatitude, de contentement, d'euphorie et de joie (Dictionnaire Larousse.fr, 2021), le bonheur constitue un grand thème de la littérature et un objet de recherche personnelle ou collective. Ce leitmotiv en tant que désir du bien, il demeure toujours une aspiration voulue dans la vie. Par ce sujet, certains visent le plaisir des sens, d'autres la réalisation de soi. Toutefois, le concept du « bonheur » comporte une contradiction : entre dépendance de la chance (ou de la fortune), et autosuffisance dans la plénitude (l'homme heureux se suffit à lui-même) comme le souligne Olivier Boulnois (journals.openedition.org, 2022). Être heureux devient en effet une réelle revendication qui suscite de nombreux débats littéraires et philosophiques. Chercher du bonheur ou être heureux s'articule autour de deux axes : l'existence et l'action. C'est un sentiment subjectif de satisfaction, du bien-être, du rôle ou de responsabilité que l'homme choisit pour être reconnu parmi les autres dans la vie.

Il faut dire que le bonheur a été traité du siècle en siècle contenant plusieurs interprétations. Au départ, ce thème était étudié par des philosophes et des moralistes. Les Anciens y voient « un sujet de réflexion, qui concerne d'autant plus le philosophe qu'il a en charge non seulement la pensée, mais aussi la vie » (Duhot 2005, p.8). Passant par le Moyen âge, ce sujet se voit comme une question existentielle de l'éthique : félicité humaine et béatitude céleste ou plutôt «une forme d'une vie que nous menons, l'ensemble de nos actions formant un tout achevé » (journals.openedition.org, 2022). Arrivant aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, les écrivains plongeaient l'homme, loin du bonheur immédiat mais dans un sentiment tragique de l'existence, tandis qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup>, le bonheur était une représentation neuve en Europe (Dictionnaire des littératures 1987, p.220) : l'homme cherchait non seulement de bonheur céleste mais sa recherche s'étend vers le bonheur naturel, social et bourgeois « outre sa signification philosophique et idéologique, la réflexion sur le bonheur a une propriété proprement littéraire :

elle s'attache à un objet qui est en apparence aussi inutile que la littérature»(*Ibid.*). Au XIX<sup>e</sup>, le bonheur prend la forme dramatique « en ce qu'il suppose l'adaptation de l'homme à la société et le refus de composer avec tout ce qui va contre la satisfaction.»(*Ibid.*). Ce caractère dramatique devient tragique au XX<sup>e</sup> siècle avec les deux guerres mondiales contre la peur de la mort. Cette coupure tragique, qui a brisé la quête anxieuse des hommes vers le bonheur, les frappait et détruisait leur monde. Albert Camus était parmi les écrivains de la période de l'entre deux-guerres tels que Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre, Cocteau, Giraudoux et bien autres qui ont été retenus par les grands sujets touchant l'homme et son destin comme la mort, l'éternité mais aussi l'espoir, la liberté, la résistance et le bonheur.

Étudier le bonheur chez Albert Camus paraît, au premier abord, un projet difficile. Car dans l'univers de Camus l'absurdité de l'existence ne laisse qu'une seule certitude, celle de la mort. Mais l'homme, malgré tout, doit trouver son bonheur. Ce thème constitue donc l'objet de la quête perpétuelle de l'homme.

Le propos de notre recherche consiste à étudier le bonheur chez Albert Camus, notamment dans son théâtre<sup>1</sup>. Le passage du roman (avec ses techniques, son langage, sa logique et ses lois) au théâtre, qui est par nature un art austère et fils de son moment et un monde de vraisemblance, quelle différence suscite-il? Pourquoi le recours au théâtre? À une époque de guerre où le conflit de l'homme contre la mort est parmi les sujets majeurs de la génération des écrivains 1930, peut-on trouver du bonheur? Si oui, quelle représentation du bonheur trouve-t-on? Comment les écrivains de cette période difficile, et surtout Albert Camus, abordent-ils ce sujet? Quelles étaient leurs réflexions sur cette notion?

À la question pourquoi le théâtre de Camus? Nous pouvons justifier notre choix par la grande importance que présente Camus pour le théâtre: c'est d'abord le lieu où il est « heureux » (Camus 1957-1959, pp.603-605). C'est aussi son espace d'action: il est metteur en scène, fondateur et adaptateur. En 1959, il a adapté et a mis en scène l'œuvre de Dostoïevski (*Les Possédés*). Il est enfin le fondateur du théâtre du Travail à Alger. C'est sous ces circonstances d'intérêt pour le théâtre que nous voudrions placer l'étude qui va suivre: elle nous rappelle d'emblée l'importance accordée à la quête du bonheur.

Pour élaborer cette étude, nous nous sommes appuyés sur des études précédentes telles qu'*Un thème, trois œuvres la recherche du bonheur* de Jean Joël Duhot, *Les étapes d'Albert*

*Camus*, de Louis Nègre, *La diffusion culturel de l'œuvre théâtrale d'Albert Camus en France 1944-1960* de Barles Florian, *Albert Camus et la recherche du bonheur* de Michel Soulié et *Le théâtre au cœur de l'œuvre d'Albert Camus* de Robert Kopp. Albert Camus et le bonheur de jeunesse : Une lecture de *l'Envers et l'Endroit* et *Noces* de Tiril Borga Johansen. La présente étude s'en distingue parce qu'elle présente le bonheur dans le théâtre de Camus.

Notre problématique se fixe à l'étude du bonheur chez Camus, et surtout dans son théâtre : Camus a composé quatre pièces pendant une période en pleine évolution du monde de la Seconde Guerre Mondiale (*Caligula* 1938, *Le Malentendu* 1944, *L'Etat de Siège* 1948 et *Les Justes* 1949) en adapte d'autres ; outre sa participation à l'activité d'une troupe théâtrale d'amateurs, il se fait aussi un metteur en scène. Pourtant, ce genre l'accompagne tout au long de sa carrière : *Caligula* et *Le Malentendu* sont liés au temps de l'absurdité ; *L'Etat de Siège* et *Les Justes* au temps de la révolte (revuedesdeuxmondes.fr. 2022). Camus agit-il par le biais du théâtre de choisir cette porte d'entrée conduisant à ses idées sur l'existence ou sur le bonheur ? Ou rappelle-t-il à la réflexion de ses lecteurs ? Quelle quête Camus a-t-il présenté dans ces quatre pièces ?

Cette problématique nous mène à suivre les cycles qui ont produit les caractéristiques de ses écrits commençant par l'absurde, passant par la révolte pour finir par l'action vers le bonheur en suivant une lecture de ce thème au texte dramatique de Camus. Après un avant-propos sur le théâtre d'Albert Camus, nous adoptons le plan suivant : premièrement, nous présenterons la conception de cet auteur de l'absurdité à travers les situations narratives. Nous pencherons deuxièmement sur l'étude des formes du bonheur afin de dégager le rôle de la révolte dans l'action. Troisièmement, nous examinerions les certitudes des personnages et de l'auteur sur le théâtre comme un espace du bonheur. À l'aide de l'étude du schéma narratif<sup>ii</sup> de ses pièces, nous poursuivrons les différentes étapes du thème de bonheur dans le théâtre d'Albert Camus.

## **I- Le théâtre camusien à l'époque de l'entre- deux-guerres : contexte et modalité**

La période de l'entre- deux- guerres est l'inauguration de la production théâtrale de Camus. Cette génération éthique (Picon 1988, p.54) portait des perspectives et des valeurs nouvelles « il n'est plus possible de parler d'une façon historique » (*Ibid.*, p.53) car écrire à ce temps-là était « le moyen que l'écrivain choisit pour exprimer sa vision des choses, sa vérité intérieure et les

mythes qui l'exaltent. » (*Ibid.*, p.64). L'existence ou la question primordiale de cette génération de guerres, était une des valeurs du théâtre de l'absurde ou d'après-guerres. Le temps des catastrophes est caractérisé, en général, par une crise de la conscience mondiale et d'une civilisation du désespoir métaphysique qui s'est alimentée aux littératures de l'absurde (Corvin 1969, p.6). Cette crise a été suscitée non par l'Être dans les problèmes politiques et sociaux de l'humanité mais par l'Homme en situation ou en conflit ; l'essentiel est de « donner au personnage la possibilité d'être là, voilà tout » (*Ibid.*, p. 64). Le critique Jean-Luc Dejean inscrit les années de 1945 à 1955 comme celles des convulsions de l'après-guerre dans « la confusion et le désordre actuel des tendances, de tels créateurs demeurent souvent isolés » (Dejean 1987, p. 8). C'est pour cela que les œuvres des écrivains de l'entre-deux- guerres préconisaient une formule de salut et une clef de la vie (Picon 1988, p.53). Ces auteurs trouvaient leur écho chez un public de littérature antiromantique et celui de lucidité (*Ibid.*, p.107) qui rapprochait encore entre la philosophie et la littérature. Ils donnaient aussi des œuvres d'une image sombre de la vie :

L'homme a perdu tous ses supports : et tout d'abord ce sens de la nécessité et de la valeur de son existence qu'il a reçu successivement de Dieu, de la croyance en un univers rationnel, de l'illusion du progrès. Il ne lui reste plus qu'un désarroi exaspéré par les événements d'un siècle tragique (*Ibid.*, p.108)

À ce temps- là, construire le personnage ou le prévoir signifie « vouloir faire de lui un archétype social ou moral » (Dejean 1987, p.64). Ainsi les écrivains, engagés dans leurs œuvres de ces années tragiques, donnaient leur vision du monde mais d'une manière objective « fondée sur la distance et l'indifférence succède une objectivité faite d'intimité et de participation » (Picon 1988, p.109). On considérait que « l'art n'est plus jeu mais drame, c'est-à-dire action destinée à juger l'histoire, sinon à changer le monde » (*Ibid.*). Ce type de théâtre réaliste, critique et épique, qui est lié au Brecht<sup>iii</sup>, se trouvait devant la recherche d'un public nouveau en lui parlant de ce qui le concerne explicitement et implicitement :

Violence du cri, humour grotesque, récit qui perd lentement le contact avec le réel pour débouchée dans le mythe, invention d'un nouveau langage, jeux de miroir entre l'apparence et la réalité - de pénétrer à un niveau plus profond de la conscience, où les routines et les mécanismes psychiques sont mis en accusation. De la confrontation de

l'homme avec les réalités essentielles, le Temps, la Mort, naît un sentiment de totale solitude et de désespoir devant l'absurdité de la condition humaine (Picon 1988, p.8)

On dit qu'Albert Camus « a recouru pour exprimer sa vérité, au plus tard, aux pièces de théâtre » (persee.fr/doc, 2021). Son théâtre est qualifié comme celui de communication ; cet auteur est connu comme un des grands phénomènes théâtraux français qui représente le triomphe à la scène d'un profond humaniste (Dejean 1987, p.15) où règne monde déchiré par la violence. Au départ, le théâtre de Camus est considéré comme un « théâtre d'idées abscons où la philosophie prévaut sur le jeu » (Florian, Master lyon2, 2009). Cet auteur établit « trop de thèses à la fois et sombrer dans la plus grande confusion relâchée ou fantaisiste ou on entremêle « les meilleures et les mauvaises scènes » (persee.fr, 2021). On le voit comme un théâtre populaire qui donne un projet de rénovation de l'art dramatique et du langage tragique moderne des mythes pour rassembler les hommes au XX<sup>e</sup> siècle (Florian, Master lyon2, 2009). Certains le considèrent comme un des écrivains de « naturalisme métaphysique » où ses œuvres exercent sur les lecteurs une action due à l'univers obsessionnel et que ses œuvres formaient « une sensibilité absurde qu'on peut trouver éparse dans le siècle » (Surer 1964, p.124). Les critiques le considère un des « promoteurs du théâtre philosophique ou du théâtre à thèse » (Serreau 1966, pp. 25-25).

Loin des mythes de Brecht, Albert Camus, qui s'inscrit dans le mouvement des idées modernes, allant jusqu'à l'infléchir (Dejean 1987, p.3), a passé par plusieurs cycles en production avant d'arriver au statut définitif. Cet itinéraire l'a conduit à préconiser la fraternité humaine (core.ac.uk, 2021). L'absurdité est, par exemple, un de ces événements expérimentés par Camus à l'époque. Mais on précise que ni l'être ni le monde ne sont absurdes pour Camus. Son idée d'absurdité naît d'une comparaison entre deux pôles, d'une disharmonie où ce n'est pas une absence de sens mais une rencontre paradoxale ou impossible ; c'est « le divorce entre l'homme et le monde » (Corbic 2003, p.65). *L'Etat de siège et les Justes* illustrent, un peu après *La Peste*(1947) et bien avant *L'Homme révolté* (1951), une métaphysique de la révolte (Surer 1964, p. 407). Travailler ce domaine vient pour découvrir le secret de son bonheur, de sa création théâtrale et de celle de son existence pendant la période des guerres, de l'absurdité et des révoltes. Etre heureux veut dire avoir le bonheur. Le lecteur des œuvres d'Albert Camus trouve que la mort « heureuse » est la fin de quête des personnages dans toute son œuvre (roman ou théâtre). Ce trait commun incite à étudier de près sa signification à ces deux domaines. S'agit-il du bonheur recherché paradoxal (implications-philosophiques.org, 2022) ou plutôt d'une

inspiration au bonheur comme dit Jean Sarocchi dans son analyse du roman *La Mort Heureuse* ? Camus a-t-il présenté une sorte de recherche « têtue » (copees.com, 2021.) du bonheur dans tout son univers romanesque? Est-ce ce bonheur qui naît de renoncement à la révolte donne une vision moderne du tragique ? La mort heureuse appartient-elle à ceux qui présentent une critique contre le mal et la violence régnant sur une société malheureuse ?

À l'aide de la structure narrative des pièces, nous poursuivrons les différentes étapes du thème de bonheur. Ainsi, la crise de l'humanité européenne est un des thèmes existentiels qui se résume par l'Être et le temps (Kundera 1986, p. 15). Nous allons étudier dans le chapitre suivant comment Albert Camus recourt aux histoires peuplées de personnages tragiques. Ces histoires sont destinées à forger une vision de la vie des hommes et leur lutte contre le destin.

## **II- Le schéma narratif : De l'absurde au bonheur**

### **• La situation initiale : l'absurde**

Commençons par la présentation de l'absurde qui constitue la situation initiale dans la quête du bonheur chez Camus. Bien qu'elle paraisse stable dans le théâtre de Camus, la situation initiale montre le malheur de l'homme. L'auteur présente la condition tragique des personnages en inventant une situation initiale celle de malentendu qui fait une incarnation du destin infernal où tout est planifié sans pouvoir arrêter ou modifier la vie. Les hommes doivent mourir en guerre, en maladie ou autrement ; ils doivent mourir et c'est tout. C'est cette dimension absurde de la vie qui prend une forme quiproquo de l'existence.

Dans *Caligula*, la pièce parle d'un empereur à Rome. Celui-ci a été aimé par son peuple pour ses qualités de maître aimable et sensible. Un jour, il disparaît pour trois jours et personne ne l'a trouvé. Ce maître absolu de Rome a perdu la raison après la mort de sa sœur Dursilla qu'on a trouvée morte sans raison. Il justifie sa tristesse en disant que

On croit qu'un homme souffre parce que l'être qu'il aime meurt un jour. Mais sa vraie souffrance est moins futile : c'est de s'apercevoir que le chagrin non plus ne dure pas. Même la douleur est privée de sens (p.569)

Cette absurdité se définit par la mort et par le non-sens de l'existence comme le constate l'empereur dans *Caligula* en expliquant son pouvoir de tuer les autres « il n'est pas nécessaire d'avoir fait quelque chose pour mourir », (p.533). Cette vérité s'ajoute au non-sens du monde car « Le monde est sans importance et qui le reconnaît conquérir sa liberté, (p.526) ou « Ce monde,

tel qu'il est fait, n'est pas supportable », (p. 521), comme affirme Caligula. Le non-sens des actions est omniprésent dans la parole des personnages qui trouve leur incapacité à agir librement « De quoi me sert ce pouvoir si étonnant si je ne puis changer l'ordre des choses ? » (p. 527)

Dans la deuxième pièce, *Le Malentendu*, c'est l'histoire de deux aubergistes en Bohême, Martha et sa mère qui tuent leurs hôtes pour l'argent dans l'intention de quitter leur pays froid vers le pays du soleil. Un jour, c'est leur propre frère, leur propre fils heureux, comblé qui rentrait au pays, il devient leur prochaine victime. Ce dernier demande une chambre en cachant sa vraie identité pour partager son bonheur en famille en les indemnisant de son absence. Devant une maison familiale transformée en auberge, Jan reste sous l'anonymat après vingt ans d'absence et fait son déguisement un jeu pour étudier mère et sœur délaissée. Mais cette situation ne lui a apporté que du malheur, c'est pourquoi il définit l'absurdité ou le non-sens de son action :

Est-ce que l'existence ou la production de l'existence dépend de la parole ou du excès sens qu'on ne sait pas quoi faire avec ou du silence qu'on ne trouve pas remplaçant (p.607)

Ou comme s'interroge Maria, la femme de Jan sur l'absurdité de l'action de son mari, sur le silence envers sa famille

Quand on veut être reconnu, on se nomme, c'est l'évidence même. On finit par tout brouiller en prenant l'air de ce qu'on n'est pas. Comment ne serais-tu pas traité en étranger dans une maison où tu te présentes comme un étranger ? Tout cela n'est pas sain, Tu sais bien que ce n'était pas difficile et qu'il suffisait de parler (p.579).

Dans *L'Etat de siège*, les événements se déroulent à Cadix dans une ville paisible au bord de la mer, en plein été où les habitants vivent le bonheur pour « une fierté » (p.626). Il y survient une mystérieuse maladie, après le passage d'une comète. L'épidémie, la mort y sèment leurs ravages sur la ville et la vie devient une misère. Au départ, certains sont obligés à la résignation à cette mort comme Diego, l'étudiant en médecine et le fiancé de Victoria qui se trouve affronté à son sort disant que « c'est un affreux tourment de mourir en sachant qu'on sera oublié » (p. 630).

Dans la dernière pièce, *Les Justes*, les événements se passent dans un appartement des résistants au Moscou. Un groupe de révolutionnaires se retrouvent pour assassiner le grand-duc Serge. Leurs conversations montrent une opposition d'idéaux et de pensées sur le fait d'être une révolutionnaire ou un terroriste. Une grande différence des intentions des hommes se montre clair. Les membres de ce groupe n'ont pas le même objectif existentiel de l'attentat. Ils se tranchent en deux avis : un passe sur « le sens de lancer une bombe » tandis que l'autre avis passe sur « le sens de la mort ». Le recours au crime dans le fait de lancer une bombe sur des enfants présents sur la scène de l'attentat du tyran souligne l'opposition d'idéaux sur l'absurdité de l'acte héroïque comme l'explique Kaliayiv qui se sacrifie pour la paix de tout le monde et non pas pour avoir le pouvoir

Comprends-tu pourquoi j'ai demandé à lancer la bombe ? Mourir pour l'idée, c'est la seule façon d'être à la hauteur de l'idée.», (p. 686)

Selon Jean-Luc Dejean, les personnages camusiens sont l'exemple de ceux qui glissent hors de soi et illustrent comment on devient indifférent et étranger à soi-même « C'est déjà beaucoup si l'on a pu faire soi-même », dit Martha dans *Le Malentendu* (p. 577) ; « Si vraiment cela en vaut la peine. » (p. 578) ; ces personnages incarnent l'exemple du non-sens de l'existence lorsqu'ils cherchent une existence possible sans quitter le terrain de l'absurde et ils « illustrent une métaphysique de l'absurde » (Surer 1964, p.407). L'affirmation de Diégo dans *L'Etat de Siège* que la vie réelle ne commence qu'à l'agonie de l'homme « N'annonce pas de malheur ! L'heure de la vérité, c'est l'heure de la mise à mort », (p. 620). Ces personnages, à l'exception de Martha, sont décrits par le nihilisme actif : ils ne se tuent pas, mais ils se laissent condamner à mort ; ils vivent après la mort des valeurs ou des idéaux et qui usent leur énergie, parfois de manière presque suicidaire, à se rendre heureux, à atteindre l'impossible, « tout en sachant que la finitude, l'opacité et la diversité du monde sont irréductibles » (Guérin 2009, p.9). On qualifie la métaphysique de l'absurde comme le point de départ d'une dialectique intérieure, qui aboutit à la reconnaissance et à la défense des valeurs humaines (*Ibid.*, p. 404). Ces personnages absurdes ressentent confrontés à l'absence de sens (de l'existence, du monde, des actions et du sentiment) et au nihilisme de l'absurdité (revistas.ufpr.br, 2022). Dans leur monde, ce ne sont qu'eux qui puissent accepter le non-sens de la vie au lieu de le fuir. Ils sont échappés vers une mort qui les fait délivrés du malheur sur terre. On qualifie *Caligula* et *Le Malentendu* comme des tragédies de l'absurde apparentées par leur pessimisme (Dejean 1987, p.19).

Partant de l'idée disant que les drames d'Albert Camus « retracent le cheminement d'une pensée en évolution, au contact de la vie et de l'expérience » (Surer 1964, p.407), sa production est caractérisée au départ par l'absurdité. En effet, l'homme présenté par lui est celui qui est connu par ses actes sous deux formes d'angoisse dans le monde absurde : l'une métaphysique, vient du néant d'où il procède et doit s'évader. L'autre, sociale, concerne ses rapports avec les autres, la coexistence de ses choix et de leurs conséquences, la nécessité et la difficulté de l'engagement (*Ibid.*, p17). Cette notion d'absurdité n'est que « décrire l'impuissance de la raison à expliquer et trouver dans l'échec de l'explication rationnelle la justification de la foi dans ce qui est irrationnel » (Guérin 2009, p.7). Un tel sentiment se vit chez Camus à la première moitié de XX<sup>e</sup> siècle en tant qu'une sensibilité, une passion et un mal de l'esprit et non pas un concept (Guérin 2009, p.9). Cette impression naît du conflit entre deux pôles : « la volonté subjective de vie valable et d'univers rationnel et la réalité objective d'un monde et d'une vie irréductible à cette exigence » (Picon 1988, p.124). Camus s'efforce de décrire l'absurde « sous sa forme épurée, délivrée de sa gangue, pour voir s'il conduit logiquement au suicide » (Guérin 2009, p.9). Grâce à Camus l'homme contemporain a pu avoir la seule expression mythique et qu'on la qualifie par « Cette sensibilité absurde qu'on peut trouver éparse, dans le siècle » et son œuvre en présente l'incarnation (Picon 1988, p.124). Toutes les situations malheureuses dans cet acte réactionnel à une telle absurdité sont bien refusées par Camus qui propose la révolte pour le bonheur comme réaction contre l'absurdité dans ses deux dernières pièces.

- **L'élément déclencheur : la révolte contre le malheur**

La deuxième étape dans l'analyse de la structure narrative est l'élément déclencheur. Dans cette étape, on cherche quel élément vient changer la situation de départ (danger, obstacle, surprise, nouveau personnage, etc.). Nous allons suivre la démarche de théâtre de Camus, dans le recours au mythe qui est souvent considéré comme une transposition d'une situation sous l'obligation et comment il montre l'homme confronté à l'impensable, à la fatalité et à l'injustice. Dans *Caligula* 1938, Camus pose la question : « que peut un homme ? ». Il y cherche seulement la pleine mesure de sa liberté traduite en actes. Pour ne pas s'abîmer dans le tragique de la condition humaine, Camus choisit la révolte contre la mort pour trouver le bonheur des hommes perdus dans l'absurdité du monde. Cette révolte souligne la passion de Caligula pour la vie et son mépris des dieux. Toutefois, dans *Le Malentendu* tuer Jan, le frère et le fils oblige la mère et la sœur à céder à leurs rêves car elles ne peuvent plus agir, elles ne peuvent pas quitter le pays

sinistre, triste et froid en révélant à sa femme, Maria, leur crime envers Jan et à l'inviter à se suicider avec elles. Ou bien, dans *l'Etat de siège* c'est revenir à la raison de faire le devoir et aidant les victimes contre la Peste d'un côté et en échappant à la statue du porteur des signes de victime de cette maladie de l'autre côté. C'est la décision de ne pas être responsable du mal et de vaincre la lâcheté devant la mort : Diego refuse le bonheur individuel offert par la Peste. Son courage va encourager les habitants de la ville à l'imiter. Dans *les Justes*, cet événement se voit dans la réalité de tuer ou d'accepter tuer le tyran comme la seule solution que les révolutionnaires ont trouvée pour affronter l'injustice de la dictature. Mais en même temps cet élément les fait penser comme des terroristes si les révolutionnaires vont tuer des enfants innocents s'ils pourraient exister au même endroit. Avec cet esprit de révolte contre les rôles négatifs tels de tyrans, égoïstes, indifférents ou assassins, Camus a semé l'idée disant que l'interaction est façonnée par le rôle de ses personnages comme l'illustre le tableau suivant :

Les pieces	Se révolter contre	Le sacrifice ou la mort
<i>Caligula</i>	l'injustice	Se fait tué pour son peuple
<i>Le Malentendu</i>	La condition humaine ou la pauvreté	Se suicider en refusant agir
<i>L'Etat de siège</i>	la soumission	Se fait tuer pour son bien aimé
<i>Les Justes</i>	la tyrannie	Se fait tué par son pays

En parcourant les pièces, on trouve que Camus présente la révolte de ses personnages par trois étapes : révolte comme réponse à l'absurde, une autre révolte comme guide vers l'action et une troisième révolte qui donne un sens au monde et à l'existence. Dans *Caligula*, le pouvoir de l'homme est dans sa lucidité de son propre existence. Le fait de se poser la question « Que peut un homme ? » par Caligula, illustre la recherche à la pleine mesure de la liberté traduite en actes (Dejean 1987, p.21). Selon lui, sa révolte se réside dans la réalisation des faits impossibles : coucher le soleil à l'est, avoir « l'impossible » ou « rendre possible ce qui ne l'est pas », (p. 525), se transformer et transformer le monde avec lui « en hommes heureux », (p. 527) car

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, (p. 521)

Camus y fait montrer deux passages : le passage de la révolte solitaire et négatif au passage de la révolte solidaire et positif. La révolte publique vers la fin de la pièce contre le tyran est une réussite de la révolte personnelle de Caligula. Tuer les riches dans l'auberge dans *Le Malentendu* n'est que la révolte des aubergistes contre la pauvreté. Toutefois, cet acte reste comme acte solitaire négatif car Martha réalise que sa révolte contre sa condition sociale n'est qu'« un bonheur stupide des cailloux » car elle ne trouvera qu'« un lit gluant » qui n'est que la mort, (p. 609) surtout elle n'a pas réussi à garder ceux qu'elle aime à ses côtés après le suicide de sa mère et la mort de son frère :

À quoi bon ce grand appel de l'être, cette alerte des âmes ? Pourquoi crier vers la mer ou vers l'amour ? Cela est dérisoire (p. 609)

La fatalité dans ces pièces est la chose la plus respectée et elle est celle qui leur donne la grandeur humaine. L'obligation d'aimer les autres, au lieu de chercher la justice, est celle qui va les amener au soi. Leur révolte est d'accepter le non-sens de la vie sans la fuir. On dit non à la situation qui lui est faite, mais on affirme la dignité humaine, la sienne et celle des autres. Cette révolte se résume dans le fait que ses personnages « se révoltent contre la condition mortelle qui est faite à l'être humain et contre la situation dans laquelle ils végètent » (Surer 1964, p.407). Certains disent que son théâtre présente un tel rôle vers « un espoir de rédemption de l'homme par l'homme » (*Ibid.*, p. 411). Ainsi la métaphysique de la révolte contre le malheur, elle aussi, constitue le point de départ d'un argument intime qui se dirige vers les valeurs positives propres à l'homme (*Ibid.*, p. 414). En effet, ces personnages ne sont que des révoltés qui viennent se sacrifier pour une raison noble (la justice, l'abnégation ou l'altruisme, la liberté et la paix). Leur acte se fait pour les autres : ils se font tués pour faire vivre la bien aimée, la famille, le pays ou tout le monde.

Dans *L'Etat de Siège*, la révolte des personnages se voit dans le fait de refuser la soumission en affrontant l'épidémie comme le préconise Diégo de « ne pas être muet » (p.648) et que « cela fait du bien de crier sa peur ! » (*Ibid.*) « Ma vie n'est rien. Ce qui compte, ce sont les

raisons de ma vie. Je ne suis pas un chien. », (p.667). La révolte du personnage dans *Les Justes* est de chasser le mal et la tyrannie :

Kalayive. J'ai accepté de tuer pour renverser le despotisme. Mais derrière ce que tu dis, je vois s'annoncer un despotisme qui, s'il s'installe jamais, fera de moi un assassin alors que j'essaie d'être un justicier. (p.693)

Les deux dernières pièces donnent la suite des idées de Camus à l'égard de l'absurdité de la condition humaine. Camus était obligé à poursuivre le parcours de sa révolte solitaire qu'il a suivi dans les pièces précédentes en fondant une nouvelle notion de révolte avec des valeurs luttant contre le nihilisme d'après la guerre et l'occupation et la résistance à ce temps-là. Deux sortes de révolte surgissent dans la période d'avant et d'après la guerre: solitaire et solidaire (Guérin 2009, p.412). Dans *L'Etat de siège*, Camus illustre la conscience libre dans la solidarité de l'acte de Diego qui refuse de s'avouer vaincu par le fléau en redonnant à Cadix la liberté et le goût de l'existence tandis que dans *Les Justes*, la conscience révoltée recherche l'action à condition de la faire efficace et limitée : les révolutionnaires dans cette pièce pensent que le monde est absurde et injuste, mais à cette injustice ils opposent l'amitié de l'homme pour l'homme, la communion avec autrui. Camus y définit les limites qu'il convient de fixer à la révolte comme on le décrit « Pour Albert Camus, la juste révolte consiste parfois à tuer pour établir la justice, quitte à mourir ensuite pour se purifier d'avoir tué » (*Ibid.*, p. 414). Camus défend aussi les valeurs humaines et il nous montre que le problème des hommes est de faire front contre le malheur et d'en conjurer ou d'en limiter les effets (*Ibid.*, p. 415). Toutefois, le fait d'être avec la foule, chez Camus, va coûter son personnage le bonheur personnel.

Dans leur monde, ce ne sont qu'eux qui puissent accepter le non-sens de la vie au lieu de le fuir. Ils vont être échappés par leur révolte vers une autre situation qui les fera délivrés du malheur sur terre. L'action des pièces est alors déclenchée. Cet élément perturbateur engendre la quête du bonheur. L'homme présenté par Camus est celui qui est connu par ses actes sous deux formes d'angoisse dans le monde absurde : l'une métaphysique, vient du néant d'où il procède et doit s'évader. L'autre, sociale, concerne ses rapports avec les autres, la coexistence de ses choix et de leurs conséquences, la nécessité et la difficulté de l'engagement (Guérin 2009, p.17). Contre ces situations malheureuses, la révolte pour le salut des hommes du malheur n'est qu'une réaction contre l'absurdité du monde.

- **La situation finale : Une quête vers le bonheur**

La quête comporte toutes les actions, toutes les péripéties qui permettent au personnage de tendre vers un nouvel équilibre. C'est à ce moment qu'il réussit ou échoue sa mission. On va d'abord cerner ce que fait le personnage pour résoudre ce problème : réussit-il ? De quelle façon ? Ou s'il échoue, pourquoi ?

Caligula se livre à toutes sortes d'exactions et de crimes envers son peuple. Il refuse tout sentiment humain pour « rendre possible ce qui ne l'est pas » (p. 525). Ce personnage se rend compte que « sa liberté n'est pas la bonne », (p.570) et accepte sans réagir d'être assassiné par ses ennemis. Dans *Le Malentendu*, lancer des cris contre l'individualisme et l'égoïsme quand Martha reproche à sa mère de se laisser aller au regret de cet amour pour son fils et quand elle tourmente la femme de Jan qui a appris que son mari est assassiné, elle exhale sa révolte et elle le déclare à la scène 2-3 de l'acte III en se livrant à la mort avec sa mère pour payer un malentendu, qui symbolise la loi cruelle de l'absurde. Diego, dans *L'Etat de Siège*, voit que « le malheur est trop grand pour le solitaire » (p.655) c'est pourquoi il se sacrifie pour Victoria et pour toutes les raisons nobles : la conscience libre dans la solidarité de l'acte de Diego qui refuse de s'avouer vaincu par le fléau redonne à Cadix la liberté et le goût de l'existence « On ne peut pas être heureux sans faire mal aux autres. C'est la justice de cette terre » (p. 668). Dans *Les Justes*, la conscience révoltée recherche l'action à condition de la faire efficace et limitée : les révolutionnaires opposent l'amitié de l'homme pour l'homme, la communion avec autrui. Contre la tyrannie, le révolutionnaire se fait tué pour l'idée et pour l'humanité « Je suis entré dans la révolution parce que j'aime la vie. » (p. 684)

À la situation finale, l'histoire est terminée. Le personnage camusien a retrouvé l'équilibre de sa situation initiale et il pourrait vivre un nouvel équilibre dans la mort. Le personnage est satisfait de sa fin : Caligula par sa présentation à la mort, il se voit « vivant », (p.570) dans l'éternité où l'Histoire va enregistrer son nom comme un individu qui a conduit son peuple à agir contre l'injustice. Martha dans *Le Malentendu* apparaît contente de revenir « à l'ordre », (p. 608) de l'absurdité des choses. Elle est condamnée à la misère ; ce qu'elle a cherché du bonheur au pays lointain n'est qu'un rêve. Dans *l'Etat de Siège*, « les bons esprits », (p. 664) qui pensent à la place des autres ou plutôt qui décident « de la quantité de bonheur qui leur sera favorable », ceux qui révoltent prenant l'initiative de compléter la mission de changer l'inégalité à la justice dans le monde et présenter leur témoignage non seulement au monde mais à eux-

mêmes, Camus les fait sentir comment la responsabilité vient même avant la vie heureuse. Ce principe n'est qu'une des valeurs que ses personnages doivent en avoir non seulement à l'égard de soi mais à l'égard de tous hommes de partout. Telle solidarité représente un élément essentiel qui complète la chaîne du bonheur que l'auteur met sur la langue de ses personnages dans *Les Justes*. Passant de la révolte à la responsabilité vers la solidarité avec les autres dans leur condition humaine, le bonheur personnel ou humanitaire se montre ainsi comme l'objet de la quête volontaire des personnages de Camus. Ils ont été décrit par le nihilisme actif : ils ne se tuent pas, mais ils se laissent condamner à mort ; ils vivent après la mort des valeurs ou des idéaux et qui usent leur énergie, parfois de manière presque suicidaire, à se rendre heureux, à atteindre l'impossible, « tout en sachant que la finitude, l'opacité et la diversité du monde sont irréductibles » (Guérin 2009, p.9). Cela nous montre que leur salut ou leur bonheur vient de la liberté du choix. Ce sont les souvenirs de beaux temps au pays durant le printemps et ses parfums des fleurs qui font pour Martha la promesse de bonheur dans sa pièce *Le Malentendu*, ou c'est le fait de penser à l'été dans *l'Etat de Siège* qui incite la volonté de s'occuper de soi-même dans un long travail qui demande faire la paix du monde.

Camus garde dans les quatre pièces le même objectif du bonheur à travers ce choix. C'est le fait d'écrire ou de faire l'histoire à travers les choses violentes : le meurtre, la peste, la religion cruelle ou le coup d'Etat pour sentir vivant en tenant son destin en main. Cette indépendance intérieure à l'égard de situations vécues le conduit à enregistrer sa trace à l'éternité. Le bonheur prend ainsi l'image de la vérité dans « la mise à mort » ou comme le décrit Camus « la face contre la terre » (p.720) dans sa dernière pièce *les Justes* : Celui qui trouve la mort est comme celui qui est retourné à la joie de l'enfance et de l'innocence. Ainsi la valeur de bonheur, dans le théâtre d'Albert Camus, se constitue dans la dernière action dans la vie.

### **III- Formes du bonheur<sup>iv</sup> camusien**

D'après notre lecture du théâtre camusien, nous pouvons distinguer deux grandes formes du bonheur chez lui. Ces formes persistent dans le choix du thème (le paradis perdu, l'amour, le souvenir et la mort) ou dans l'univers même du théâtre, c'est-à-dire dans le langage, la signification et la structure de l'œuvre (didascalies et dialogue).

#### **a- Un bonheur thématique**

- Le paradis perdu

Camus choisit le recours à insuffler la volonté aux hommes par ses pièces pour trouver le bonheur perdu dans l'absurdité du monde. Avec cet esprit de s'inscrire à l'éternité, le théâtre de Camus a semé l'idée pour l'interaction et la révolte humaine qui sont façonnées pour la création de l'homme. Ainsi Caligula, l'empereur puissant, désigne son désir de quitter son monde insupportable. Tout ce qu'on peut reprocher, c'est d'avoir fait encore un petit progrès sur la voie de la puissance et de la liberté. Pour un homme qui aime le pouvoir, la rivalité des dieux a quelque chose d'agaçant. Il voulait « supprimer cela ». (p.548) Les versets d'un de ses poètes dans *Caligula* illustrent cette recherche ou cette action qui conduit au bonheur

Chasse au bonheur qui fait les êtres purs,  
Ciel où le soleil ruisselle,  
Fêtes uniques et sauvages, mon délire sans espoir ! (p.565)

Quitter une terre sans horizon, s'installer dans une ville pluvieuse ou un pays d'ombre est l'objectif décrit par Martha dans *le Malentendu*. Mais, ses phrases pourraient signifier autrement d'aller au-delà des mots comme on les trouve dans les symboles des trois pièces où ces personnages déploient les efforts pour trouver l'impossible, l'immortalité, la lune, le pays du soleil ou la mer. Toutes ces notions n'évoquent que certain symbole de paradis perdu. Ainsi, ce monde de bonheur perdu on le retrouve vers la fin dans *Les Justes* avec l'éternité dans la mort qui rend le personnage heureux :

Kaliayev( *avec fièvre*). J'y ai pensé. Mourir au moment de l'attentat laisse quelque chose d'inachevé. Entre l'attentat et l'échafaud, au contraire, il y a toute une éternité, la seule peut-être, pour l'homme. (p. 686)

Le bonheur est ainsi décrit par plusieurs notions comme la beauté du pays, le sacrifice, la mer et d'autant de mots pour dire la désolation, la mort, l'éternité ou l'absence de bonheur, dans un discours intériorisé.

- L'amour imparfait

Une deuxième forme thématique de bonheur réside dans l'amour d'une femme : dans *Caligula*, l'amour, de l'empereur envers Dursilla ou Caesonia, de Jan envers Maria dans *Le Malentendu*, de Diégo envers Victoria dans *l'Etat de siège*, de Kaliayev envers Dora dans *Les*

*Justes*, n'est que « le sentiment pur que la vie m'ait jusqu'à ici donné. » (*Caligula* p. 568). Toutefois, Camus relie ce thème à l'insuffisance. La phrase célèbre de Caligula décrit cette carence « Si l'amour suffisait, tout serait changé » (*Ibid.* p.570). Les amoureux dans ce théâtre ont été caractérisés par l'insouciance et la légèreté (*Les Justes* p.701). Ils ne se laissent pas « aller à vivre librement dans la pureté de leur cœur » (*Caligula* p.570.). Ils voient que « l'amour est une tendresse honteuse » (*Caligula* p. 568). Donc, ils répriment cette réalité pour un monde plus supérieur presque sans émotion.

- La mort heureuse

La plupart des pièces de Camus se terminent par la satisfaction du personnage par un bonheur qui lui donne « l'éternité » (p.686), un bonheur envers l'humanité. Dans *Caligula* le personnage par sa présentation à la mort, il se voit « encore vivant » dans l'éternité où l'Histoire (p.570) ; le personnage existe, dans ce type du bonheur dans l'union fraternelle. Il se voit enregistrant son nom comme un individu qui a conduit son peuple à agir contre l'injustice. Ce bonheur est caractérisé par le nihilisme actif : on ne se tue pas, mais on se laisse condamner à mort ; on vit après la mort des valeurs ou des idéaux. On use son énergie, parfois de manière presque suicidaire, à se rendre heureux, à atteindre l'impossible « tout en sachant que la finitude, l'opacité et la diversité du monde sont irréductibles » (Guérin 2009, p.9). Martha dans *le Malentendu* apparaît résignée de voir les choses revenir « à l'ordre ». Son rêve de retrouver le pays lointain n'est que de rester sans agir pour jamais. Camus fait sentir comment la responsabilité vient même avant la vie heureuse. C'est le devoir et l'engagement familial qui incite le personnage à agir. Ce principe n'est qu'une des valeurs que son personnage doit en avoir non seulement à l'égard de la famille mais à l'égard de tous hommes de partout. Telle solidarité représente un élément essentiel qui complète la chaîne du bonheur que l'auteur met sur la langue de ses personnages. Dans *L'Etat de Siège*, Diego est un des « hommes de devoir » qui pensent à la place des autres ou plutôt décident « de la quantité de bonheur qui lui sera favorable » (p.664) ; ceux qui révoltent prennent l'initiative de compléter la mission de changer l'inégalité à la justice dans le monde et présenter leur témoignage non seulement au monde mais à eux-mêmes. Il appelle d'une voix tranquille « Vive la mort, elle ne nous fait pas peur ! » (p.663) ou « Ni peur, ni haine, c'est là notre victoire » (p.665). Le bonheur est ainsi se fait grâce à la participation à un acte plus grand que soi, un acte pour l'humanité :

Et lorsque tout sera aplani, l'impossible enfin sur terre, la lune dans mes mains, alors, peut-être, moi-même je serai transformé et le monde avec moi, alors enfin les hommes ne mourront pas et ils seront heureux » (p. 527)

Cela nous montre que la mort est toujours abstraite mais elle vient de choix, de la liberté et de la volonté du personnage camusien.

- Les souvenirs

Un autre type de bonheur, qui est métaphysique, s'inscrit dans les souvenirs de beaux temps au pays durant le printemps et ses parfumes des fleurs qui font pour Martha la promesse de bonheur dans sa pièce *Le Malentendu*. Ou encore c'est le fait de penser à la nature dans *l'Etat de Siège* qui incite la volonté de s'occuper de soi-même dans un long travail qui demande faire la paix du monde. Camus garde dans les quatre pièces le même objectif du bonheur métaphysique (nostalgie) à travers ce choix. C'est le fait d'écrire ou de faire l'histoire à travers les choses violentes : le meurtre, la peste, la religion cruelle ou le coup d'Etat pour sentir vivant en tenant que son destin est en main. Cette indépendance intérieure à l'égard de situations vécues, le conduit à enregistrer sa trace à l'éternité. Le bonheur prend ainsi l'image de la vérité dans « la mise à mort » ou comme le décrit Camus « la face contre la terre » (p.720). Dans sa dernière pièce *les Justes* : celui qui trouve la mort est comme celui qui est retourné à la joie de l'enfance et de l'innocence. Ainsi, la valeur de ce bonheur se constitue dans la dernière action de la vie. Tous ces spectacles de « Prométhée camusien » se résument dans le fait que les personnages « se révoltent contre la condition mortelle qui est faite à l'être humain et contre la situation dans laquelle ils végètent » (Surer 1964, p.407). La mémoire dans ces pièces donne une satisfaction aux personnages.

## **b- Un bonheur esthétique dans l'univers du théâtre**

- Les dialogues

Dans les quatre pièces, les dialogues semblent enveloppés de sens ; au fond, ils révèlent indirectement le principe d'une action ou d'une quête existentielle des personnages ; autrement dit les phrases doivent trouver leur sens ailleurs comme une tentative de trouver le bonheur. Dans *Caligula*, choisir un sujet banal comme le trésor public pour masquer la vraie intention de la part de l'intendant envers l'absence de l'empereur qui comprend cette fausse conversation et continue la communication avec joie:

Caligula. Je consens à épouser ton point de vue et à tenir le trésor public pour un objet de méditation. En somme, remercie-moi, puisque je rentre dans ton jeu et que je joue avec tes cartes. D'ailleurs, mon plan par sa simplicité, est génial, ce qui clôt le débat (p.524)

Maria dans *Le Malentendu* sait comment dire les choses pour vivre la vie sans complication et elle critique son mari, Jan, qui ne cherche pas la simplicité lorsqu'il reste dans le malheur ou dans l'anonymat « Dans ce cas-là, on dit : c'est moi » et tout rentre dans l'ordre. [...] Il aurait suffi d'un mot» (p.579).

D'autres personnages souffrent, ils ne savent pas comment trouver le bonheur même avec les proches comme l'exemple de Jan : il se cache derrière une fausse identité de client pour s'approcher de sa mère et il a échoué plusieurs fois à révéler sa vraie identité

La mère : Avez-vous besoin de quelque chose ?

Jan : *hésitant*, Non, madame. Mais...je vous remercie de votre accueil ;

Jan. Madame ! Je voudrais... (*Il s'arrête*) Pardonnez-moi, mais mon voyage m'a fatigué. (*Il s'assied sur le lit.*) Je voudrais, du moins vous remercier...Je tiens aussi à ce que vous le sachiez, ce n'est pas comme un hôte indifférent que je quitterai cette maison (p. 597)

Martha ne trouve pas les mots qui soient en mesure de la sauver de ses sentiments malheureux. Au lieu de parler un « langage humain » (p.592) avec les autres, elle ne laisse ses conventions qui l'interdisent de sentir la chaleur de la communication avec les gens. Par ce langage inhumain, elle montre sa douleur et son désir fort pour le bonheur du pays de soleil, c'est à la fois le désir d'au-delà, le rêve de fuite, l'expression d'un inconfort, la chaleur de l'émotion, l'impuissance à dire le malheur et l'impuissance à communiquer avec autrui

Ce que j'ai d'humain n'est pas ce que j'ai de meilleur. Ce que j'ai d'humain, c'est ce que je désire, et pour obtenir ce que je désire, je crois que j'écraserais tout sur mon passage (p.592)

- Les didascalies

Les formes scéniques qui sont les didascalies font appel à l'imagination du lecteur pour faire trouver l'objectif recherché des personnages. Dans *Caligula*, la liberté de l'empereur apparaît dans ses déplacements et sa confiance à son miroir (*Il recule un peu, revient vers le miroir. Il semble plus calme. Il recommence à parler, mais d'une voix plus basse et plus*

*concentrée*) (p. 570) ; dans *Le Malentendu*, l'espace incarne la liberté de sortir de cette auberge et de cette ville natale (*Il [Jan] regarde par la fenêtre.*), (*Martha s'est détournée un peu, la tête en arrière, semblant regarder la porte.*) (p.602). Diégo dans *L'Etat de Siège* sait que les portes doivent s'ouvrir pour laisser passer le peuple, donc libérer tout le monde en ayant le souffle de la mer (*Par les portes qu'on ouvre, le vent souffle de plus en plus fort.*) (p. 674) tandis que dans *Les Justes*, l'ouverture des portes de la prison est une condition de la liberté de Kaliayev contre le fait de dénoncer ses camarades ; c'est pourquoi il refuse cette liberté et reste dans une situation de (*face à face*) (p.713), avec le bourreau avec une liberté de conviction.

Le principe de cette quête est lié à l'activité et à la vocation créatrice des personnages. Si on veut savoir par quelles voies ces personnages peuvent-ils atteindre ce bonheur ? La réponse sera que ce n'est pas la chance ou le hasard mais c'est l'accomplissement du vouloir humain. Pour *Caligula*, la révolte compte avant toute chose. Par cette volonté, il pense « changer l'ordre des choses » et faire l'impossible sur terre pour diminuer la souffrance humaine. Cet élan l'encourage à réaliser l'égalité pour tout le monde. Sa révolte pourrait ainsi récolter ses fruits en transformant les hommes aux immortels ou plutôt aux hommes heureux. Toutefois, le bonheur est dans la description de cet ailleurs fictionnel : dans *Le Malentendu* « Les soirs de là-bas sont des promesses de bonheur. » (p. 590) ou bien dans la description des saisons :

Le printemps de là-bas vous prend à la gorge, les fleurs éclosent par milliers au-dessus des murs blancs. Si vous vous promeniez une heure sur les collines qui entourent ma ville, vous rapporteriez dans vos vêtements l'odeur de miel des roses jaunes (p.592)

Pour compléter les dimensions du bonheur dans le théâtre de Camus, le temps reste un facteur primordial dans les quatre pièces. Le temps, chez l'auteur, se fait dans le calme et le silence ou la sécurité ; Camus ne va pas conduire ses personnages à la postériorité comme l'affirme Caligula car ce n'est pas le temps de la contemplation des vérités. L'auteur garde dans les quatre pièces le même objectif du bonheur à travers le temps. C'est le fait d'écrire ou de faire l'histoire à travers les choses violentes : la mort, le meurtre, la peste, la religion cruelle ou le coup d'Etat pour sentir vivant et pour tenir son destin en main. Cette indépendance intérieure à l'égard de situations vécues le conduit à enregistrer sa trace à travers le temps. Ce sont les souvenirs de beaux temps au pays durant le printemps et ses parfums de fleurs qui font pour Martha la promesse de bonheur dans la pièce *Le Malentendu*.

Ou c'est le fait de penser à l'été dans *l'Etat de Siège* qui incite la volonté de s'occuper de soi-même dans un long travail qui demande faire la paix du monde. Le bonheur prend ainsi l'image de la vérité dans « la mise à mort » ou comme le décrit Camus « la face contre la terre » (p.720). Dans sa dernière pièce *les Justes* : Celui qui trouve la mort est comme celui qui est « retourné à la joie de l'enfance » (*Ibid.*) et de l'innocence lorsqu'on le décrit « Il riait sans raison. Comme il était jeune ! »(*Ibid.*)

### **C-Pourquoi le théâtre camusien ?**

Camus (1913-1960) est attiré de bonne heure par le théâtre. À vingt-deux ans, il fonde à Alger une troupe d'amateurs, le théâtre du travail, puis il est l'animateur d'une nouvelle troupe, L'Equipe : il participe à la rédaction collective d'une pièce, *La révolte des Asturies*, dédiée à la mémoire des mineurs d'Oviedo tués en 1934, il adapte *Le temps du Mépris* de Malraux, *Le retour de l'enfant prodige* de Gide. Il joue *Le Paquebot Tenacity* de Vildrac, *La femme silencieuse* de Ben Jonson et *Les frères Karamazov* de Dostoïevski (Surer1964, pp.405-417). La vision de Camus le metteur en scène part de la scénographie, du décor et de ses dimensions, et ne s'arrête pas aux techniques de synthèse, scènes coupées, plans parallèles, gros plans ou généralistes, au contraire, le romancier n'hésite pas à recourir à tous les effets et techniques qui créeraient un "choc esthétique" qui pousse le spectateur à la prise de conscience. Parmi ces effets figure l'utilisation de la présentation théâtrale pour compléter la narration afin d'amplifier l'énergie d'impact. Il recourt également, pour atténuer l'impact philosophique du dialogue, à une série d'inventions visuelles, d'embellissements de spectacles, et d'autres éléments du spectacle : danse expressive, jeux acrobatiques, rites funéraires, stylisation et audace des vêtements, fumée, illusion. Camus compare l'art dramatique à une idéale société future, dont chaque élément serait composant d'un tout harmonieux, figuré par l'union de l'auteur, du metteur en scène, des comédiens, du public. Hélas, en fustigeant les mauvais directeurs, les animateurs sans talent, Camus pressentait-il que la grandeur de son rêve resterait pour longtemps loin de la réalité ? Dramaturge pessimiste, mais ami lyrique du soleil et de la mer, on le décrit, dix ans après sa mort, comme un auteur heureux :

Son œuvre, toute inachevée, est lue, discutée, applaudie, les jeunes y courent. On admire la beauté de cette langue nette mais riche, de ce message sombre teinté d'espérance.[...]

Camus sans avoir conquis le grand public que dépassent les complexités du drame métaphysique, il touche l'intelligence au cœur (Dejean 1987, pp.20-21) .

Camus a trouvé dans le théâtre un modèle social. Il a montré son amour pour le théâtre dans plusieurs occasions en se référant à cet endroit du bonheur. C'est à redécouvrir et laisser la part aux spectateurs de s'approprier leurs rêves intérieurs. Le théâtre « force tout le monde à penser », comme dit-Caligula (p. 558). Le spectacle fait de communier avec l'auteur « une émotion artistique », (p. 559) car c'est simplement « un grand art », comme l'affirme un des personnages du théâtre de Camus. C'est l'endroit où on parle du destin et de comment affronter la vision tragique de l'existence humaine. Ainsi, Camus insiste sur le rôle des révoltés qu'il se résume par leur volonté et leur conscience, ceux qui essaient de dépasser les difficultés de l'existence. Faire du théâtre, aux yeux de Caligula, signifie « faire le nécessaire » pour l'intérêt de son peuple (p. 549). Si on compare l'association des révolutionnaires dans *Les Justes* à un groupe d'acteurs où chacun fait son rôle, on trouve que le travail est collectif et complémentaire à tel point que « le risque est le même pour tous » « p.688). La représentation du rôle dans ce théâtre résume la protestation contre l'expression d'une angoisse des personnages qui avouent leur peur devant leur impuissance à la fatalité « j'ai peur de consentir trop facilement à mon rôle » (*Les Justes* p. 688). Camus lance grâce à ses personnages son avis qui dit que « l'essentiel est que tu fasses ce qu'il faut et jusqu'au bout »(*Les Justes*, p.688). Les révolutionnaires sont des acteurs qui luttent pour des questions nobles. Certains d'eux aiment jouer avec ce destin car ce fait les amuse comme Kaliayev, le révolté. Il se montre content d'être, pour un délai et un objectif précis « fameux gaillard » (p.682). Servir l'association ou satisfaire de son jeu qui lui donne « une nouvelle vie », le personnage camusien se vante de son talent d'être héros ou en image d'acteur à tel point que ses collègues « essayaient de l'imiter à leur tour ». Cette joie devant la mission le rend conscient de son obligation de l'être « il faut être gai et fier » car il « aime la vie ». Pour d'autres, jouer un rôle n'est qu'un déguisement d'être une autre personne. Dans la pièce *Les Justes*, Dora ne veut pas être « une actrice » car c'est difficile pour une personne qui a un « cœur simple.»

Pour lui, c'est l'art de proposer au public de ne pas chercher un sens à la vie ou en quoi consiste le bonheur. Ainsi dans *Caligula*, il ne donne pas d'ordre mais il devient un guide aux spectateurs ou lecteurs des actes par ses ordres « contemplez », « Prosternez ! » ; « Enseigne l'indifférence qui fait renaître l'amour » ; « instruisez-vous de la vérité du monde » ; « accordez-

vous de la force de vivre à la hauteur de la vérité sans égal » ; « comble des dons, répands sur les visages un ton impartiale cruauté, la haine tout objective » ; « Ouvre au-dessus des yeux les mains pleines de fleurs et de meurtres » (*Caligula* p.446). Par ce fait, il semble que son objectif des pièces est de « répandre dans la ville l'étonnant miracle auquel il vous a été donné d'assister » (p.547). En s'intéressant à la participation du public, il donne à son théâtre une autre vie hors du spectacle. Vers un domaine du travail humain, Caligula décrit ce champ qui n'est qu'un « métier des dieux qui lui donne la puissance et la liberté aux hommes » (p.548) où l'homme « supprime » ce qui l'agace des dieux. Son personnage jouit ainsi de ce pouvoir pour « compensation », (p. 548) de son manque de puissance dans la société. Il déclare cette intention qu' « on ne comprend pas le destin et c'est pourquoi je me suis fait destin » (p.549). Sortir des sentiments subjectifs du personnage, Camus parle de « l'art dramatique » comme un moyen de se sentir puissant et courageux :

L'erreur de tous ces hommes, c'est de ne pas croire assez au théâtre. Ils sauraient sans cela qu'il est permis à tout homme de jouer les tragédies célestes et de devenir dieu. Il suffit de se durcir le cœur. (p. 549)

Dans la même pièce, on décrit le spectacle par « la descente de tous les dieux sur terre » ; on montre l'action sur la scène comme « le destin lui-même dans sa démarche triomphale » (p.544). Les événements ne représentent qu'un « miracle sacré qui s'opère devant [[les] yeux » du public à tel point que les spectateurs peuvent voir « les secrets divins » comme souligne Caligula. En ce qui concerne le sujet, il ressemble au « mystère céleste qui est mis aujourd'hui à la portée de tous » déclare-t-il. Ainsi, le théâtre camusien est un espace d'« adoration » et de don divin entre le créateur et ses créatures, l'auteur et son public ; surtout qu'il a affirmé que c'est « le plus haut des genres littéraire » (Camus 1957-1959, p.587). Ce qu'il offre ce n'est pas la découverte de « la vérité sur [les] dieux, mais une vérité métaphysique » (*Caligula* p.544). Il voit en ce spectacle « une reconstitution impressionnante de la vérité, une réalisation sans précédent ». Il y compare la terre au ciel. L'espace sacré ou divin est aussi primordiale dans ce théâtre où « les décors majestueux de la puissance divine ramenés sur terre, une attraction sensationnelle et démesurée, la foudre, le tonnerre ». Ramener sur la terre n'est-il un moyen de fuir l'abstraction qui menace l'homme ? Comment donc concrétiser les idées abstraites de l'auteur dans la vie ?

Camus utilise dans son théâtre des images poétiques de la nuit par rapport à la lourdeur de condition humaine (qu'il a déjà utilisé dans certains de ses romans<sup>v</sup>), cette description ressemble à l'agonie aux moments de la mort dans *Caligula*, l'empereur se réfère à « la nuit lourde comme la douleur humaine » (p.570). Dans *Le Malentendu* la nuit infinie est bien présente lorsqu'« il [lui] semble que cette aube n'arrivera jamais » (p.599). La mort dans *l'Etat de Siège* se montre décisive : « O vague, ô mer, partie des insurgés, voici ton peuple qui ne cédera jamais. La grande lame de fond, nourrie dans l'amertume des eaux, emportera vos cités horribles » (p. 674). Dans *Les Justes*, l'éternel hiver, la souffrance de froid et de la vie est représentée dans une nuit « Et plus tard, dans une nuit froide... » (p. 720). Toute cette description, que l'auteur nous met dans un univers de la tragédie, présente des personnages dans le dilemme d'être immortel ou mortel (*Caligula*), meurtrière ou délaissée(*Le Malentendu*), révolté ou soumis (*l'Etat de Siège*), criminel ou juste (*Les Justes*) qui ne sont que des personnages tragiques qui se trouvent dans une impasse où ils n'ont pas d'autre choix que la mort. Mais, tous s'échappent de l'amour concret avec une femme (Caesonia, Victoria, Dora ou autres). On dit que Camus recourt au théâtre qui le trouve comme un « art de chair qui donne à des corps vibrants le soin de traduire ses idées par le jeu des acteurs » (Camus 1931-1944, p.814). Camus affirme que « le théâtre figure la réalisation collective de la pensée d'un seul » (Camus 1931-1944, p.878). Il fait de son théâtre une activité originale où il met une réalité tissée de deuil et de souffrance de l'existence humaine.

Toutefois, Camus préconise la réflexion à des « pièces à thèse » (Serreau 1966, pp. 25-26) où on imagine le rôle de l'autre est essentiel pour son existence comme à la vie où un de ses personnages souligne un besoin problématique de la vérité contre les masques :

J'ai besoin de parler un peu à quelqu'un d'intelligent [...] crois-tu que deux hommes dont l'âme et la fierté sont égales peuvent, au moins une fois dans leur vie, se parler de tout leur cœur comme s'ils étaient nus l'un devant l'autre, dépouillés des préjugés, des intérêts particuliers et des mensonges dont ils vivent ? [...] Couvrons-nous donc de masques. Utilisons nos mensonges. Parlons comme on se bat, couverts jusqu'à la garde, (*Caligula*, p.553)

Il reste à dire que certains historiens du théâtre voient en Camus un « promoteur d'un théâtre philosophique » ou un moraliste qui ne voit dans le théâtre qu'un « moyen de signifier ses options philosophiques » car il ne tente, comme ils disent, d'en révolutionner la forme et les

structures (*Ibid.*). Durant sa vie personnelle, Albert Camus a expérimenté le théâtre comme auteur, acteur, metteur en scène, et directeur d'une petite troupe. Il est attaché au côté collectif de cette création :

Le théâtre est mon couvent. L'agitation du monde meurt au pied de ces murs et à l'intérieur de l'enceinte sacrée, pendant deux mois, voués à la seule méditation, tournés vers un seul but, une communauté de moines travailleurs, arrachés au siècle, prépare l'office qui sera célébré un soir pour la première fois (*Ibid.*)

C'est dire aussi à quel point le théâtre prend la place d'un endroit sacré comme une église qui n'est plus desservie (*Ibid.*). Albert Camus lui-même explique le pourquoi de son œuvre théâtrale :

« Je me le suis dit souvent demandé. Et la seule réponse que j'ai pu me faire jusqu'à présent vous paraîtra d'une décourageante banalité : tout simplement parce qu'une scène de théâtre est un des lieux du monde où je suis heureux. Le théâtre m'offre la communauté dont j'ai besoin, les servitudes matérielles et les limitations dont tout homme et tout esprit ont besoin.» (franceculture.fr, 2021)

De la solitude à la solidarité, Camus propose un nouvel humanisme conduisant l'homme vers le salut. Son théâtre reste l'art passionnant où « Il y a plus de vingt ans que le théâtre sous toutes ses formes [le] passionne et [l']instruit » (franceculture.fr, 2022). Faire du théâtre chez Camus signifie se faire un autre destin contre toutes les situations imposées, contre l'univers du chagrin. Les déplacements des personnages dans les quatre pièces suggèrent le rôle de l'auteur et du metteur en scène de leur destin comme dans *Les justes* : le signe des coups sur la porte ne font-ils pas penser aux trois coups qu'on entend avant le début de la représentation théâtrale ? La distribution des rôles de celui ou celle qui participe à l'attentat ou qui va lancer la bombe ne ressemble-t-elle pas à la définition du destin ou de l'acte de chaque personne en vie ? On leur propose donc des buts absolus en oubliant qu'il est impossible de trouver la logique ou la justice dans leur condition humaine. Leur situation dramatique présente un cri vers un monde que les personnages veulent voir mais qui n'existe pas. Ce fait exprime leur besoin de l'absolu et ce rôle se voit basé à l'imagination créatrice de l'auteur qui peut dessiner un monde parfait. Chacune de ses pièces ne cesse pas de révéler de l'absurde puisque le monde actuel n'offre rien à l'esprit nostalgique de ses acteurs. L'univers idéal, qu'Albert Camus préconise, sème des idées

réclamant aux spectateurs d'en faire des interprétations : une du moment actuel et une autre éternelle. Dans ses pièces, ne fait-il pas une imitation du drame de la vie quotidienne et de la façon de l'envisager ? Bien sûr que oui.

## Conclusion

En guise de conclusion, on peut constater que le bonheur dans l'univers camusien reste un objet de quête perpétuelle, un désir perdu et à retrouver. Albert Camus a présenté un bonheur humanitaire à une époque de guerre où le conflit de l'homme contre la mort est parmi les sujets majeurs de la génération d'Albert Camus. Il a déjà abordé ce sujet dans ses œuvres romanesques à travers ses réflexions philosophiques en enregistrant la couleur populaire pour rassembler les hommes dans la société et en trouver un moyen d'expression de ses idées et de ses déchirements dans la solitude. Il a aussi poursuivi ce chemin dans le théâtre. Le style de Camus n'est que la rivière qui alimente tous les genres de son jet d'eau. Son théâtre n'est donc qu'une continuité des idées de la même rivière. Ce ruisseau complète les autres qui se jettent dans la même rivière. La différence de genre n'est qu'une différence dans l'espace qui contient ces idées. On dit que Camus le dramaturge est plus proche de Camus le philosophe que du romancier ; Le théâtre est par nature un art austère et l'acte de présent, cet auteur aime y être avec les autres, avec un esprit de communauté, de solidarité, de collectivité et de fraternité pour les hommes. Cette étude montre la continuité de son bonheur dans l'art romanesque (dans le texte) vers l'art théâtral collectif (représentation et texte) où il donne la survie à l'œuvre. Le travail d'équipe dans le théâtre incite à travailler ensemble pour réussir le texte sur scène : l'auteur propose son texte qui va être monté sur scène par la complémentarité à la création du texte (le metteur en scène, les acteurs, les lecteurs ou les spectateurs). Le théâtre de Camus signifie le fait d'aimer l'existence, l'entourage, la nature, les autres malgré leur différence ; il aime la vie en la consacrant à la quête du bonheur collectif. Ce sont les interprétations des autres qui vont combler l'existence ou plutôt c'est la création des autres qui s'ajoute au sienne. Dans ses pièces (*Caligula*, *Le Malentendu*, *L'Etat de Siège* et *Les Justes*) c'est la volonté du héros tragique qui incite les autres à continuer leur travail en solidarité pour l'humanité. Le fait de partager la création avec les autres porte du bonheur à tous les participants à faire revivre la même vie. Nous pouvons accorder à Jean-Luc Dejean qui affirme que le théâtre pour Camus est un acte de civilisation (Dejean 1987, p.19). Dans ses moments de doute, c'est vers le théâtre que se tourne Camus : « Le théâtre au moins m'aide. La parodie vaut mieux que le mensonge : elle est plus près de la vérité qu'elle joue. »

(revuedesdeuxmondes-fr, 2021). Albert Camus ne présente pas l'amour de l'éternité, mais l'amour du présent comme précise certains de l'essence du théâtre (Olivier 2013, p. 57).

## Bibliographie

1. Albert Camus, *Œuvres complètes IV (1957-1959)*, Paris, bibliothèque de la Pléiade, 2008.
2. Albert Camus, *Récits et théâtre*, Librairie Gallimard, Paris, 1958
3. Arnaud Corbic, *Camus : L'absurde, la révolte, l'amour*, Paris, éditions de l'atelier, philosophie HC, 2003.
4. Barles Florian, mémoire de Master juin 2009 à l'université de Lyon 2 sous le titre « La diffusion culturelle de l'œuvre théâtrale d'Albert Camus en France 1944-1960 ».
5. Gaétan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, 1988.
6. Geneviève Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*, Paris Gallimard « Idées », 1966.
7. Jacques Demouhin (Dir.), *Dictionnaire des littératures*, Paris, Larousse, 1987.
8. Jean Joël Duhot, *Un thème, trois œuvres la recherche du bonheur*, Paris, Belin, 2005.
9. Jean-Luc Dejean, *Le théâtre français depuis 1945*, Fernand Nathan, 1987.
10. Maurice Weyembergh in *Dictionnaire Albert Camus*, (Dir.) Jean-Yves Guérin, Robert Laffont, Paris, 2009.
11. Michel Corvin, *Le théâtre nouveau à l'étranger*, Paris, PUF, 1969, coll. Que sais-je ?
12. Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1986.
13. Paul Surer, *Le théâtre français contemporain*, S.E.D.E.S, Paris, 1964.
14. Py.Olivier, *Les mille et une définitions du théâtre*, coll. Le temps du théâtre- Paris : Actes Sud, 2013.

## Sitographie

- <https://journals.openedition.org/asr/2047>, consulté le 1 mars 2022
- <https://www.larousse.fr/>, consulté le 23 sept. 2021
- <https://doi.org/10.7202/1027017ar> , consulté le 20 mars 2022.
- <https://www-revuedesdeuxmondes-fr>, consulté le 20 aout 2022.
- [https://www.persee.fr/doc/bude\\_0004-5527\\_1955\\_num\\_1\\_3\\_3705](https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1955_num_1_3_3705), consulté le 28 sep.2021.
- <https://core.ac.uk/download/pdf/328065043.pdf>, consulté le 3 mai 2021.

- <https://www.implications-philosophiques.org>, consulté le 10 avril 2022.
- (<https://copees.com/productPdf/Albert-Camus-La-Mort-Heureuse.pdf>), consulté le 27 juin 2021.
- <https://www-franceculture-fr>, consulté le 14 octobre 2022.

## Les Notes

---

<sup>i</sup> Edition utilisée. Toutes les références aux quatre pièces du corpus : *Caligula*, *La Malentendu*, *L'Etat de siège* et *Les Justes* ou du roman renvoient à l'édition Gallimard 1958 sous le titre Albert Camus Récits et théâtre

<sup>ii</sup> Le schéma narratif est un tableau crée par le linguiste Algirdas Julien Greimas dans la suite des travaux de Vladimir Propp. Il est en plusieurs étapes et permet de résumer et faire ressortir les temps forts d'une histoire, traversé par le rôle du personnage principal et d'autres personnages jusqu'à la fin de l'histoire.

<sup>iii</sup> Cet auteur voit que le théâtre épique doit être d'une forme narrative provoquant une activité du spectateur, c'est- à -dire le conduire à se former des opinions ; ses pièces étaient comme des instruments d'instruction au sens de la pratique sociale révolutionnaire.

<sup>iv</sup> Les drames d'Albert Camus retracent, au même titre que ses essais et ses romans, l'évolution de ses pensées à la vie et à l'expérience. *Caligula* et *Le Malentendu* illustrent, vers la même époque que *L'Etranger* (1942) et *Le mythe de Sisyphe* (1943), une métaphysique de l'absurde. Son succès est lié à *L'Etranger*, au *Mythe de Sisyphe*, à *La Chute* ou à *La Peste* entre autres. Ces hommes camusiens trouvent, dans cet univers romanesque ou théâtral, leur solution dans la révolte qui change leur cœur et les conduits à la résistance à la tyrannie. Ils commencent par un acte absurde qui marque leur vie pour montrer leur opinion envers la liberté dans la vie. Tous ses romans comme *La Chute* (1956), *L'Exil et Le Royaume* (1954), *Noces* (1938), *L'Eté* (1954) ou *La Peste* (1947) ont cet acte qui n'est qu'une inspiration au bonheur.

<sup>v</sup> « Le grand ciel froid scintillait au-dessus des maisons et, près des collines, les étoiles durcissaient comme des silex. Cette nuit n'était pas si différente de celle où Tarrou et lui étaient sur cette terrasse pour oublier la peste. La mer était seulement plus bruyante qu'alors, au pied des falaises. », (*La Peste*, p.308-309) ; Comme si cette grande colère m'avant purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde », (*L'Etranger*, p. 133) ;