



Université de Montréal

Les figures de la divinité chez Sartre, Giraudoux et Camus :  
trois pièces écrites sous l'Occupation allemande.

par  
Phillip Colon III

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts  
en littérature française

Avril 2010

© Phillip Colon III, 2010

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Les figures de la divinité chez Sartre, Giraudoux et Camus :  
trois pièces écrites sous l'Occupation allemande.

présenté par :

Phillip Colon III

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élisabeth Nardout-Lafarge

président-rapporteur

Gilbert David

directeur de recherche

Jeanne Bovet

membre du jury

## Résumé

*Les mouches*, *Sodome et Gomorrhe* et *Caligula* présentent des divinités parodiant et critiquant les dirigeants politiques de l'Occupation (1940-1944), ainsi que l'usage par les dictateurs des idéologies religieuses traditionnelles dans le but de soumettre l'humanité à des régimes totalitaires. Divinités théâtrales autrefois infaillibles et toutes-puissantes, les figures analysées dans ce mémoire relèvent des remises en question de la divinité et du pouvoir politique du XX<sup>e</sup> siècle.

Notre mémoire comporte trois chapitres examinant les discours de ces figures de la divinité sous des angles dramaturgique, sémiologique, philosophique et pragmatique avec comme point de départ l'hypothèse suivante : tout porte à croire qu'en limitant l'emprise de divinités fictives, et ce, en grande partie à travers les failles dans leurs discours, Sartre, Giraudoux et Camus ont tenté de neutraliser les discours correspondants d'hommes réels dans la conscience collective de l'époque.

Les auteurs étudiés ont profondément modifié l'image traditionnelle de la divinité théâtrale en minant sa force langagière et en s'interrogeant sur son identité. Les divinités choisies pour cette étude annoncent la décomposition du personnage ayant lieu après 1950 : elles ont un statut dévalorisé de même qu'un langage à la force perlocutoire diminuée. Sans véritable emprise sur l'humanité, dépendant du théâtre, des simulacres, de l'histrionisme, ainsi que des faiblesses humaines, ces divinités caricaturales s'exposent à compromettre leurs régimes et sont réduites à une influence fortement limitée par la liberté des hommes. En actualisant ces mythes et récits ainsi, Sartre, Giraudoux et Camus ont tenté de discréditer, par extension, les dirigeants européens de l'époque.

**Mots-clés :** XX<sup>e</sup> siècle, Sartre, Giraudoux, Camus, Occupation, Théâtre, Pragmatique, Poétique, Dieu, Divinité.

## Abstract

*Les mouches*, *Sodome et Gomorrhe*, and *Caligula* present divinities parodying and criticizing the political leaders of the Occupation (1940-1944), as well as the use by dictators of traditional religious ideologies for subjugating humanity to totalitarian regimes. Theatrical divinities once infallible and all-powerful, the figures analyzed in this study are the product of the questioning of the divinity and political powers of the twentieth century.

Our thesis is comprised of three chapters which examine the discourses of these figures of the divinity from dramaturgical, semiological, philosophical and pragmatic perspectives in order to consider the following hypothesis : everything leads to believe that by limiting the ascendancy of fictional divinities, largely by the means of weaknesses in their discourses, Sartre, Giraudoux and Camus tried to neutralize the corresponding discourses of real men in the collective conscience of the period.

The authors studied profoundly modified the traditional image of theatrical divinities by undermining the force of their language and by questioning their identity. The divinities chosen for this study announce the decomposition of the *personnage* which took place after 1950 : their status is undermined and the perlocutionary force of their language is lessened. Without a real stronghold on humanity, depending on theatre, pretence, histrionics, and human weaknesses, these caricatured divinities expose themselves to compromising their regimes and are reduced to an influence highly limited by man's liberty. By updating these myths and accounts in this way, Sartre, Giraudoux and Camus tried, by extension, to discredit the European leaders of the period.

**Key-words** : 20<sup>th</sup> century, Sartre, Giraudoux, Camus, Occupation, Theatre, Pragmatics, Poetics, God, Divinity.

## Table des matières

Résumé en français.....	i
Résumé en anglais.....	ii
Remerciements.....	iv
Introduction.....	1
Chapitre I.....	8
<i>Les mouches</i> (1943) de Sartre : Jupiter, dieu aux aguets, dieu faible	
Chapitre II.....	38
<i>Sodome et Gomorrhe</i> (1943) de Giraudoux : Iahvé ou Dieu dans les coulisses	
Chapitre III.....	63
<i>Caligula</i> (1945) d'Albert Camus : sacraliser l'humanité	
Conclusion.....	93
Bibliographie.....	100

À Dieu le Père Tout-Puissant

À Maria Dekermenjian

et

À monsieur Gilbert David

## Introduction

S'interroger sur les figures de la divinité dans le théâtre français des années 1940, dont traite le présent mémoire, impose un certain nombre de remarques préliminaires. La période choisie pour notre étude est en effet marquée par la montée en puissance de régimes autoritaires et par un conflit armé qui conduit, entre autres, à l'Occupation allemande, avec la complicité du régime pétainiste, d'une grande partie de la France, dont Paris, sa capitale, et centre de la vie culturelle et théâtrale. Ces temps troublés ont vu naître alors quantité d'œuvres théâtrales dont les thèmes ont porté sur les rapports entre le pouvoir politique et les croyances religieuses.

Sous l'Occupation, les dirigeants totalitaires, tirant profit de leurs alliances avec des éléments collaborateurs de l'Église en France, ainsi que dans d'autres pays, ont trompé et opprimé des pans entiers des sociétés européennes. Ils y sont arrivés, d'une part, en instrumentalisant les croyances religieuses les plus répandues et, de l'autre, en encourageant un culte des dirigeants dictatoriaux, modelé à partir de la transcendance qu'incarne la divinité elle-même. D'où notre choix des trois pièces de théâtre : *les Mouches*<sup>1</sup>, *Sodome et Gomorrhe*<sup>2</sup> et *Caligula*<sup>3</sup>, respectivement par Jean-Paul Sartre, Jean Giraudoux et Albert Camus. Confrontés aux discours totalitaires, ces trois auteurs se sont penchés sur la fonction de la croyance en une divinité dans la marche du monde contemporain. Par l'intermédiaire d'un dieu gréco-latin, des protagonistes d'un récit biblique et d'un personnage historique de l'Empire romain,

---

<sup>1</sup> Publiée en 1943. La création a eu lieu le 3 juin de la même année, au théâtre de la Cité (Sarah Bernhardt) ; mise en scène par Charles Dullin.

<sup>2</sup> Publiée en 1943. La création a eu lieu le 11 octobre de la même année, au théâtre Hébertot ; mise en scène par George Douking.

<sup>3</sup> Publiée en mai 1944. La création a eu lieu plus d'un an plus tard, le 26 septembre 1945, au théâtre Hébertot ; mise en scène par Paul Cettly.



ils ont voulu se dresser contre les idéologies politico-religieuses qui s'étaient répandues dans toute l'Europe.

Cependant, la création des *Mouches*, de *Sodome et Gomorrhe* et de *Caligula*<sup>4</sup> « sous la botte des nazis<sup>5</sup> » ne représente pas seulement la réponse à un besoin historique de résistance, elle est plutôt le résultat d'un concours de circonstances en France, qui a imprimé sa marque chez Sartre, Giraudoux et Camus, avant même la Défaite de 1940. Par exemple, ainsi que l'on peut le deviner, grâce à Giraudoux et à d'autres, le thème de la divinité et ses figures dérivées sont présents au théâtre français pendant toute la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'œuvre de Giraudoux est même caractérisée et marquée par la présence de la divinité. Aussi, comme on verra au chapitre II, ce dramaturge et prosateur, outre sa carrière d'homme de lettres, était homme d'État et militaire pendant toute sa vie d'adulte. À plus d'un égard donc, il tenait pour importants, non seulement le destin de la France, mais aussi le rétablissement entre celle-ci et l'Allemagne de relations diplomatiques cordiales. Ne nous l'a-t-il pas dit, de manière implicite, par la publication de *la Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) ? L'actualisation de *Sodome et Gomorrhe*, ce récit biblique qui devient, chez le grand dramaturge de l'entre-deux-guerres, l'histoire de deux villes « occupées » par la divinité, reflète, dans le contexte de l'Occupation, l'importance que l'auteur portait aux relations entre l'humanité, la divinité et le pouvoir politique ainsi que l'on peut le constater dans toute son œuvre.

Quant aux cadets de Giraudoux, qui ont publié et fait monter leurs premières œuvres dramatiques entre 1940 et 1945, il est vrai que, outre leurs visions du monde

---

<sup>4</sup> *Caligula* a été écrite sous l'Occupation, mais la libération de la France a lieu en 1944. La création de la pièce en 1945 se fait donc après la capitulation de l'Allemagne du III<sup>e</sup> Reich, le 7 mai 1945.

<sup>5</sup> Jean Éparvier, *À Paris sous la botte des Nazis*, Paris, Éditions Raymond Schall, 1944.

qui les mettaient en opposition directe avec toute forme de totalitarisme politico-religieux ou autre, leur participation littéraire et intellectuelle à la Résistance française a été l'une de leurs principales motivations, mais la conception de leurs philosophies respectives remonte au moins aux années 1930. On ne s'étonnera pas d'y trouver des réfutations de l'existence de Dieu, ainsi que des remises en cause des conceptions traditionnelles de la divinité dans leurs œuvres.

Pour ces trois auteurs il apparaît que la meilleure manière de remettre en question ces conceptions ainsi que la connivence entre les régimes autoritaires et la religion, le sacré, fut d'inventer des fables qui, chacune à sa façon, soumettent à la réflexion une figure de la divinité. Ils ont écrit leurs drames sur le mode allégorique ou en puisant dans l'Histoire, de manière à en tirer des fables aux fortes résonances philosophiques.

Dans le but de cerner une problématique qui permette d'élucider les tensions discursives dans les pièces retenues, il nous est apparu pertinent de nous pencher sur la figure de la divinité. Ainsi que nous le verrons au fil de nos trois chapitres, cette figure a un caractère pluriel : Jupiter, dans *les Mouches*, Iahvé, par la médiation de l'Ange dans *Sodome et Gomorrhe* et Caligula, qui se fait dieu dans la pièce éponyme. Ces figures constituent autant de manifestations des relations difficiles qu'engendre la présence d'une divinité dans le déroulement de l'action.

Il est déjà évident que Sartre, Giraudoux et Camus ont traité des relations entre la divinité, l'humanité et la politique afin de mettre en évidence les failles et les inepties des grands discours oppresseurs de leur époque. Alors, nous nous concentrerons sur les discours, souvent affaiblis, de ces divinités théâtrales. Cela nous amène à poser l'hypothèse suivante : tout porte à croire qu'en limitant l'emprise de

divinités fictives, et ce, en grande partie à travers les failles dans leurs discours, ces trois auteurs ont tenté de neutraliser les discours correspondants d'hommes réels dans la conscience collective. Autrement dit, affaiblir le langage d'une figure de la divinité, afin de la remettre en question, reviendrait à dévaloriser les conceptions conventionnelles réelles sur le sacré et la divinité, qui, par extrapolation, y correspondent. Par association, le fait d'affaiblir sur scène des dieux théâtraux qui, sous la plume d'auteurs antérieurs, représentaient des êtres tout-puissants équivaudrait à la récusation de l'autorité des discours totalitaires cherchant à diviniser certains hommes au détriment de la liberté du plus grand nombre.

Ces observations nous mènent à nous poser des questions importantes : en termes de théâtre, comment ces trois auteurs ont-ils cherché à inciter l'humanité, par le biais de la figure de la divinité, à se méfier des discours politiques totalitaires ? De quelles manières ont-ils actualisé les discours des divinités en question afin d'atteindre leurs objectifs contestataires ? Des modifications apportées à ceux-ci, lesquelles sont les plus importantes, les plus pertinentes, et quel serait le meilleur moyen de les expliquer et d'en dégager la signification ?

Toute modification opérée dans le domaine de la psychologie, du caractère et de l'identité d'une figure de la divinité, ou de n'importe quel autre personnage, se répercutera sur l'efficacité de son langage et, par voie de conséquence, sur la qualité de son discours par rapport aux autres actants. Nous en observons les effets concernant les divinités, autrefois archétypales, en question. Dans cette veine, de toutes les modifications que ces trois auteurs ont apportées aux mythes et récits en question, dans le but de les adapter à leurs besoins idéologiques et philosophiques, les

plus instructives et révélatrices sont les subversions opérées au niveau du langage tenu par ces figures de la divinité.

Ainsi, afin de mettre en lumière ces aspects dans les trois pièces retenues, nous nous servirons de l'analyse actantielle et de l'analyse du discours<sup>6</sup>. Aussi faut-il tenir compte des situations d'énonciation dans lesquelles agissent Jupiter, Iahvé/l'Ange et Caligula. Il en est ainsi parce que, dans tous les cas étudiés, comme dans toute pièce de théâtre, le contexte et les interactions d'un actant avec d'autres jouent un rôle important, sinon décisif dans la capacité d'un Destinateur de mener à bien sa mission. Ces premiers éléments de l'approche que nous proposons sont importants puisque les manifestations de la figure de la divinité dont nous traitons prennent tout leur sens, par rapport à notre hypothèse, lorsqu'on les examine en tant qu'actants formant avec d'autres actants un ensemble cohérent. Nous ne pouvons donc analyser les discours de ces figures sans tenir compte de la situation d'énonciation dans laquelle ils agissent ou de ce que nous apprennent, à leur sujet, les discours d'autres personnages. Autrement dit, il faut éviter d'isoler Jupiter, Iahvé/l'Ange ou Caligula des autres actants des pièces étudiées. Notre application de la sémiologie sera conforme à cette exigence, ainsi qu'on le verra plus loin.

De plus, nous ferons appel aux notions de base de la pragmatique, ce qui permettra d'appliquer certains éléments de la théorie des « actes de langage » aux répliques des personnages théâtraux examinés. L'application de la pragmatique aux

---

<sup>6</sup> Cf. Anne Ubersfeld (voir la bibliographie).

œuvres littéraires a été envisagée par de nombreux critiques et théoriciens<sup>7</sup>. L'analyse pragmatique du dialogue a pour effet d'enrichir notre étude.

Au demeurant, les éléments que nous empruntons à cette science de la langue et du contexte nous permettent de renforcer les résultats obtenus à l'aide de la sémiotique et de l'étude du discours, en ce qui concerne la diminution de la puissance langagière des figures en question ou la simple neutralisation de l'effet perlocutoire de leurs énoncés. Cela rend possible la caractérisation précise de l'efficacité des répliques théâtrales que nous étudierons, et de leur influence sur d'autres actants. En outre, l'examen de la force perlocutoire des énoncés pris en compte est privilégié. C'est de cette manière que nous souhaitons éclairer les discours défailants des Destinateurs/Destinataires en question.

Dans cette étude, il ne s'agit pas de soulever des questions d'ordre proprement métaphysique ou religieux et encore moins de les trancher, malgré le fait que nous devons tenir compte des points de vue de Sartre, de Giraudoux et de Camus sur certaines d'entre elles, dans le but de mieux situer la divinité dans leurs œuvres et par rapport à leurs visions du monde. Il en est de même pour les questions philosophiques. Nous avons souhaité limiter plutôt notre analyse à la signification des discours en acte : ces trois écrivains ont en effet modifié le sens et la tonalité des discours que l'on attribuait habituellement à Jupiter, à Iahvé/l'Ange et à Caligula, et il faut en examiner le comment et le pourquoi dans une perspective dramaturgique.

---

<sup>7</sup> Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours : théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 160 : « C'est pourquoi aussi, à l'inverse, l'analyse des actes de langage peut venir éclairer efficacement le fonctionnement du dialogue romanesque aussi bien que théâtral : s'il est un lieu où la parole "agit", c'est bien dans le huis clos de la scène ; au théâtre, le "dire" est par excellence un "faire" [...]. »

Notre approche ainsi définie, abordons brièvement l'organisation des chapitres de ce mémoire avant de passer au chapitre I. Nous commençons toujours par situer chacune des pièces et leurs figures de la divinité chez Sartre, Camus et Giraudoux, et ce, en tenant compte de leurs visions du monde respectives. Ensuite, après avoir examiné le rôle des trois figures de la divinité dans le schéma actantiel de ces pièces, leurs missions et leurs discours seront éclairés en fonction de leur « mode de relation avec d'autres actants<sup>8</sup> ». Puis, les principales failles dans leurs discours seront identifiées et élucidées selon l'efficacité des actes de langage qui ont été retenus à cet effet. Enfin, dans la conclusion de chaque chapitre, nous faisons la synthèse des différents aspects des problèmes propres à chaque pièce de théâtre examinée par rapport à l'affaiblissement du discours de la divinité.

---

<sup>8</sup> Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *La poétique du récit*, Gérard Genette (dir.), Paris, Seuil, 1977, p. 142.

## **Chapitre I**

***Les mouches* (1943) de Sartre :**

**Jupiter, dieu aux aguets, dieu faible**

## 1. La dimension existentialiste des *Mouches*

Il n'y a pas de doute que Sartre remettait en question aussi bien la divinité que les gouvernements fascistes à l'époque où il a écrit ses premières œuvres philosophiques et théâtrales. Toutefois, il existe des zones d'ombre par rapport au rôle de la divinité dans l'existentialisme sartrien. Corollairement, on a tendance à croire que le philosophe et dramaturge tentait, à cette époque, de proclamer la mort de Dieu, de la même manière que Nietzsche, c'est-à-dire en le rayant de la conscience collective. Quoique l'élimination de la divinité soit, pour certains existentialistes athées, l'une des conséquences nécessaires de la philosophie sartrienne, l'écrivain, dans son théâtre, comme dans ses autres écrits, n'a pas totalement souscrit à cette démarche.

Sartre aurait procédé à l'« élimination » de Dieu, tant en philosophie, dans *l'Être et le néant* (1943), qu'au théâtre, notamment, dans *les Mouches*, mais cela n'est pas tout à fait exact. Il est vrai que dès cette période, et même si l'on se reporte à son essai tardif, *l'Existentialisme est un humanisme* (1946), Sartre n'a eu de cesse d'affirmer que dans l'ontologie existentielle Dieu pose problème, mais quoi qu'il en soit, pour lui, les questions portant sur l'existence de la divinité étaient secondaires.

Par contre, quant aux *Mouches*, il y a une vraie nécessité d'admettre qu'en prenant une position favorable à Oreste, par opposition à Jupiter, c'était « [...] l'occasion pour Sartre de critiquer, à travers les paroles du roi des dieux, la théologie chrétienne prônant une religion d'esclaves, et par contraste, d'exalter à travers Oreste la liberté de l'homme [...] »<sup>1</sup>. Alors, plutôt que de se pencher sur la question de son

---

<sup>1</sup> Alain Beretta, *Étude sur les Mouches par Sartre*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 1997, p. 35.



existence ou de son élimination, Sartre entendait surtout substituer à Dieu la responsabilité de l'homme :

L'existentialisme n'est pas tellement un athéisme au sens où il s'épuiserait à démontrer que Dieu n'existe pas. Il déclare plutôt : même si Dieu existait, ça ne changerait rien ; voilà notre point de vue. Non pas que nous croyions que Dieu existe, mais nous pensons que le problème n'est pas celui de son existence ; il faut que l'homme se retrouve lui-même [...] <sup>2</sup>.

Cependant, pour plus de précision, il faut regarder d'autres aspects de la question parce que, dans la perspective existentialiste, l'adhésion aux conceptions religieuses et gouvernementales du sacré menacerait le libre arbitre de l'être humain. Par exemple :

Dans sa pièce [*les Mouches*], Sartre attaque la stratégie de domination vichyste, décortiquant comment Vichy se sert de la religion pour affaiblir la volonté de résistance des Français. Pour soumettre les Français au « nouvel ordre » le régime n'hésitera pas à insister sur les valeurs catholiques traditionnelles, en premier lieu, les notions de péché et de repentir. [...] À travers cette pièce, Sartre démontre que l'homme est fondamentalement libre, du moins s'il ne choisit pas de se soumettre à un ordre divin ou à une idéologie catholique culpabilisatrice et aliénante <sup>3</sup>.

Par conséquent, si Sartre dénigre et met à l'écart la divinité dans *les Mouches*, c'est dans le but de valoriser la liberté humaine. Ce faisant, il voulait montrer que l'humanité pouvait se libérer des gouvernements totalitaires et de leurs usages abusifs de la religion <sup>4</sup>. Évidemment, l'écrivain y est arrivé à travers l'exemple d'Oreste.

<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre, *l'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard [1946] 1996, p. 77.

<sup>3</sup> Nathalie Stevens, « Résistance culturelle et "révolution nationale" pétainiste : *les Mouches* de Jean-Paul Sartre comme dénonciation d'une religion aliénante sous la France de Vichy », *Historia actual en ligne* (Cádiz), n° 17 (automne 2008), p. 81-82.

<sup>4</sup> Dans *Huis clos* (1944), Sartre exploitera pleinement la position humaine en affirmant que « l'enfer, c'est les autres », tant qu'ils sont de mauvaise foi, tant qu'ils ne se libèrent pas de ce qui les opprime en eux. Puis, après avoir mis l'accent sur les comportements et les façons de penser humains, Sartre a pu totalement se débarrasser de Dieu, du moins théâtralement, dans *le Diable et le bon Dieu* (1951), ce qu'il voulait sans doute faire dès le début, mais ne le pouvait de peur de trop mettre à l'épreuve les attentes des lecteurs-spectateurs sous l'Occupation.

Puisque le problème de Dieu, selon Sartre, est moins important que celui des dirigeants jupitériens qui usent de croyances religieuses afin d’immoler la liberté des hommes, cette immolation est la véritable cible des *Mouches* à laquelle l’auteur se réfère dans les discours de Jupiter et d’Égisthe : « Le fait est que Vichy, par le moyen des discours de Pétain pour une bonne part, a poursuivi son discours culpabilisateur et moralisateur, un discours que la pièce *les Mouches* de Jean-Paul Sartre a délibérément pris pour cible<sup>5</sup>. » Nathalie Stevens est arrivée aux mêmes conclusions que Vincent Grégoire, l’auteur de la citation précédente : « Le message politique de Sartre se voulait donc clair : il met ses compatriotes en garde contre le discours manipulateur d’un régime qui n’hésite pas à se servir de concepts religieux pour dominer un peuple qui devrait être libre<sup>6</sup>. »

Alors, au lieu d’affirmer que Sartre s’employait à débarrasser l’humanité de Dieu dans *les Mouches* – ou dans ses autres écrits –, il vaudrait mieux émettre l’hypothèse que, par le biais de Jupiter, Sartre critiquait l’instrumentalisation des croyances religieuses notamment pendant la Deuxième Guerre mondiale. Ainsi, le dramaturge cherchait-il à rabaisser le statut de la divinité, pour ensuite la discréditer en compromettant la puissance et l’efficacité de ses actes de langage par rapport aux autres personnages.

Ces quelques notions qui touchent à l’importance de la divinité dans la philosophie existentialiste mettent en perspective le Jupiter sartrien et son langage affaibli. Il convient maintenant d’aborder le rôle de ce dieu gréco-romain du point de

---

<sup>5</sup> Vincent Grégoire, « L’impact de la repentance vichyssoise dans *les Mouches* de Sartre et *la Peste* de Camus », *The French Review* (Carbondale), vol. 77, n° 4 (mars 2004), p. 697.

<sup>6</sup> Nathalie Stevens, art. cit., p. 84.

vue de la poétique et de la pragmatique, dans le but de montrer que Sartre appliquait cette approche relativement à la transcendance dans sa première œuvre théâtrale majeure.

### 1.1. Jupiter dans le schéma actantiel des *Mouches*

Notons d'abord que les places occupées par Jupiter et Oreste dans le schéma actantiel de la pièce sont équilibrées selon la vision ontologique de Sartre : elles reflètent bien le rôle de l'humanité selon la conception existentialiste par rapport à la divinité. En effet, malgré l'importance des dieux dans *les Mouches* et des questions qui les concernent, il ne fait aucun doute qu'Oreste, le représentant de cet « autre chemin<sup>7</sup> » valable pour les Argiens, en est le Sujet. Ainsi, le jeune héros est-il le vecteur de la vision existentialiste de la pièce. Avec lui, l'action conduit les Argiens vers une dynamique nouvelle entre l'humanité et le sacré : « Oreste systématise évidemment cette opposition au roi des dieux, qui le traite à deux reprises de “brebis galeuse” [...]. En effet, l'homme libre ne saurait exercer sa liberté que contre son créateur [...]»<sup>8</sup>. » D'ailleurs, une remarque de Sartre va dans le même sens : « [...] j'ai reconnu que l'homme [...] est un être libre qui ne peut, dans des circonstances diverses, que vouloir sa liberté [...]»<sup>9</sup>. »

Cela place Jupiter, le contre-pied de ce que représente Oreste, dans la fonction de l'Opposant le plus important du jeune homme et de sa mission. Il est soutenu, à cet effet, par Égisthe et, à la fin de la pièce, par Électre, qui occupe au départ la position

---

<sup>7</sup> Jean-Paul Sartre, *Les mouches*, dans *Sartre : Théâtre complet*, éd. Michel Contat, et collab., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 39 : « Il y a un autre chemin, dit Oreste, *d'une voix changée* » ; cette pièce sera dorénavant identifiée dans le texte par le sigle suivant, entre parenthèses, suivi du numéro de la page : *M*.

<sup>8</sup> Alain Beretta, *Étude sur les Mouches par Sartre*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>9</sup> Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, *op. cit.*, p. 70.

d'Adjuvant, mais change de camp à l'approche du dénouement. Le rôle de l'Objet serait rempli par la nécessité que le héros atteigne sa liberté à travers un acte décisif, soit le châtement d'Égisthe. Aussi est-il évident que les Destinataires d'une mission réussie seraient Oreste et, par extension, l'humanité tout entière, bien que *les Mouches* laisse à spéculer quant au sort des Argiens après le départ du fils d'Agamemnon au rideau final.

Enfin, qui est le Destinateur de la mission censée libérer Argos du fascisme gouvernemental et religieux instauré par Jupiter, dont l'avenir tiendrait à la force du « couple » inégal et autrefois solidaire, formé par la divinité et Égisthe ? On pourrait y répondre qu'Oreste se rend compte, graduellement, de sa capacité d'agir et de la nécessité de réclamer la liberté, pour lui et pour la Cité. Il est également possible d'affirmer qu'Oreste, tiraillé entre le bonheur de l'oubli que lui offre la divinité, et l'angoisse ontologique des hommes conscients de leur autonomie à l'égard des dieux, se rend à Argos dans le but de se chercher. En ce sens, il a seulement la vague volonté de venger la mort de son père et le sentiment trouble que tout va de travers.

Non moins vraisemblable est l'idée que recouvrer sa liberté pour ensuite l'exercer, et les affres qui accompagnent de tels devoirs, résultent d'une prise de conscience qui a tout du coup de théâtre (II, 2<sup>e</sup>, IV). Elle est l'un des événements qui donnent à Oreste la force d'affronter Jupiter dans la deuxième scène de l'acte III et prélude à d'autres comportements qui seront abordés plus loin. D'ailleurs, Sartre est devenu athée à la suite d'une prise de conscience similaire dans son adolescence et il est possible qu'il en tirât les conséquences dans *les Mouches*. Du moins est-ce ce qu'affirme Ronald E. Santoni dans un article qui explique les fondements, plus intuitifs que philosophiques, de la non-existence de Dieu qu'a ressentie le jeune

Sartre<sup>10</sup>. Tout du moins pourrions-nous avancer que la prise de conscience d'Oreste (II, 1<sup>er</sup>, IV ; *M*, 39) – voir la section 2.2. – fasse écho à celle qui a mené Sartre à une telle épiphanie.

Finalement, cette prise de conscience d'un « autre chemin » à prendre pour lui, comme pour les Argiens, établit que les Destinateurs seraient, dans l'ordre suivant : l'intuition, la conscience et l'existence de la liberté d'Oreste. En d'autres termes, l'intuition pousse ici le héros à prendre conscience de sa liberté par rapport à Jupiter et Égisthe. Inversement, sans le coup de théâtre mentionné ci-dessus, la conscience d'Oreste, encore timorée au début de la pièce, ne pourrait jamais pleinement prendre forme.

## **1.2. Le rôle de Jupiter éclairé par le discours d'Électre**

Vers la fin des *Mouches*, on apprend qu'Électre s'oppose au choix de son frère, parce qu'elle reste prisonnière de la mauvaise foi, malgré les éclaircissements que lui fournit l'acte d'Oreste. Ainsi voit-on en eux deux voies différentes possibles. Mais la présence d'Électre est importante à un autre niveau aussi : de toute évidence, elle est le premier personnage des *Mouches* à vraiment mettre en relief la fonction de Jupiter. Les renseignements les plus instructifs de son discours permettent de mieux préciser le rôle de la déité dans le conflit idéologique de ce drame. Par exemple, on apprend d'elle que Jupiter a lui-même imposé la fête des Morts, qui est sa création à lui, bien qu'il se soit servi d'Égisthe pour l'instaurer. Mais, ces renseignements permettent aussi de mettre l'accent sur les faiblesses de l'emprise théocratique jupitérienne sur Argos ainsi que l'on verra plus loin.

---

<sup>10</sup> Ronald E. Santoni, « Sartre's Adolescent Rejection of God (Le refus sartrien de Dieu) », *Philosophy Today* (Chicago) (printemps 1993), p. 62.

De même, Électre éclaire directement le rôle de Jupiter en le traitant de « croque-mitaine » : « Tu étais content, hein, croque-mitaine [...] » (*M*, 14) La comparaison est instructive : ce monstre légendaire, qui serait toujours prêt à bondir sur les enfants égarés, a hanté plus d'une enfance réelle ou fictionnelle, tout comme Jupiter a tracassé celle d'Électre. Le dieu guette les Argiens et tout le monde pense qu'il se tient prêt, à tout moment, à se jeter sur eux au premier signe de désaccord, de désobéissance ou de résistance.

Encore plus important, Électre exprime sa révolte devant la statue de la divinité : « L'horreur et le sang sur le visage et le vert sombre des yeux, ça n'est qu'un vernis, pas vrai ? [...] tu sais que tu es tout blanc à l'intérieur, blanc comme un corps de nourrisson ; tu sais qu'un coup de sabre te fendra net et que tu ne pourras même pas saigner. [...] Du bois blanc : ça brûle bien. » (*M*, 15) Ainsi, par l'entremise de la statue, on apprend que les aspects sanguinaires et effrayants de cette divinité dissimulent, en fait, une coquille vide et vulnérable.

D'ailleurs, en empruntant la forme humaine, la déité sartrienne se fait « dieu de proximité ». Dès lors, ce serait son seul moyen de dominer les hommes durablement. De la sorte, Jupiter est de la même trempe qu'Hitler ou Pétain, tous deux des « croque-mitaines » à leur façon. Ceux-ci, par exemple, se sont abrités derrière des idéologèmes religieux et populistes, sans trop y croire, afin d'exploiter les sentiments de honte et de remords que leurs régimes étaient censés inspirer aux gouvernés. Il est évident que les dirigeants, que critiquait Sartre par le truchement de Jupiter et de son exécutant, Égisthe, se voyaient discrédités du fait même de leur accointance avec les dieux.

La preuve de la divinité dont ils voulaient se doter est dans les images que ces derniers projetaient d'eux-mêmes : ils se sont imposés à l'aide de sculptures, de peintures et de photographies plus grandes que nature. Quant à Jupiter, la sœur d'Oreste met bien en évidence l'omniprésence menaçante de cet être divin aux aguets, en prenant à témoin son effigie. L'instaurateur de la théocratie argienne est indiscutablement une crypto-figure de Dieu. Un élément important de sa présence est qu'il fait corps avec la statue dans l'espace culturel qu'il a créé à Argos.

Il faut donc souligner l'importance de cet actant dans la structure de la pièce. Jusqu'à ce que le dieu quitte définitivement la scène, l'effigie et Jupiter ne forment qu'un seul et même actant, de façon à mieux souligner le fait qu'il occupe une place publique importante à Argos et c'est, en grande partie, grâce à celle-ci qu'il a établi sa domination.

Si Jupiter n'apparaît pas directement dans toutes les scènes, sa statue est, quand même, omniprésente dans la réalité des protagonistes principaux. Par exemple, en plus d'Électre, qui s'adresse à elle, à la troisième scène de l'acte I, Oreste y fait référence dans la première scène du même acte en le qualifiant de « dieu à face d'assassiné ». (*M*, 8) Ensuite, Égisthe, d'après les didascalies signalant la présence de l'effigie au début de l'acte II, la consulte dans son monologue plaintif (2<sup>e</sup> tableau, scène IV [voir la section 2.1.]). Enfin, Jupiter y réfère lui-même à l'acte II, 2<sup>e</sup> tableau, scène V.

Par conséquent, la statue de la divinité est aussi importante que Jupiter. De plus, il est clair, en l'absence de didascalies qui indiqueraient le contraire, que lorsque

Jupiter quitte Oreste, à la fin de l'acte III, scène II, sa statue demeure. Cela soutiendrait l'idée que Jupiter est mis à l'écart et non totalement éliminé<sup>11</sup>.

Par extrapolation, la statue est importante à un autre niveau. Le lecteur-spectateur sait que, sous la forme de « Démétrios », le dieu prend des apparences moins menaçantes que celles offertes par sa statue, lorsqu'il fréquente Argos. Puisque Jupiter a besoin du masque « souriant » de cet alter ego pour mieux espionner les Argiens, à la manière d'un agent de renseignements des régimes fascistes, il doit pouvoir compter sur un objet qui menace ouvertement les Argiens. L'on en a la preuve lorsque Jupiter entretient son chantre. Sa stratégie d'identités plurielles le pousse à cacher son visage patibulaire de divinité, à tel point que personne ne le reconnaît, même pas Égisthe : « Tu ne me reconnais pas ? Tu m'as vu pourtant. C'était en songe. Il est vrai que j'avais l'air plus terrible. (*Tonnerre, éclairs, Jupiter prend l'air terrible.*) Et comme ça ? » (*M*, 45) Dans la circonstance, si la plupart du temps Jupiter se revêt d'une forme plus accueillante, les Argiens ne peuvent pour autant oublier leur soumission à la menace divine matérialisée par la présence de la statue.

## **2. Le langage impuissant d'un dieu aux aguets**

Malgré sa grande dépendance à l'imagerie terrorisante qui l'aide à cacher ses faiblesses, un dieu, tel que Jupiter, qui est capable de surgir à tout moment de l'obscurité pour corriger et réprimander un sujet récalcitrant, ne devrait-il pas être tout-puissant, en parole comme en acte ? Par exemple, sa présence écrasante, qui tient

---

<sup>11</sup> Car Jupiter menace de revenir : « Quant à toi, Électre, songe à ceci : mon règne n'a pas encore pris fin, tant s'en faut – et je ne veux pas abandonner la lutte. Vois si tu es avec moi ou contre moi. Adieu. » (*M*, 66).



à des couches multiples et sa volonté d'écraser l'esprit des hommes pour mieux les dominer, fait penser au Dieu vengeur de l'*Ancien Testament*.

Toutefois, en se rapprochant des hommes pour mieux les surveiller, pour mieux restreindre leurs libertés, Jupiter se fait mortel, avec toutes les limites que cela entraîne pour l'exercice de l'autorité divine. De ce fait, il s'en remet aussi à un langage trop humain qu'il soutient seulement par des effets de prestidigitation : des bruits de tonnerre et des jeux de lumière qui ne font rien pour rehausser son prestige :

De même, en tant que personnage scénique, Jupiter souffre d'être à la fois une parodie de Dieu et un contre-exemple de la philosophie sartrienne [...], Sartre pouvait caricaturer le roi des dieux en le réduisant à un magicien qui règne grâce à des tours de prestidigitateur et qui même lorsqu'il met en scène son pouvoir [...] ne parvient plus à impressionner [...] <sup>12</sup>.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas difficile de conclure à la grande insuffisance de ses propos les plus importants. En s'en remettant à un langage humain, Jupiter se soumet aussi aux faiblesses et aux aspects imprévisibles de tout discours humain. Ainsi, ses trois missions principales échouent : nous savons que Jupiter cherche en vain à faire quitter la ville à Oreste et qu'Égisthe refuse d'arrêter le jeune homme, qui, finalement, ne regrettera pas son crime. Ces échecs sont le résultat d'actes de langage affaiblis, voire même inefficaces. Il convient à présent de se pencher sur les actes de langage représentatifs énoncés par Jupiter, qui, malgré sa position de divinité toute-puissante, s'expose à commettre des erreurs compromettantes. Les actes examinés ont été choisis parmi ceux qui ont un rapport avec les deux dernières missions du dieu.

### **2.1. Égisthe : victime affaiblie, aveux compromettants**

Dans son long dialogue avec Égisthe (II, 2<sup>e</sup>, V), Jupiter rejette souvent les « conditions de réussite » de l'acte illocutoire principal qu'il souhaite exécuter, à

<sup>12</sup> Alain Beretta, *Étude sur les Mouches par Sartre, op. cit.*, p. 49-50.

savoir, enjoindre au roi d'Argos de l'aider. Son non-respect de ces critères est la raison la plus importante pour laquelle échouent ses actes illocutoires « promissifs », « directifs » et « expressifs ». Ainsi, est-il incapable de disposer Égisthe à éliminer Oreste. Il faudrait l'ordonner sans équivoque, mais le dieu n'y arrive pas. Quelle est la nature de sa négligence des conditions obligatoires à la réussite de sa mission ? Cette question sera examinée dans les paragraphes qui suivent.

Premièrement, il y a un défaut majeur dans la structure hiérarchique établie par Jupiter : il s'agit de la liberté humaine. Son but est de l'entraver, mais la nature de l'homme déstabilise toute hiérarchie qui dépendrait du musellement de sa liberté. Or Jupiter révèle à Égisthe, qui est déjà conscient du libre arbitre humain, son autonomie à l'égard des dieux. Plus encore, la déité signale une faille importante, car dès qu'un homme choisit d'exercer sa liberté, les dieux ne peuvent plus rien contre lui : « Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, dit-il, les dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là. Car c'est une affaire d'hommes, et c'est aux autres hommes – à eux seuls – qu'il appartient de le laisser courir ou de l'étrangler. » (*M*, 50)

Pourtant, cela ne l'empêche pas d'essayer, d'où sa « thaumaturgie<sup>13</sup> » et son utilisation des manipulations humaines. Quant à celles-ci, leur efficacité dépend directement de la naïveté et de la vulnérabilité de leur récepteur. À cause de ces limites, toutes ses tentatives de dominer un homme libre conduisent Jupiter à une

---

<sup>13</sup> Variante du terme « thaumaturge » employé par Jean Sarrochi pour décrire la sorcellerie, plutôt que la divinité, de Jupiter : Jean Sarrochi, « Sartre dramaturge : *les Mouches* et *les Séquestrés d'Altona* », *Travaux de linguistique et de littérature* (Strasbourg), Université de Strasbourg, VIII, 2 (1970), p. 158 : « Quant à Jupiter, sinon dans son dernier dialogue où il parodie fortement la philosophie de l'école, que fait-il sur scène, ce vieux barbu, ce thaumaturge à la sauvette, dont quelques pesantes répliques, d'entrée de jeu, doivent accréditer la présence ? »

impasse. Du reste, Égisthe acquiert la connaissance de sa propre liberté à l'égard de Jupiter de la seule source possible, de son maître lui-même.

Cela dit, il s'ensuit qu'en abordant Égisthe, Jupiter se contraint à être affable et « souriant ». (*M*, 46) De plus, il poursuit son but en prenant beaucoup de détours et il perd son temps à tenter d'affaiblir son interlocuteur. Ainsi, au premier abord, le dieu semble seulement vouloir annoncer à Égisthe la menace qui le guette :

Jupiter : Souhaites-tu mourir ?

Égisthe : Oui.

Jupiter : Si quelqu'un entrainait ici avec une épée nue, tendrais-tu ta poitrine à cette épée ?

Égisthe : Je ne sais pas.

Jupiter : Écoute-moi bien ; si tu te laisses égorger comme un veau, tu seras puni de façon exemplaire ; tu resteras roi dans le Tartare pour l'éternité. Voilà ce que je suis venu te dire.

Égisthe : Quelqu'un cherche à me tuer ?

Jupiter : Il paraît. (*M*, 46)

Jupiter adopte ainsi une approche indirecte, ce qui n'est pas conforme à ses attributs divins. Des « performatifs purs » seraient plus sûrs, mais il est déjà évident qu'il lui est interdit d'y recourir. Il se contente plutôt de coquinerie et d'insultes dignes d'un Machiavel d'opérette. Par exemple, après que Jupiter entame plusieurs échanges prenant la forme d'interrogations<sup>14</sup>, il énonce finalement : « Écoute-moi bien ; si tu te laisses égorger comme un veau, tu seras puni de façon exemplaire ; tu resteras roi dans le Tartare pour l'éternité. Voilà ce que je suis venu te dire. » (*M*, 46)

Cependant, ce n'est pas exactement ce qu'il est venu lui dire, et il tente d'obliger Égisthe à deviner qu'Oreste veut le tuer :

Égisthe : Électre ?

Jupiter : Un autre aussi.

Égisthe : Qui ?

---

<sup>14</sup> D'ailleurs, l'on remarquera que ses interrogations servent plus à sonder Égisthe, pour trouver le bon moment de faire sa demande, qu'à prendre en charge la situation en exigeant sa soumission à la volonté divine.

Jupiter : Oreste.

Égisthe : Ah ! [...] c'est dans l'ordre, qu'y puis-je ? (*M*, 46)

À l'énonciation du nom d'« Oreste », à la 25<sup>e</sup> réplique de l'échange, Jupiter n'a toujours pas révélé les véritables raisons de sa venue. Dans l'intervalle, la menace sur son royaume n'en devient pas moins importante. On devine que Jupiter sollicite l'aide de sa créature, faute de ne pouvoir émettre de « promissifs » ou de « directifs » qui remplissent les conditions de réussite de ses actes illocutoires. Aussi, le temps qu'il met à demander l'assistance nécessaire ne correspond-il pas à l'urgence de la situation.

Deuxièmement, à un moment crucial, Jupiter passe à des aveux compromettants, alors que l'accomplissement de ses ordres nécessite le consentement d'Égisthe. Par exemple, Jupiter déclare, avec une honnêteté contre-productive, que le crime de son subordonné, qui est à l'origine de tous les malheurs de ce dernier, servait une cause divine (*M*, 48). Égisthe, qui besogne presque uniquement au profit de son maître, apprend donc que ce dernier orchestre et manigance tout, dans le but de préserver son « ordre moral » en empêchant les hommes, y compris le roi argien, d'utiliser leur liberté :

Jupiter [À Égisthe] : [...] j'aime les crimes qui paient. J'ai aimé le tien parce que c'était un meurtre aveugle et sourd, ignorant de lui-même, antique, plus semblable à un cataclysme qu'à une entreprise humaine. Pas un instant tu ne m'as bravé : tu as frappé dans les transports de la rage et de la peur ; et puis, la fièvre tombée, tu as considéré ton acte avec horreur et tu n'as pas voulu le reconnaître. Quel profit j'en ai tiré cependant ! pour un homme mort, vingt mille autres plongés dans la repentance, voilà le bilan. Je n'ai pas fait un mauvais marché. [...] [À propos d'Oreste] À cette heure il tire ses plans avec méthode, la tête froide, modestement. Qu'ai-je à faire d'un meurtre sans remords, d'un meurtre insolent, d'un meurtre paisible, léger comme une vapeur dans l'âme du meurtrier. J'empêcherai cela ! [...] (*M*, 48)

Ainsi, Jupiter assure-t-il encore moins la réussite de sa demande directive. Quant à la dernière phrase de cette réplique, Jupiter ne le pourra pas, car il faut que ce soit Égisthe ou un autre Argien. Il n'empêche que, selon les lois conversationnelles, se montrer complaisant et grossier n'est pas la bonne manière de viser Égisthe. Plutôt, bien qu'il ne le puisse avec succès, Jupiter devrait ordonner.

Troisièmement, Jupiter occupe la plus haute place dans la structure pyramidale qu'il a établie à Argos. Nonobstant cette structure hiérarchique, il se présente à Égisthe sur un pied d'égalité. Nous avons vu plus haut que Jupiter en révèle trop sur lui-même et sur l'importance des remords qui lui asservissent toute la population d'Argos. Cependant, il faut noter ici que la situation est plus compliquée, car en plus de passer aux aveux, le dieu met en péril sa domination sur celui qui le sert en se privant de tout rapport de force par rapport à Égisthe. Ainsi met-il au rebut les conditions d'emploi et de réussite de ses énoncés :

Jupiter : Tu me hais, mais nous sommes parents ; je t'ai fait à mon image : un roi, c'est un dieu sur la terre, noble et sinistre comme un dieu. [...] Regarde-moi (*un long silence.*) Je t'ai dit que tu es fait à mon image. Nous faisons tous les deux régner l'ordre, toi, dans Argos, moi dans le monde ; et le même secret pèse lourdement dans nos cœurs. (*M*, 48)

Un peu plus loin, Jupiter confie à Égisthe qu'ils sont tous les deux « pareils » l'un à l'autre (*M*, 49). Or, le roi d'Argos n'est pas du tout conscient d'être semblable à son dieu, quoiqu'il exécute, chaque jour, des gestes similaires aux siens. Cela surprend même l'agent des dieux, et encore plus important, cela l'aide à entrevoir la faiblesse de son maître.

Néanmoins, en évoquant les similitudes de leurs fonctions respectives, Jupiter laisse apparaître qu'il est du même rang qu'Égisthe et qu'il n'est pas de beaucoup son

supérieur. De plus, il relève les similarités entre son propre rôle et celui du roi d'Argos. Il s'y appuie même. Or cela est contre-productif, en ce sens que cette démarche est normalement interdite aux dieux et ne pourrait pas avoir l'effet escompté puisque le recours à la comparaison ne renforce en rien la domination de Jupiter. Autrement dit, Jupiter procède ainsi dans le but de contraindre à l'obéissance son interlocuteur, mais dans son état d'esprit désabusé, Égisthe aura-t-il vraiment un sentiment d'obligation envers Jupiter, surtout si celui-ci se présente en tant que son égal ?

Quatrièmement, malgré l'imprécision et le caractère diffus de l'acte directif principal de la divinité, sans mentionner le temps mis à l'articuler de manière directe, dans d'autres circonstances Jupiter aurait peut-être toujours la capacité de forcer Égisthe à lui obéir. Après tout, on sait que, par le passé, Égisthe s'exécutait quand Jupiter lui apparaissait en songe. (*M*, 45 ; voir plus haut)

Cependant, le roi d'Argos, choisi il y a quinze ans pour assassiner Agamemnon, veut renoncer à tout. Quinze ans de servitude à une divinité vengeresse et injuste, qui dépend plus des hommes que ceux-ci de lui, ont miné sa confiance et sa volonté de continuer. Il est, en fait, évident qu'Égisthe préférerait se laisser abattre parce que les gains ne sont pas proportionnés aux pertes. Il s'exprime en ces termes en s'adressant à la statue menaçante de son maître :

Est-ce là, Jupiter, le roi dont tu avais besoin pour Argos ? Je vais, je viens, je sais crier d'une voix forte, je promène partout ma grande apparence terrible, et ceux qui m'aperçoivent se sentent coupables jusqu'aux moelles. Mais je suis une coque vide : une bête m'a mangé le dedans sans que je m'en aperçoive. À présent je regarde en moi-même, et je vois que je suis plus mort qu'Agamemnon. Ai-je dit que j'étais triste ? J'ai menti. Il n'est ni triste ni gai, le désert, l'innombrable néant des sables sous le

néant lucide du ciel : il est sinistre. Ah ! je donnerais mon royaume pour verser une larme ! (M, 45)

De toute évidence, il ne faut pas très profondément fouiller le reste du discours d'Égisthe, c'est-à-dire dans ses interactions avec son maître dans l'acte II, 2<sup>e</sup> tableau, scène V, pour se rendre compte de sa lassitude et de l'état d'esprit désabusé dans lequel il se retrouve. Il finit même par avouer directement au dieu son désenchantement : « Que me voulez-vous ? N'ai-je pas assez payé ? [...] Je crève à la tâche. » (M, 46) Sans oublier des répliques énoncées avec un peu plus de subtilité : « Sont-ils si dangereux ? », et « Je t'obéirai sans doute ». (M, 50)

Malheureusement, bien qu'il ait profité de son serviteur pendant quinze bonnes années, Jupiter ne peut être sûr d'une emprise durable sur ses victimes. Dans cette veine, Électre est l'exemple par excellence de la rapidité avec laquelle Jupiter, assisté par les Érinyes, parvient à saper la force vitale de ses proies. Sur un ton faussement paternel, Jupiter constate sa propre cruauté et l'efficacité de ses châtiments :

Pauvres enfants. (*Il s'avance vers Électre.*) Voilà donc où vous en êtes ? La colère et la pitié se disputent mon cœur. Relève-toi, Électre : tant que je serai là, mes chiennes ne te feront pas de mal. (*Il l'aide à se relever.*) Quel terrible visage. Une seule nuit ! Une seule nuit ! Où est ta fraîcheur paysanne ? En une seule nuit ton foie, tes poumons et ta rate se sont usés, ton corps n'est plus qu'une grosse misère. Ah ! présomptueuse et folle jeunesse, que de mal vous vous êtes fait ! (M, 59-60)

Dans le cas d'Égisthe, on voit sans difficulté que le dieu éreinte son serviteur ; il le pousse d'abord au désabusement et, ensuite, à l'infidélité, sinon à la révolte. Il se trouve tout simplement que la faiblesse d'Égisthe est celle des lâches ; il se laissera assassiner.

Enfin, après une longue discussion, qui ne fait pas progresser l'action, Jupiter décide d'abandonner formellement le roi qu'il avait choisi pour sa lâcheté et dont il a tiré, à son seul profit, une longue servitude. Il s'ensuit que les séquences de répliques menant à ce renoncement sont directement destinées au lecteur-spectateur. Il s'agit sans doute d'un « trope communicationnel ».

Pour Anne Ubersfeld, « il y a *trope communicationnel*, chaque fois que l'énoncé n'est pas "fait pour" le destinataire [scénique]<sup>15</sup> ». Autrement dit, l'énoncé est destiné au lecteur-spectateur. Cela expliquerait le fait que la critique sartrienne ait nommé « conversations philosophiques<sup>16</sup> » de tels passages des *Mouches*, en précisant que, souvent dans la pièce, celles-ci circonscrivent les discours des personnages. Alors, si Sartre continue de la sorte le dialogue entre Égisthe et son maître, ce n'est pas pour que le lecteur-spectateur les observe en plein débat, mais plutôt pour que ces derniers s'effacent en laissant apparaître le message que véhicule la « discussion philosophique » à la fin de cette scène. On pourrait avancer que Jupiter et Égisthe ne dialoguent ni dans le but de résoudre un problème entre eux ni pour le simple plaisir de se parler, mais plutôt pour en apprendre davantage au lecteur-spectateur sur le régime jupitérien, par exemple, ses tromperies et ses faiblesses, ainsi que sur l'existentialisme sartrien.

---

<sup>15</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : le dialogue du théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 86 (Mis en italique par l'auteur).

<sup>16</sup> Alain Beretta, *Étude sur les Mouches par Sartre, op. cit.*, p. 37 : « Par ailleurs, certains passages ressemblent trop à des conversations philosophiques qui ne font que fort peu évoluer l'action [...]. »



## 2.2. Oreste après son acte : Jupiter démasqué, menaces malheureuses<sup>17</sup>

À la scène II de l'acte III, l'objectif de Jupiter est d'obliger le fils d'Agamemnon à regretter son acte et à prendre la relève d'Égisthe par le recours à bon nombre de tentatives de coercition, bien que, de manière générale, les plus efficaces soient les actes de langage de type « directif ». Quoiqu'il en soit, s'il n'y arrive pas, c'est qu'à l'acte II, deux retournements s'opèrent compromettant toute tentative de soumettre Oreste. D'abord, il y a la prise de conscience intuitive qui ressemble beaucoup à celle de Sartre (voir la section 1.1.). Et, de la même manière que celle de Sartre, ce coup de théâtre trace un autre chemin pour le jeune homme. Dès lors, il ne suivra plus le crypto-dieu au langage humain :

Jupiter, *pour lui-même* : Mais comment donc : à ton service !  
 Abraxas, abraxas, tsé-tsé !  
*La lumière fuse autour de la pierre. [...]*  
 Oreste, *regardant la pierre* : Alors..., c'est ça le Bien ? (*Un temps, il regarde toujours la pierre.*) Filer doux. Tout doux. Dire toujours « Pardon » et « Merci »... c'est ça ? (*Un temps, il regarde toujours la pierre.*) Le Bien. Leur bien... (*Un temps.*)  
 [...] (*d'une voix changée*) : Il y a un autre chemin. (*M, 39*)

Le second retournement s'opère au moment où le jeune héros et sa sœur se cachent dans la salle du trône (*M, 42*). Tout ce que ceux-ci y entendent neutralise absolument la performativité des actes de langage de Jupiter dans la scène ici en question, quelles qu'en soient les valeurs illocutoires ou la force perlocutoire. À partir de ce moment-là, le fils d'Agamemnon des deux premières scènes de la pièce,

<sup>17</sup> Terme utilisé dans : John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970, p. 57 (entre autres) : « Dans notre première conférence, nous avons établi comme une distinction préliminaire que l'énonciation performative ne dit pas, ou ne se limite pas à dire, quelque chose, mais qu'elle fait quelque chose [...] Dans la deuxième, nous avons fait remarquer que si elle n'est jamais vraie ou fausse, elle est néanmoins sujette à la critique – qu'elle peut être malheureuse ; et nous avons dressé une liste comprenant six de ces types d'*Échecs*. » (C'est nous qui soulignons).

qui est facilement découragé<sup>18</sup> à la scène II de l'acte I, n'est plus. Dès que le destin fait du dieu-espion une divinité espionnée, Oreste, averti et moins vulnérable, n'hésite pas à mettre en question l'autorité ou les intentions de Jupiter ; il sait que la déité est désarmée devant lui :

Oreste : Quitte ce ton bonhomme : il sied mal au roi des dieux.

Jupiter : Et toi, quitte ce ton fier : il ne convient guère à un coupable en train d'expier son crime.

Oreste : Je ne suis pas un coupable, et tu ne saurais me faire expier ce que je ne reconnais pas pour un crime.

Jupiter : Tu te trompes peut-être, mais patience : je ne te laisserai pas longtemps dans l'erreur.

Oreste : Tourmente-moi tant que tu voudras : je ne regrette rien.  
(M, 60)

À propos de l'échange cité ci-dessus, la première réplique laisse entendre qu'Oreste sait tout sur Jupiter et sur son régime. On note, rapidement, qu'il a trouvé un sens à son existence par rapport à la « situation-limite<sup>19</sup> » de la pièce.

Dans le même passage, le lecteur-spectateur assiste à la première de toute une série de menaces de la part de Jupiter : « [...] je ne te laisserai pas longtemps dans l'erreur. » Cependant, il lui est impossible de les mettre à exécution, parce que le dieu ne peut donner tort au jeune homme, qui est convaincu de son innocence : « Je ne suis pas coupable, dit-il. » Aussi, Jupiter l'accuse-t-il avec peu de conviction en déclarant qu'il se trompe « peut-être ». (M, 60) Toutefois, en réponse à une telle bravade – « Quitte ce ton [...] tu ne saurais me faire expier ce que je ne reconnais pas pour un crime. » –, l'énoncé de Jupiter devrait être plus « directif », plus « assertif », plus

<sup>18</sup> « [...] c'est le barbu qui a raison [...] Allons-nous-en sur la pointe des pieds. » (M, 14)

<sup>19</sup> Terme employé par Jean-Paul Sartre dans *Pour un théâtre de situations*, éd. M. Contat et M. Rybalka, Paris, Gallimard [1946] 1973, p. 20 : « Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. La situation est un appel ; elle nous cerne ; elle nous propose des solutions, à nous de décider. Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu'elle mette en jeu la totalité de l'homme, à chaque fois il faut porter sur la scène des situation-limites, c'est-à-dire qui présentent des alternatives dont la mort est l'un des termes. Ainsi, la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu'elle accepte de se perdre pour pouvoir s'affirmer. » (C'est nous qui soulignons).

catégorique, mais il n'en est rien. Au contraire, l'emploi du mot « peut-être » témoigne de son incertitude, de sa faiblesse.

Mais le dieu se doit d'essayer, et l'on voit qu'il s'obstine ; il ne sait pas qu'Oreste a tout entendu de son dialogue avec Égisthe. Par là, Sartre voulait-il peut-être démontrer que la divinité est aussi faible et faillible que les hommes parce que, comme on le verra plus loin, son existence dépend de ceux-ci et de leurs conceptions du sacré.

Jupiter, pour revenir à lui, s'acharne à atteindre son but et l'on constate que sa persistance le ridiculise. Plus ses menaces deviennent sévères, plus elles paraissent mal placées, impuissantes et, de ce fait, moins elles remplissent les conditions de réussite concernant la force illocutoire correspondante. Premièrement, Jupiter menace de mettre fin à la protection d'Apollon sur le couple de frère et sœur. Or, le jeune homme n'en est pas le moins du monde impressionné, sachant que Jupiter en est incapable :

Jupiter : Prends garde : tu fais le fanfaron parce qu'Apollon te protège. Mais Apollon est mon très obéissant serviteur. Si je lève un doigt, il t'abandonne.

Oreste : Eh bien ? Lève le doigt, lève la main entière. (*M*, 60)

On voit qu'il importe peu à Jupiter de mentir, pourvu que ses mensonges poussent Oreste à l'obéissance malgré l'impossibilité que celui-ci en soit dupe. À cet effet, il suffit de rappeler les échanges avec Égisthe (II, 2<sup>e</sup>, V) où le dieu avoue son impuissance à l'égard du jeune homme. De toute façon, ici, l'on constate qu'il ne peut pas exercer sa domination sur Apollon (voir la section 2.1.).

Malgré tout, il y a un passage où Jupiter fait preuve de forces illocutoires quasi bibliques. Toutefois, en même temps, il y dévoile à nouveau son caractère

faible et humain. Dans le passage en question, il s'enflamme en réponse à une réplique ferme et tranchante de la part d'Oreste, qui refuse de suivre le même chemin qu'Égisthe et traite de « lâche » tout assassin qui regretterait l'acte commis :

Jupiter : Oreste ! Je t'ai créé et j'ai créé toute chose : regarde.  
*(Les murs du temple s'ouvrent. Le ciel apparaît, constellé d'étoiles qui tournent. Jupiter est au fond de la scène. Sa voix est devenue énorme – microphone – mais on le distingue à peine).*  
 [...] *(mélodrame)* [...] Rentre dans ta nature, fils dénaturé : connais ta faute, abhorre-la, arrache-la de toi comme une dent cariée et puante. Ou redoute que la mer ne se retire devant toi, que les sources ne se tarissent sur ton chemin, que les pierres et les rochers ne roulent hors de ta route et que la terre ne s'effrite sous tes pas.

Oreste : Qu'elle s'effrite ! Que les rochers me condamnent et que les plantes se fanent sur mon passage : tout ton univers ne suffira pas à me donner tort. Tu es le roi des dieux, Jupiter, le roi des pierres et des étoiles, le roi des vagues de la mer. Mais tu n'es pas le roi des hommes.

*Les murailles se rapprochent, Jupiter réapparaît, las et voué ; il a repris sa voix naturelle. (M, 62-63)*

Concernant cette tirade jupitérienne, dont seule une partie est citée ci-dessus, on note surtout quantité d'actes de type « expressif », qui déplorent l'entêtement du jeune homme. Autrement dit, le dieu procède à sa façon habituelle par des tactiques de rabaissement, d'insultes et de menaces, à la fois directes et implicites. À la base, il fait seulement étalage de puissances et de merveilles qui n'influencent pas l'humanité libre sartrienne, tout en haussant le ton et en employant les plus grands moyens qu'il semble posséder, compte tenu de la situation d'énonciation.

Avant d'en examiner les énoncés, il y a plusieurs signes de son impuissance langagière dont il faudrait tenir compte. D'abord, dans les didascalies, on remarque que la voix de Jupiter devient énorme, tandis qu'on distingue à peine le personnage. Ensuite, l'accent est mis sur le ton de la tirade, à l'aide du terme « *mélodrame* », ce qui en désigne la grandiloquence. Dans cette veine, on constate un déséquilibre net

entre la forme et le fond, autrement dit entre le langage et ce qu'il est capable d'accomplir, entre la puissance directive réelle des énoncés et les apparences effrayantes, quoiqu'histrioniques, que ceux-ci prennent.

En ce qui concerne les énoncés de la tirade qui n'ont pas été cités ci-haut, ils constituent des déclarations chargées d'évidences, d'insultes et de menaces. Ils n'ont d'autre but que de dérouter Oreste en lui montrant sa petitesse, en comparaison avec les forces au travail dans l'univers. Plus importantes encore, les déclarations de cette fanfaronnade sont d'une inconséquence énorme pour Oreste : que Jupiter soit le maître de tout, que ce soit lui qui fait tourner l'engrenage des étoiles et des planètes, que le monde, voire l'univers, soient en mouvement grâce à lui ; que les plantes poussent, les espèces se « perpétuent » à travers lui, et ainsi de suite, cela ne change ni la position du jeune héros ni ses responsabilités. En conséquence, ces démonstrations appuyées n'ont aucun effet sur lui. En fait, il se trouve que, selon l'existentialisme, les réalités évoquées par Jupiter ont peu de retentissement dans la vie de l'homme. Ils ne l'obligent pas, du moins, à se laisser mener par des prédateurs.

Après ces déclarations censées exercer une force illocutoire effective, Jupiter, qui prétend incarner le Bien, accuse Oreste d'avoir fait le Mal ; alors que, pour Sartre, le Bien réside dans la conscience et la préservation de la liberté. Touchant cette déclaration de Jupiter, qu'il serait lui-même le garant du Bien à Argos, il faut évidemment y entendre le contraire. À vrai dire, selon le philosophe et dramaturge, une personne qui incarnerait le Bien, tout comme Oreste, ne serait pas dupe des croyances promulguées au profit d'une divinité jupitérienne ; cette personne voudrait, au contraire, conserver sa liberté ou, si nécessaire, la reconquérir.

Pour terminer sur ces « déclarations » et « accusations », Oreste sait déjà que, malgré l'influence de la divinité sur l'univers, celle-ci n'a pas de véritable emprise sur l'humanité. Il importe peu que ce que dit Jupiter soit vrai ou faux ; étant donné les conditions de départ de la scène, les constatations de Jupiter et ses accusations, qui ont un but illocutoire « assertif », sont sans conséquence pour l'humanité libre. Le dieu essaie, en vain, d'ajuster le comportement d'Oreste au contenu prépositionnel de ses énoncés en l'engageant sur « l'existence d'un état de choses<sup>20</sup> ». Seulement, cet état de choses n'est pas susceptible d'engager une personne qui est consciente de l'enjeu existentiel véritable par rapport à la divinité.

Cependant, vers la fin de sa déclamation, Jupiter emploie encore des « directifs », malgré l'impossibilité que ceux-ci aient un effet sur Oreste. On le sait déjà : il est trop tard pour que Jupiter ordonne quoi que ce soit avec succès. À ce sujet, afin d'éviter des redites et pour bien souligner l'impuissance de cette supplique caricaturale, on soulignera un aspect de l'organisation des répliques qui accentue l'impuissance des actes de langage « directifs » à la toute fin de la tirade. Il s'agit de la réponse d'Oreste à ceux-ci et il faut remarquer le fait que le jeune homme y réagit avant que la scène ne redevienne normale, avant que Jupiter ne « *reprenne sa voix naturelle* », c'est-à-dire après la fin de la tirade, à la suite des dernières menaces directives de Jupiter. Ce fait est important parce qu'il rend encore plus frappant le retour du calme après les menaces : Jupiter en est abattu et vaincu. Il est évident que Sartre attire l'attention sur la réaction d'Oreste, cible des menaces divines, qui reste de glace, tandis que « *Jupiter réapparaît, las et voûté* ». La fragilité de la divinité

---

<sup>20</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours : théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 20 : « Les **assertifs** ont pour but 'd'engager la responsabilité du locuteur [...] sur l'existence d'un état de choses [...].' » (Mis en gras par l'auteur).

atteint ici son paroxysme, en même temps que sa colère, ce qui n'impressionne pas Oreste. Malgré le fait que Jupiter se fait aussi menaçant que possible, plus qu'à n'importe quel autre moment de la pièce, les valeurs perlocutoires de ses actes de langage directifs sont inconséquentes.

Enfin, le retour à la normale, « à la voix naturelle », s'effectue par le biais d'un duel de stichomythies, dont la première, « Qui donc t'a créé ? ». (*M*, 64) est, pour Sartre, un moyen d'introduire le thème de la séparation entre les hommes et la divinité qui traverse toute la pièce. Aussi s'agit-il de la liberté, qui est la raison fondamentale de cette séparation.

### **2.3. La liberté humaine : erreur divine ou anomalie imprévue**

Ainsi que nous le savons déjà, le règne de Jupiter comporte une faille énorme et, à cause d'elle, sa domination sur Égisthe et sur Oreste est renversée. Pour Jupiter, la liberté humaine pose les mêmes problèmes dans les deux scènes des *Mouches* examinées plus haut. En fait, l'une des raisons les plus importantes pour lesquelles Jupiter guette de si près les Argiens est qu'il est conscient de la possibilité que cette liberté se retourne contre lui ; d'où la nécessité de les accabler à la fois de manière présente et par le truchement de sa statue.

Dans cette veine, une citation, qui apparaît dans presque tous les textes savants traitant des *Mouches*, met en lumière la liberté des hommes par rapport aux dieux :

Jupiter : Je ne suis pas ton roi [...] Qui donc t'a créé ?  
 Oreste : Toi. Mais il ne fallait pas me créer libre.  
 Jupiter : Je t'ai donné ta liberté pour me servir.  
 Oreste : Il se peut, mais elle s'est retournée contre toi et nous n'y pouvons rien, ni l'un, ni l'autre.  
 Jupiter : Enfin ! Voilà l'excuse.  
 Oreste : Je ne m'excuse pas.

Jupiter : Vraiment ? Sais-tu qu'elle ressemble beaucoup à une excuse, cette liberté dont tu te dis l'esclave ?

Oreste : Je ne suis ni le maître, ni l'esclave, Jupiter. Je *suis* ma liberté ! À peine m'as-tu créé que j'ai cessé de t'appartenir.  
(*M*, 64)

Enfin, la liberté, censée paradoxalement asservir ses créatures, s'est bel et bien retournée contre Jupiter. Seulement, il fallait s'y attendre. Et l'on notera qu'Oreste se soustrait à l'emprise de Jupiter en constatant qu'il ne lui a jamais appartenu. En même temps, il arrache au dieu, du moins symboliquement, les Argiens.

#### **2.4. Jupiter s'interroge sur son avenir**

Pourquoi Jupiter pose-t-il des questions à Oreste ? Rappelons qu'un dieu véritable saurait tout et n'aurait pas besoin d'interroger ses créatures de quelque manière que ce soit. Or, l'auteur veut pointer les conséquences qui sont censées découler de ce que Jupiter appelle lui-même son « crépuscule ». Celles-ci se révèlent dans les réponses d'Oreste à une série de questions, disposées dans le but d'éclairer Jupiter, mais aussi le lecteur-spectateur, sur la place de la divinité dans la conscience collective. Ici, Jupiter dévoile pleinement son humanité ; il ne sait pas ce que lui réserve l'avenir. Dès à présent, son pouvoir véritable est dévoilé et de ce fait, son importance et son influence s'en retrouvent diminuées. Il s'ensuit qu'avant de prendre congé, le dieu adresse à Oreste les interrogations suivantes.

La première question aide Jupiter à prendre la mesure de ce qui pourrait suivre son échec : « Que comptes-tu faire ? », demande-t-il à son jeune interlocuteur. En y répondant, Oreste éclaire Jupiter sur son devoir à l'égard des Argiens, dont il est, depuis la mort d'Égisthe, le roi.

Le rôle du jeune homme est d'ouvrir les yeux à ceux qui sont légitimement ses sujets (*M*, 65), ce qui fait survenir une seconde interrogation. Celle-ci laisse supposer



que Sartre essaie de répondre aux questions possibles qu'aurait le lecteur-spectateur en face de toutes les idées nouvelles véhiculées dans son œuvre. Par exemple, que peut faire l'humanité d'une liberté par rapport à la divinité et surtout par rapport aux dirigeants mal intentionnés ou aux multitudes qui les suivent aveuglément ? « Qu'en feront-ils », interroge Jupiter (*M*, 66). La réponse est la même que lorsque celui-ci accuse le héros d'abandonner à l'abjection sa sœur au début de la scène : ils en feront « ce qu'ils voudront », répond Oreste (*M*, 66).

Aussi décevante que paraisse cette réponse, du moins pour ceux qui voudraient réagir avec plus de véhémence aux « vérités » exposées par Sartre, on voit qu'Oreste, fidèle à la vision du monde sartrienne, laisse la décision et la liberté aux Argiens. Autrement dit, ainsi que Sartre le souhaitait pour ses lecteurs-spectateurs, Oreste révélera aux Argiens l'obscénité et la fadeur de cette existence, qui selon Jupiter, « [...] leur est donnée pour rien » (*M*, 65), tout en soulignant que chacun demeure responsable de son propre destin. Cette mesure de la part de Sartre est habile et importante : oui, l'existence est « fade », mais cela ne permet pas de se complaire dans la passivité ou de tolérer les dérives. Enfin, pour Jupiter, la pièce se termine par des « adieux » et non par des « au revoir ».

### **3. Conclusion : l'humanité dans la foulée d'Oreste**

Alain Beretta résume la dévalorisation de la divinité sartrienne et la marginalisation qui en résulte :

Dans *les Mouches*, les dieux sont ainsi rabaissés à l'image des hommes et de leurs faiblesses, et Jupiter lui-même [le] reconnaît [...]. C'est bien effectivement le crépuscule des dieux que Sartre met en scène ; les dieux sont même condamnés car la liberté et la justice deviennent des affaires d'hommes. En incarnant directement Dieu sur scène, l'auteur accentue son échec en lui

faisant constater par lui-même son incapacité devant sa créature<sup>21</sup>.

Les observations de Beretta sont reprises par Nathalie Stevens. Toutefois, celle-ci ajoute que Sartre remettait en question non seulement la divinité, mais les pouvoirs politiques de son époque :

La remise en question de l'hégémonie de Jupiter – et donc aussi du discours de Pétain, imbibé de catholicisme – ne se fait pas seulement en montrant son côté cruel et diabolique, mais également en dépréciant ses pouvoirs divins. [...] Sartre laisse entendre que Jupiter dépend autant des hommes qu'ils ne dépendent de lui. Autrement dit, l'homme est au fond toujours libre de ses choix, sa liberté ne dépendant que de sa capacité à s'en rendre compte<sup>22</sup>.

En conséquence, les hypothèses soulignées plus haut trouvent leur confirmation dans la critique sartrienne, ce qui permet d'en tirer un certain nombre de résultantes.

Le langage dont se sert Jupiter le démythifie en réduisant considérablement sa divinité jusqu'à ce qu'il en devienne ce « magicien<sup>23</sup> » qui ne sait pas respecter les lois conversationnelles. Auprès d'Égisthe, il emploie trop d'actes performatifs indirects et passe trop de temps à jouer avec un homme las et désabusé. Conséquemment, son emploi de « déclaratifs » est loin d'être efficace et il se voit privé de toute position de force qui lui permettrait de dicter avec succès ses ordres, ses « directifs ». Quant à Oreste, un autre grand empêchement à la réussite de la mission divine est tout simplement la présence du jeune homme lorsque la déité commet des erreurs regrettables devant l'assassin de son père. Par la suite, Jupiter

---

<sup>21</sup> Alain Beretta, *Étude sur les Mouches par Sartre*, op. cit., p. 48.

<sup>22</sup> Nathalie Stevens, art. cit., p. 83.

<sup>23</sup> Alain Beretta, *Étude sur les Mouches par Sartre*, op. cit., p. 49 : « De même, en tant que personnage scénique, Jupiter souffre d'être à la fois une parodie de Dieu et un contre-exemple de la philosophie sartrienne : certes, reprenant le procédé de Giraudoux dans *Amphitryon 38*, Sartre pouvait caricaturer le roi des dieux en le réduisant à un magicien [...]. » (C'est nous qui soulignons)

entame son « crépuscule » par une tirade et par des interrogations qui font de lui une figure impuissante et ridicule.

En revanche, cela sert la philosophie de Sartre. Des messages véhiculés dans *les Mouches*, l'un des plus importants est celui de la prudence et de la vigilance. L'auteur déconseille la soumission à toute divinité, réelle ou fabuleuse. Il était plutôt d'avis que cette soumission, ainsi que les idéologies qui y sont liées, permettraient les pires abus de pouvoir. Après tout, les conséquences néfastes de l'association de l'autoritarisme politique et des idéologies religieuses ont été manifestées à l'époque de la Deuxième Guerre mondiale, lorsque la majeure partie des dirigeants, en Europe et ailleurs, s'acharnaient à confondre le Ciel et la Terre afin de mieux soumettre l'humanité.

Étant donné que le but de l'auteur était, avant tout, de mettre en question les dirigeants politiques prétendant régner de droit divin, il a choisi de réduire l'efficacité du langage et des agissements d'une crypto-divinité. Par recours à l'analogie, il voulait dévaloriser et démythifier les conceptions politico-religieuses concernant Dieu. Pour ce faire, le philosophe et dramaturge a dû modifier le récit tragique originel pour le transformer en drame existentialiste. En d'autres termes, si Oreste est libre et vainqueur au départ du faux dieu, au lieu de devenir fou comme dans la tragédie grecque ; si Clytemnestre est assassinée dans les coulisses au lieu de mourir à la vue de tous, ce qui met en relief le meurtre, plus juste, d'Égisthe ; et si ce dernier se laisse assassiner à cause d'une lassitude qui est, en partie, la faute de Jupiter – de sorte que le dieu, ayant renoncé à sauver le roi d'Argos, ne puisse directement en punir le héros –, ce sont tout simplement les résultats du renouvellement du mythe sous la plume de Sartre. Ayant procédé de cette manière,

l'écrivain a pu valoriser Oreste tout en dévalorisant Jupiter, en tournant ainsi le récit au profit de l'humanité, alors que chez les Grecs les dieux triomphent toujours.

Cela dit, avec la diminution de son influence sur Argos, Jupiter est sur le point de perdre son emprise sur une humanité qui est déjà symboliquement libre grâce à Oreste. Plus encore, son langage est humain tout simplement parce qu'il n'est lui-même qu'un homme en quête de sa propre liberté. En outre, cela explique les interprétations politiques de la pièce, qui établissent le parallèle entre le couple Jupiter-Égisthe et celui que formaient Hitler et Pétain, sans pour autant oublier les interprétations qui inscrivent la pièce dans le domaine de la fustigation contre le catholicisme, alors que Sartre décriait surtout l'usage abusif des conceptions religieuses de son époque. Dans cette veine, il semble que Jupiter est humain parce que Dieu serait l'invention des hommes et l'instrument de ceux que critiquait l'auteur de *l'Être et le néant*, soit les représentants de ce pan marginal, mais habile, de la race humaine qui se voue à la domination et à l'oppression des masses.

Concrètement, le maniement jupitérien d'un langage plus humain que divin reflète l'affaiblissement de son statut par rapport au héros. Cependant, la cause principale de son échec concernant Oreste est la liberté des hommes par rapport aux dirigeants qui se réclament, à tort, de la divinité. À vrai dire, la liberté humaine est la seule faille d'importance majeure dans le régime jupitérien à Argos, mais elle est de taille. De là découlent presque tous les autres échecs. Cette liberté impose des contraintes importantes à ses actes de langage dont témoignent ses énoncés tour à tour implicites ou brutaux.

## **Chapitre II**

***Sodome et Gomorrhe* (1943) de Giraudoux :**

**Iahvé ou Dieu dans les coulisses**

## 1. La divinité et l'influence de l'Occupation

L'omniprésence de la divinité dans l'œuvre de Giraudoux a souvent été relevée par la critique savante. Ainsi, Claude-Edmonde Magny a pu affirmer qu'il n'y a que deux personnages chez ce romancier et dramaturge, à savoir « Dieu et l'Homme<sup>1</sup> ». Pour un écrivain qui examine aussi souvent que Giraudoux les relations entre l'Homme et la divinité, il apparaît alors qu'une telle thématique est indissociable d'une poétique sensible aux dimensions mystérieuses, voire métaphysiques, de l'existence.

Chez Giraudoux, la question du sacré est centrale. En ce sens, poésie et préciosité semblent à même d'élucider les énigmes philosophiques et métaphysiques, dans la mesure où le style de Giraudoux et son choix de sujet sont complémentaires.

À cet égard, Magny a commenté l'œuvre de Giraudoux en ces termes :

Il n'est pas difficile, une fois découverte l'exigence métaphysique qui est au principe de la préciosité, de voir pourquoi c'est précisément à notre époque qu'elle connaît une telle fortune. Il arrive que la littérature assume une fonction compensatrice, obligée qu'elle est de combler les aspirations longtemps satisfaites par la religion et la science. Comme elles, et comme la philosophie, elle est une des grandes expressions de la conscience humaine, investie d'une double mission : nous découvrir de nouveaux aspects du monde, mais en même temps nous procurer, par le sentiment, la doctrine ou le mythe, un certain confort intérieur<sup>2</sup>.

De même, Pascale Alexandre-Bergues fait valoir « [...] la volonté girauducienne d'édifier un langage dramatique qui garde sa distance par rapport au langage quotidien [...] »<sup>3</sup>.

Sous l'Occupation allemande, la préciosité aurait pu s'avérer un bon moyen

---

<sup>1</sup> Claude-Edmonde Magny, *Précieux Giraudoux*, Paris, Éditions du Seuil, 1945, p. 107 : « Il n'y a jamais que deux personnages chez Giraudoux : Dieu et l'homme [...] »

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 48-49.

<sup>3</sup> Pascale Alexandre-Bergues, « Au croisement du surnaturel et du sacré : l'Ange, l'Ondine, et le spectre dans le théâtre de Giraudoux », *Cahiers Jean Giraudoux* (Paris), n° 29 (2001), p. 109.

pour l'écrivain d'éviter la censure après que la production de *Judith* (1931) avait été interdite suite à la Défaite uniquement en raison de son sujet « juif<sup>4</sup> ». Dans ce cas, l'on peut avancer que la présence de tels procédés littéraires chez le dramaturge a pu contribuer à adoucir le véritable message d'une œuvre comme *Sodome et Gomorrhe* qui fera l'objet du présent chapitre. N'oublions pas que la situation des écrivains était en butte à beaucoup plus d'embûches que d'habitude sous l'Occupation et que Giraudoux traitait dans *Sodome et Gomorrhe* d'un sujet difficile et délicat.

À cet égard, pourrait-on dire que Giraudoux a fait référence, dans *Sodome et Gomorrhe*, à la situation sociopolitique qui a prévalu pendant les cinq ans environ de la présence nazie en France ? Ainsi qu'on le verra, la réponse dépend du schéma que l'on choisit d'adopter pour éclairer la structure actantielle de cette œuvre dramatique. Car, à première vue, la présence relationnelle de Iahvé sur l'Ange de Lia peut conduire à comparer cet aspect de la pièce à la relation entre Jupiter et Égisthe (dans *les Mouches*). Cependant, quant à la fonction emblématique des personnages, l'on pourrait dire que Giraudoux ne s'y réfère pas d'une manière aussi explicite que Sartre dans sa pièce à lui.

Par contre, certains aspects de la pièce font écho aux enjeux existentiels et sociaux de l'époque. À titre d'exemple, on relève, par endroits, des références au thème de la liberté par rapport aux forces oppressives. Ainsi, en se penchant sur *Sodome et Gomorrhe*, il est possible d'y entendre un appel incitant l'humanité à reprendre sa liberté par rapport aux régimes autoritaires. Ainsi, les Sodomites et les Gomorrhéens se libèrent-ils de leur asservissement à la divinité par la mort qu'elle

---

<sup>4</sup> Patrick Marsh (dir.), « Le théâtre à Paris sous l'Occupation allemande », *Revue de la société d'histoire du théâtre* (Paris), n° 3, vol. 33 (juillet, 1981), p. 212 : « [...] ainsi que *Judith* de Jean Giraudoux – furent interdites à cause de leurs thèmes. »

leur inflige ; c'est d'ailleurs le seul moyen pour eux de s'en affranchir. De la sorte, peut-être Giraudoux voulait-il appeler implicitement les Français de l'époque à se libérer des régimes totalitaires.

Il faut noter ici que pour la plupart des Français, l'oppression qu'incarnaient Hitler et le régime de Vichy a été considérée aussi injustifiable et déraisonnable que l'est pour Lia, et dans une moindre mesure pour Jean, la domination de Iahvé dans *Sodome et Gomorrhe*. Alors, quoique la plupart des spectateurs à la création de la pièce ne l'eussent compris, étant donné son échec, certains y ont peut-être décelé un message d'espoir ou, du moins, une justification de leur ressentiment à l'endroit des nazis et des vichystes<sup>5</sup>.

À la lumière de cette conjoncture, notons que le Tout-Puissant Iahvé n'arrive pas à anéantir la voix humaine. Une telle paralysie par rapport à la volonté humaine pourrait signifier, pour le lecteur-spectateur averti, que la résistance des Français ne pouvait être ignorée par leurs oppresseurs. Pierre Gobin interprète la puissance volontariste de cette « voix » en ces termes : « Pour Giraudoux la catastrophe humaine n'anéantit pas la voix humaine, dans son obstination comme dans sa futilité : démythifiés, les héros continuent ; l'écrasement par le destin n'implique pas la soumission au Destin reconnu comme absolu<sup>6</sup>. » Autrement dit, l'on pourrait penser, à partir de l'interprétation de Gobin, que *Sodome et Gomorrhe* campe dans une position de rejet du totalitarisme et des hostilités de l'Occupation, ainsi que les observations de Mohamed Raja Rahmouni y invitent :

Tout le monde y perdra sa peine, même l'Ange. De ce ballet macabre

---

<sup>5</sup> Il faut seulement se garder d'exagérer les intentions de Giraudoux à cet effet.

<sup>6</sup> Pierre Gobin, « La déclaration dans le théâtre de Giraudoux », *Revue d'histoire littéraire de la France* (Paris), n° 5-6, vol. 83 (1983), p. 815.



où les personnages font l'expérience répétitive de l'attente angoissée et de la désillusion, Giraudoux a-t-il exclu l'ombre de l'Occupation et les incertitudes de l'histoire ? Pour l'écrivain affirmant que dans la littérature « tout est actuel dans une certaine mesure », la faillite du couple humain ne peut être étrangère à celle de cet autre couple dont les hommes du monde entier et le dramaturge en particulier ont vainement souhaité la réconciliation, la France et l'Allemagne<sup>7</sup>.

Dans cette perspective, il n'est pas surprenant que Giraudoux ait écrit une pièce dans laquelle le Ciel domine les villes de Sodome et de Gomorrhe à une époque où la France était elle-même dominée par des forces étrangères.

Il est possible de voir, dans la version giralducienne de ce récit biblique, d'autres résonances avec la situation dans laquelle se retrouvaient les Français sous l'Occupation. Seulement, celles-ci sont moins directes ou explicites, parce qu'elles sont poétisées et constituent des messages à double sens. Par exemple, Ruth, la femme de Jacques, témoigne du silence oppressant qui règne sur Sodome. À la scène II de l'acte II, en réponse à une réplique de Jean, qui pourrait déplaire au Ciel, elle exprime la peur engendrée par une instance divine aux aguets : « Ne crois pas cela, le ciel est aux écoutes. Ne dis pas cela. Tu nous perds tous. Tu ne m'aimes pas. Tu me méprises<sup>8</sup>. » Retenons-en que les habitants de Sodome ont peur de leurs « occupants » jusqu'au point où ils pensent devoir conformer leurs pensées aux volontés divines. On croirait entendre une Française exprimant son angoisse d'être dénoncée à la police allemande ou vichyssoise. Il s'agit là de la paranoïa engendrée par une surveillance ininterrompue. Pascale Alexandre-Bergues a considéré de la même manière la

---

<sup>7</sup> Mohamed Raja Rahmouni, « *Sodome et Gomorrhe* ou la légende subissant les contrecoups de l'Histoire », dans Alain Duneau et collab., *Jean Giraudoux et les mythes : mythes anciens, mythes modernes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 151. Il s'agit d'un article intéressant qui signale aussi que Giraudoux s'est inspiré de deux histoires de la Bible : celle de Samson et de Dalila, mais aussi, bien évidemment, celle de la destruction de Sodome et Gomorrhe. Par endroits, cette étude compare les récits bibliques à la version théâtrale qu'en a tirée Giraudoux.

<sup>8</sup> Jean Giraudoux, *Sodome et Gomorrhe*, dans *Théâtre complet*, éd. Guy Tessier, préf. Jean-Pierre Giraudoux, Paris, Librairie générale française, 1991, p. 865 ; cette pièce sera dorénavant identifiée dans le texte par le sigle suivant, entre parenthèses, suivi du numéro de la page : SG.

présence des agents du Ciel à Sodome et à Gomorrhe : « Les hommes sont traqués sans relâche par ces êtres auxquels il est impossible d'échapper [...] [Il y règne] le sentiment d'une présence invisible, insaisissable et inconstante, qui guette l'humanité et pèse sur son destin de façon incompréhensible [...] »<sup>9</sup>.

Cela dit, quelle est, au juste, la place de la divinité dans l'œuvre de Giraudoux ? Il semble que l'auteur ne se soit jamais senti obligé de la révéler directement. La matière est si complexe et problématique que Giraudoux, peut-être en raison des postes importants qu'il avait occupés au sein du gouvernement français, s'est retenu de se prononcer là-dessus, en ayant recours à des procédés de diversion, dont les meilleurs exemples se trouvent dans *Littérature*. Dans ce recueil d'essais, qui fut son œuvre d'exégète littéraire, plus précisément dans la section intitulée « Dieu et la littérature », Giraudoux se permet d'embrouiller les pistes par l'entremise de Suzanne, le personnage principal de *Suzanne et le pacifique* (1921). De la sorte, « Giraudoux-Suzanne » confie au lecteur que la clé de l'énigme doit rester secrète, puisque la nature de sa relation avec Dieu peut uniquement être révélée à Dieu lui-même<sup>10</sup>. Par contre, pour ce qui est de savoir si Giraudoux remettait en question la divinité par le biais de *Sodome et Gomorrhe* ou, de manière générale, dans l'ensemble de son œuvre, on est enclin à le croire. Toutefois, comme d'habitude, il a procédé en cette matière avec beaucoup de subtilité, ce qui paraît évident lorsque Giraudoux se

---

<sup>9</sup> Pascale Alexandre-Bergues, art. cit., p. 105 et 107.

<sup>10</sup> Cette interprétation est avancée et confirmée par V. H. Debidour qui soutient ceci : « Des visites que Dieu m'a faites ou ne m'a pas faites dans mon Île, personne n'en saura jamais rien ». Ainsi répond Suzanne – à qui Giraudoux feint de céder la plume [...]. Et cette façon de répondre par personnage interposé à une mise en demeure qu'il juge indiscrete est déjà bien significative. S'il est un domaine où la réserve de Giraudoux s'est montrée particulièrement jalouse, c'est bien celui de ses rapports avec Dieu. » Le personnage principal Suzanne, dont parle Debidour, provient de *Suzanne et le pacifique* (1921), que cite Jean Giraudoux dans *Littérature*, Paris, Grasset, 1941, p. 133 et dans les commentaires de bien d'autres critiques : V.-H. Debidour, *Giraudoux*, Paris, Éditions Universitaires, 1958, p. 105.

prononce sur la position de l'écrivain qui laisserait à ses personnages le soin ou l'audace de trancher la question : « S'il fait douter ses personnages, c'est qu'il n'est même pas capable de douter lui-même ; [...] »<sup>11</sup>. »

À vrai dire, tout porte à croire que Giraudoux remettait en question certains aspects des conceptions traditionnelles de la divinité, sans pour autant chercher à lui dénier toute légitimité. Le diplomate et dramaturge s'est intéressé, plutôt, à la relation entre Iahvé et les hommes dans le but de critiquer leurs agissements à tous, y compris la divinité. Il espérait, par cette approche critique, que l'humanité puisse en tirer des leçons importantes. Par exemple, Giraudoux recommande une distance nécessaire entre Créateur et créatures, ce dont V. H. Debidour témoigne en ces termes :

Si Giraudoux était philosophe, on pourrait dire qu'il voit dans la Création, un acte de rétraction de Dieu, qui décide de laisser libre de Lui une part de l'être. Conception qui entraîne de remarquables conséquences. [...] Faire de Dieu matière romanesque ou théâtrale, c'est de mauvais goût, c'est faire de Lui un objet de littérature, au pire sens du terme [...] si Dieu en créant le monde et l'homme s'est en quelque sorte retiré sur des positions préparées d'avance, si la Création n'est autre chose que la « laisse » de Dieu [...] le seul moyen de respecter cette Création, ces créatures, est de n'y point réintroduire Dieu, dont la présence les anéantirait ou les dénaturerait. [...] Dans toute l'œuvre de Giraudoux se retrouve cette volonté de *mettre Dieu à part*, non pour le nier, mais pour que chaque chose soit à sa place, Dieu avec Dieu, et les hommes entre les hommes [...]. Constamment Giraudoux reconduit chez Lui cet intrus qu'est Dieu [...] »<sup>12</sup>.

Ainsi, l'on pourrait affirmer, en accord avec Debidour, que dans toute sa subtilité et à travers toutes ses ruses, Giraudoux travaillait, en partie, à partir de l'hypothèse que Dieu instaura une séparation entre ses créatures et lui-même dès qu'il les a mises au monde.

D'autres auteurs dans la critique girauducienne ont, eux aussi, constaté ce fait,

---

<sup>11</sup> Jean Giraudoux, *Littérature, op. cit.*, p. 137.

<sup>12</sup> V. H. Debidour, *op. cit.*, p. 107 et 109.

dont El Himani Abdelghani, l'auteur de l'article intitulé « Le Théâtre de Giraudoux : du Dieu à dimension humaine à la non-expérience de Dieu ». Abdelghani a remarqué la distanciation de la divinité par rapport à ses créatures et l'a associée au « silence de Dieu » qui représente un grand thème littéraire présent chez beaucoup d'écrivains et de critiques du siècle dernier : « Le silence du Dieu biblique est trompeur puisqu'il est encore plus dangereux et plus subversif que la parole du dieu païen. [...] Dieu est donc cette instance silencieuse qu'il ne faut en aucun cas mêler aux affaires des hommes au risque de voir le monde humain chavirer dans l'apocalypse irrémédiable<sup>13</sup>. »

Pour revenir plus directement à *Sodome et Gomorrhe*, le rapport entre cette « distance métaphysique obligatoire » et cette œuvre est simple : si, selon Giraudoux, les hommes et Dieu semblent incompatibles dans la majeure partie des cas, ils ne peuvent donc interagir longtemps sans provoquer une catastrophe. Conséquemment, l'occupation angélique des deux villes citées dans le titre de la pièce provoque la fin du monde. Il est vrai que Iahvé semble respecter la loi girauducienne de la distance, néanmoins, il oblige ses agents à l'enfreindre, ce qui s'avère tout aussi désastreux.

En dernier lieu, nous verrons que la séparation nécessaire entre créateur et créatures devient analogique dans *Sodome et Gomorrhe*. Autrement dit, par extrapolation, la « distance métaphysique » prônée chez Giraudoux met en valeur la nécessité pour les hommes de prendre du recul par rapport aux discours politico-religieux de régimes totalitaires. Nous y reviendrons dans la conclusion du présent chapitre.

---

<sup>13</sup> Abdelghani El Himani, « Le théâtre de Giraudoux : du Dieu à dimension humaine à la non-expérience de Dieu », *Cahiers Jean Giraudoux* (Paris), n° 29 (2001), p. 154 et 158.

### 1.1. Iahvé dans le schéma actantiel de *Sodome et Gomorrhe*

Dans cette pièce, la divinité est explicitement plurielle et, en plus de l'omniprésence supposée et hors-scène de Iahvé, plusieurs figures de la divinité agissent en son nom, dont la plus importante est l'Ange de Lia. À cet égard, il serait possible d'établir des schémas actantiels très élaborés et relativement compliqués pour *Sodome et Gomorrhe* ; du moins pourrait-on en proposer deux qui présenteraient des parallélismes dans le cas où ils ne se fondraient pas nécessairement l'un dans l'autre.

Toutefois, le schéma le plus orthodoxe de *Sodome et Gomorrhe* est le suivant : d'abord, Iahvé, dans la fonction du Destinateur, qui à l'aide de l'Archange et des Anges de rang inférieur<sup>14</sup>, cherche à réinstaurer l'ordre voulu. Il en est ainsi parce que les Anges ont la responsabilité de trouver des « hommes justes », ce qui correspondrait au récit biblique dans lequel Giraudoux a puisé, sauf qu'il s'agit ici de couples « justes », c'est-à-dire de leur fonctionnement harmonieux ; d'où l'Objet principal de la pièce, le Couple. D'ailleurs, dans la reprise girauducienne du récit biblique, et par opposition à celui-ci, cette responsabilité de trouver des couples en mesure de préserver l'humanité paraît d'autant plus aberrante qu'elle risque d'être inconséquente, puisque les Anges doivent les choisir en gardant le silence.

Ensuite, *Sodome et Gomorrhe* comporte plusieurs Sujets. Le plus évident est le Couple en tant que manifestation de l'Amour humain et sa possibilité d'exister, étant donnée la nature des hommes. D'autres Sujets seraient la relation « homme-Dieu », la nature humaine et la Liberté. En termes de personnages, Lia, le personnage

---

<sup>14</sup> Qui sont ses Adjuvants les plus capables et les plus aptes, ce qui dans ce cas, n'est pas beaucoup dire.

principal, occupe aussi le rôle de Sujet et il se trouve qu'elle est également l'Opposante principale du Ciel.

Quant à Jean, celui-ci occupe la fonction d'Adjuvant passif ; il veut seulement respecter les lois de Iahvé, quoiqu'il les trouve injustes, infondées et déraisonnables. Cependant, nous verrons que son sens du devoir envers le Créateur ne l'empêche pas d'exprimer le mécontentement qu'il éprouve à l'endroit du Ciel et de ses édits.

Enfin, au sujet des Destinataires : à la surface, il est possible que la mission divine, une fois menée à bien, profite à l'humanité, qui bénéficierait d'une trêve, c'est-à-dire si le Couple et la volonté de Iahvé n'étaient pas devenus des fardeaux face auxquels la mort serait préférable. Or, l'on sait que la mission de Iahvé est plus égoïste que celle de l'Ange. Néanmoins, il faut surtout attribuer à la divinité le rôle de Destinataire. Selon l'Ange de Lia, Iahvé a besoin de la coopération humaine afin de s'épanouir pleinement (voir plus loin). Cette dernière idée est plus en résonance avec l'échec que rencontre l'Ange, qui tenterait davantage de plaire à Dieu que de sauver l'humanité récalcitrante (voir la fin de la section 2.4.). Ainsi, l'Ange se fait ou devient le porte-parole du Ciel et l'aboutissement de la mission divine finit par dépendre directement de lui.

## **1.2. Le rôle de Iahvé éclairé par Jean et Lia**

Les plus grands désaccords de Jean et de Lia avec le système établi par Dieu dérivent de leur supposition que, pour plaire au Ciel, pour bien accomplir sa volonté, il faut faire semblant de s'aimer, malgré leur désenchantement et leur désœuvrement. De cette manière, ils se sentent coupables, parce qu'hypocrites, bien que cette tâche soit obligatoire sous peine de mort :

Jean : La fin du monde ? En effet, est-ce bien le mot ? Disons plutôt

que Dieu dispense aujourd'hui le monde de ses hypocrisies. Sa vérité, c'est ce déchaînement, ce grondement, ces incendies. La vérité du ciel, ce sont ces étoiles dételées de leurs constellations et le sillonnant en chevaux échappés. On appelle fin du monde le jour où le monde se montre juste ce qu'il est [...]. (SG, 864)

Autrement dit, lorsqu'il mettra fin à l'humanité, Iahvé dispensera les hommes de l'hypocrisie qui les préoccupe, les libérant ainsi de leurs états d'âme. Lia partage avec son mari la même réserve sur cette hypocrisie forcée et elle fait part de ses inquiétudes à l'Ange :

L'Ange : Tu ne m'irriteras pas. Cette fureur qui monte en ce moment dans le monde céleste contre le genre humain, tu ne la détourneras pas sur toi à ton profit personnel. Mais c'est la simple courtoisie envers Dieu, pour l'âme ou le siècle épuisé et incapable, de mimer son devoir.

Lia : Il ne nous haïra pas davantage pour notre hypocrisie ? (SG, 878)

Cependant, malgré les réassurances de l'Ange, Lia ne veut plus continuer dans la vie de couple tant valorisée par Iahvé. Le bonheur y semble trop inconstant et sa passion pour Jean s'est déjà estompée. Pour elle, la déception et le désespoir sont inévitables dans la vie de couple :

Lia : Ô mon petit Jean, tu le vois. [...] Il s'agit de tromper Dieu sur ses créatures. L'humanité se hait, s'avilit, s'empoisonne, mais qu'un bel attelage humain circule noblement dans les promenades, les marchés et les bals, avec des pieds, des bouches et des épaules qui se correspondent, et il peut être celui d'un homme et d'une femme qui se détestent ou se sacrifient, il faut s'incliner ; c'est le masque de l'humanité aux yeux de son Créateur, ce sont les poupées de Dieu, et damnés ceux qui les touchent ! Dame patronnesse du monde, voilà le titre que les maris rassasiés daignent offrir à leur épouse avide. Je n'accepte pas. [...] Sans honneur, sans joie, et même sans plaisir. Et la nuit, j'avais un remords épouvantable. Je trompais quelqu'un. Je trompais Dieu. Aujourd'hui, nous avons eu tort ou raison de parler. Mais c'est fini. (SG, 856-857)

Lia semble épouvantée, éperdue, affolée et égarée. Elle n'est pas heureuse et Iahvé ne lui offre aucune explication, aucune justification. Il a mis Jean et Lia dans cette situation sans leur fournir quoi que ce soit pour les guider ou les reconforter.

De plus, Jean et Lia sont raisonneurs. Alors, puisque toute volonté divine n'est pas soutenue par des explications, il s'ensuit que les ordres et les décisions provenant du Ciel semblent stériles et absurdes. Autrement dit, Iahvé ne respecte pas les « lois conversationnelles » de par sa distance et son silence et il se contente d'envoyer des espions, des tiers, tenus au silence.

Qu'il soit donc question de l'inconséquence et de la nature ridicule des commandements de Iahvé dans le discours de Jean n'est pas surprenant :

[...] J'ai quitté la femme que pendant cinq ans j'ai adorée, estimée, contemplée, parce que sa loyauté me paraissait un mensonge de Dieu. [...] Je veux bien les croire. Je sais bien que Dieu s'amuse à lier le sort du monde, et celui de chaque humain, à de petites conditions, à des mots de passe, à des détails. Il exige, comme des jetons pour notre entrée dans la réussite, des paroles et des actes sans rapport avec elle. [...] Toujours, j'ai obéi à ces ordres hypocrites. [...] Peut-être que Lia et moi n'avons qu'à nous prendre par le bras, et crier « Présent » ! Je ne le peux pas. Je ne me sens plus dans ce monde qui va finir. Je crie « Absent », de tout mon être. Et vois, Lia le crie aussi, de toute son absence. Je suis monté ici pour plaire à Dieu et pour plaire à Ruth, parce que je suis un homme, et que les hommes sont de devoir, comme les femmes sont de droit. Mais c'est elle qui a raison et qui, en ne venant pas, évite peut-être au ciel le pire scandale. Depuis ce débat qu'elle a déchaîné hier, nous ne nous retrouverons plus jamais pour des rencontres, mais pour des confrontations. (SG, 866-867)

Or, à l'opposé de Lia, Jean, aussi malheureux que sa femme, veut se soumettre à la volonté divine, telle qu'interprétée par lui-même et par l'Ange. Il est bien un homme de « devoir » (SG, 867), et il sait que son couple a été élu. Voilà pourquoi, malgré son mécontentement, il passe au Ciel ses incongruités communicationnelles :

Ô ma petite Lia, si nous nous étions choisis nous-mêmes, nous aurions le droit de nous séparer, mais nous sommes descendus l'un vers l'autre du plus haut de notre enfance et des desseins de Dieu. Ne soyons pas modestes. Dieu de nous a voulu faire un couple. Connais-tu femme et homme aussi nettement élus dans l'accord et dans l'harmonie ? Nous avons été copiés sur les contours du premier couple et dans tous les détails. [...] C'est à cela que j'ai sacrifié mes humeurs envers toi, mes rancunes, mes divagations, à cette volupté d'une alliance parfaite. (SG, 855)



## 2. La confusion communicationnelle imposée par Iahvé

Il est évident que les processus de communication à Sodome et à Gomorrhe sont entravés par le silence et l'éloignement divins. En fait, personne ne se comprend véritablement dans les villes de Sodome et de Gomorrhe : Dieu ne maîtrise pas la nature humaine et, en conséquence, il ne s'aperçoit pas que ce qu'il demande aux hommes et aux femmes est peu compatible avec leurs dispositions respectives.

De leur côté, les hommes ne comprennent pas Dieu et semblent ne pas se comprendre, non plus. Dès lors, Lia et Jean ne peuvent respecter Iahvé ou sa volonté, puisqu'ils n'arrivent à saisir ni son existence, ni sa nature, ni ses « besoins », tout comme ils ne peuvent, non plus, maintenir l'harmonie entre eux. Ainsi, ils ne s'entendent pas et la volonté de Dieu demeure insaisissable. Alors, les relations brouillées à Sodome et à Gomorrhe provoquent l'incertitude universelle.

À la deuxième scène de l'acte II, Ruth, la partenaire de Jacques, fait état d'une attitude très éclairante à ce sujet : « J'étais tournée contre le mur. Dieu pouvait s'y tromper [sur le compte des couples]. » (SG, 865) Autrement dit, il est possible de tromper Dieu. D'une manière ou d'une autre, tous les personnages de cette pièce sont du même avis. Par exemple, Lia souligne l'ignorance du Ciel à l'égard des femmes en réponse à une accusation de l'Ange :

L'Ange : Ô Dieu vous avez raison ! Le fer, le feu, la poix sont les seuls remèdes au monde. Me voilà la rançon de Jacques maintenant !  
Lia : Vous avez enfin compris. Cela a été long. Mais c'est tout naturel, chez un ange, la naïveté. [...] Le ciel ne connaît pas encore les femmes s'il croit qu'il y a place dans leur choix pour la demi-mesure. Ce sera toi [l'Ange] ou lui [Jacques]. [...] C'est le ciel qui m'y force. Moi, j'avais choisi l'ange. (SG, 861)

La réplique de l'Ange, « Ô Dieu vous avez raison », laisse penser qu'il se trompe autant que Iahvé sur les hommes. Il faut donc se rendre à l'évidence : si la divinité,

l'homme et la femme n'arrivent pas à se comprendre ou à se connaître, les problèmes entre les hommes et les femmes, ainsi qu'entre la divinité et toutes ses créatures ne seront pas résolus.

Notons aussi que Lia accuse l'Ange de faire preuve de « naïveté » dans cette citation et elle semble avoir raison. Du moins, l'Ange fait-il preuve d'ignorance par opposition à d'autres êtres divins : par exemple, l'Archange sait que tout est perdu d'avance et il dévoile, dès le Prélude, le dénouement triste de *Sodome et Gomorrhe*. Il lui arrive même de donner raison à la résolution, à la conviction et à la fermeté du Ciel :

Le Jardinier : Mais ils disent que si l'on peut trouver un juste dans Sodome...

L'Archange : Bavardage ! Il s'agit bien de justice et de juste !... Le juste ou le bouc émissaire, c'est très bien quand la création de Dieu n'est pas compromise et il admet cette monnaie. Que toute la goinfrie du monde soit protégée par un notable qui vit de haricots, son ordure par un cœur qui ne salit pas, son mensonge par un muet, c'est une intolérance de Dieu que les hommes exploitent sournoisement et proclament droit et convention. Et en effet, un juste suffit pour relier par les haricots et les yeux clairs l'innocence de l'aube à l'innocence du couchant. Et les fins du monde jusqu'ici ont été des raclées sévères ou des bains de siège sérieux, mais elles étaient distribuées sans ressentiment véritable. Ce soir, si de tous les limiers du ciel aux pistes dans Sodome, aucun n'a trouvé ce qu'il cherche, c'est le châtement dans son feu et sa mort, c'est la haine de Dieu... Tu ne comprends pas<sup>15</sup>? (SG, 834)

Ce n'est pas le cas de l'Ange, dont les réponses déficientes face aux interrogations de Lia empirent et aggravent une situation déjà critique :

Lia : Et je ne comprends pas.

L'Ange : T'ai-je jamais demandé de comprendre ? Retourne vers Jean.

Lia : Obéir à un ciel qui vous parle comme une belle-mère, je n'en vois pas le sens. Éloignez Jean quelques mois, quelques années. Il y a

<sup>15</sup> Dans le reste de son discours, très claires sont les références à la fin d'un monde, par opposition à la fin de toute la terre. Quoi qu'il en soit, le lecteur-spectateur de l'époque ne pouvait pas manquer les références à la Défaite de la France et, à en croire le discours de Pétain, à la possibilité que Dieu se fût acharné sur la France dans le but de la punir pour les fautes encourues par les Français pendant l'entre-deux-guerres.

des guerres dans les parages, et les hommes ont inventé la guerre pour y être sans nous et entre hommes. Qu'il y soit tué. Qu'il revienne sans bras ou sans jambes. Je ne retrouverai plus mon mari vivant et entier que dans la mort et la mutilation. (SG, 877)

À Lia, qui exprime sa déception concernant son couple (elle l'avait imaginé autrement), l'Ange répond : « Non ! quel échec ! Tu n'avais pas à imaginer. » (SG, 880) Autrement dit, les hommes ont la capacité d'imaginer un avenir meilleur, un bonheur possible, mais ne sont pas censés s'en servir. En outre, les propos sibyllins de l'Ange sur les desseins divins ne mènent nulle part, si bien que Lia et ses semblables, à la recherche d'une solution pour résoudre le désordre amoureux, se permettent de mettre en doute la volonté de Dieu, mais aussi s'en servent en tant qu'excuse.

Autrement dit, les hommes interprètent le silence divin à leur façon. Ils comblent de la sorte plusieurs besoins psychologiques. Premièrement, il y a leur nécessité de se reconforter et de se consoler. Deuxièmement, à l'aide de leurs interprétations, ils blâment la divinité d'être la cause de leurs erreurs, pour mieux se justifier, lorsque leurs décisions et leurs actions attirent la colère du Ciel. Voici, par exemple, ce qui se produit dans l'absence de certitudes quant à la volonté divine :

Lia : [...] [À Jean] Et tu la comprends maintenant la présence de l'ange. On secoue le kaléidoscope là-haut. Ces quatre pauvres dés colorés que nous sommes sous leur aurore ou leur lune, ils sont las de leurs jeux et de leurs assemblages ; ils veulent en changer les groupes et les danses. Il vient sanctifier l'échange, n'est-ce pas ? Lui donner un sens céleste, en faire une expérience, une volonté de Dieu ! N'est-ce pas, ange ?

L'Ange : Non.

Lia : Alors, tant pis. L'expérience sera humaine. Ma décision est prise, Jean, irrémédiablement. [...] (SG, 851)

Dans cet échange, comme dans beaucoup d'autres, l'Ange manque énormément d'autorité, ce qui l'empêche de convaincre Lia de rester avec Jean :

L'Ange : Reste, Lia...  
 Lia : Je suis en retard... Je vais être punie...  
 L'Ange : Tu n'es pas sûre de toi ? Tu fuis ? C'est un vrai divorce  
 que Dieu réclame, Lia, plaide jusqu'au bout !  
 Lia : Très bien. Il va l'avoir. (SG, 852)

Le personnage angélique se montre d'abord ferme par l'emploi du directif : « Reste ». Mais, devant la réponse évasive de Lia, l'Ange adopte une autre tactique : il tente de la rappeler à l'ordre en la poussant au pied du mur. Cette tentative ne produit pas l'effet escompté et l'on remarquera que, par la suite, Lia ne plaide jamais son divorce en faisant de sa promesse à la fois un mensonge et un acte malheureux, autrement dit un échec.

Dans sa lutte dialogique avec l'Ange, à la scène IV de l'acte II, Lia reprochera également à Iahvé son entêtement volontaire et sa résolution aveugle :

Celui [le nom] du ciel est encore pire, il est obstination. Il nous y perdra. Mais mon malheur est que je vous y perds. Ô laissez-moi vous appeler encore du fond des âges et de mon être ! Ne comprenez-vous pas ? Allez-vous faire comme Dieu ? Ma voix n'est pas ma voix, mon amour n'est pas mon amour ; ils sont ceux de la première femme ! N'appellez pas l'homme entre elle et vous ! Écoutez-moi ! Exaucez-moi. Ange ! Ange ! (SG, 862)

Dans *Sodome et Gomorrhe*, Iahvé reste intraitable avec ses créatures et, ainsi que l'on verra, les Anges ne semblent pas avoir, à vrai dire, l'autorisation de trouver un compromis.

### 2.1. L'Ange prend la parole

Marianne Mercier-Campiche insinue que l'Ange « désobéit à Dieu » en dialoguant avec Lia<sup>16</sup>. Celle-ci confirme, de plusieurs manières, cette hypothèse. D'abord, elle constate que les Anges aux aguets veulent s'entretenir avec les hommes, mais s'y refusent : « Ils se taisent. On sent qu'ils grillent de parler. Rien

<sup>16</sup> Marianne Mercier-Campiche, *op. cit.*, p. 176-178, surtout la page 178 : « [...] Un Archange lui apparaît, un Archange, pour elle, désobéit à Dieu ! Le même peut-être, qui dans *Sodome et Gomorrhe*, désobéit au ciel pour sauver Lia [...] »

n'est bavard comme le ciel. Leurs lèvres remuent. Je les regarde aux lèvres, cela les trouble. Au coin de leurs lèvres. Mais ils doivent avoir une consigne. J'attends qu'elle soit levée. » (SG, 837)

Ensuite, Lia explique que rien n'est plus exaspérant que de reprocher aux hommes leurs fautes, par le moyen de têtes d'anges, « muette[s] de beauté ». Aussi évoque-t-elle ses souvenirs des Anges parleurs et coléreux d'autrefois à qui elle arrachait des plumes lorsqu'ils la corrigeaient :

Et ce ne sont pas des anges qui apparaissent et disparaissent en éclairs. Ceux-là ne volent pas. Elle est loin l'époque où nous avons les visites des Khérubs. La volière du ciel s'abattait sur vous, quand vous aviez violé la loi de Dieu. Une scène avec dents et griffes, une crête hérissée jusqu'au plafond, et les apostrophes de supplice, de plomb fondu, et de damnation ; et des coups d'aile à tuer un chevreuil. [...] Et puis c'était fini. La scène avec le ciel était finie. Je me recoiffais. [...] (SG, 838)

Alexandre-Bergues remarque qu'« [...] il est impossible d'échapper à la surveillance muette, et d'autant plus insupportable, des anges<sup>17</sup> ». En outre, l'Ange de Lia fait allusion au silence auquel il est tenu, ce qui nous permet de croire que, si elle avait saisi le message qu'il est censé lui avoir communiqué sans parler, le « messenger sans ailes » n'aurait jamais pris la parole. Il déclare en effet que son lourd silence était porteur d'un message capital :

L'Ange : C'est à partir d'aujourd'hui que le regard de Dieu se pose sur Sodome et sur Gomorrhe. Il ne s'écartera plus. Elles seront là, nuit et jour, sous la loupe.  
Lia : Il [Dieu] vous a chargé de nous le dire ?  
L'Ange : Mon silence devait vous le dire. Il n'a pas suffi.  
Lia : J'aime mieux quand vous parlez. Votre voix de colère est douce. Il y a grande alerte, alors, pour les hommes ? (SG, 841)

Corollairement, l'agent de Iahvé révèle à Lia la clandestinité de sa mission en dévoilant qu'il est venu rétablir son couple à elle, avant que le Créateur ne se rende

---

<sup>17</sup> Pascale Alexandre-Bergues, art. cit., p. 104.

compte de la rupture :

Les seules constellations qu'on voit du ciel, ce sont les feux des couples humains. Jadis ce firmament étincelait de toutes parts. Chaque étoile était le feu d'un couple. [...] Or maintenant, ils se sont éteints l'un après l'autre. Dans Sodome, plus un seul. Le vôtre brille encore de là-haut, comme le feu des étoiles mortes. Je suis descendu mille fois plus vite que la lumière pour arriver à temps et pour rallumer le feu de tes bagues et de ton front sous la lune, le feu du regard de Jean et du pommeau d'or de son épée avant qu'on en ait vu du ciel le mensonge et la cendre. (SG, 879)

Finalement, afin de dissiper tout doute quant au silence obligatoire des Anges, il suffit d'examiner les comparaisons établies par Lia entre le comportement des Anges du passé et celui des Anges nouveaux. L'on constate tout de suite que les parties de son discours portant sur les Anges de son souvenir sont remplies de termes évoquant la violence verbale. Lia emploie les termes « beugler » (SG, 839), « dents » et « apostrophes de supplices » (SG, 838), ce qui prouve, en plus des violences physiques mentionnées dans les passages en question, que les Anges d'une autre époque l'admonestaient à cor et à cri. En revanche, les réflexions de Lia sur les Anges nouveaux font penser à l'impuissance et à la faiblesse, car ce sont des êtres réduits au silence ayant un rôle limité : « ils se taisent », « tête muette », « fourmis sans ailes », « toujours à pied ». (SG, 838) Il s'ensuit que l'Ange, qui a rompu le silence prescrit par Dieu, n'en demeure pas moins anodin et bénin aux yeux de Lia.

### **2.1.1. L'Ange, semblable aux hommes**

Aussi les observations de Lia pointent-elles en direction de l'aspect humain de l'Ange, qui joue un rôle décisif dans l'échec de sa mission : il endosse cette forme dans l'espoir d'être mieux reçu et compris. Seulement, cela fait en sorte que l'Ange, à la recherche d'une solution au conflit entre les hommes et Dieu, paraît banal et comique:

Lia : Il est le messager de Dieu, il est sans ailes comme un facteur, il m'aime ; le monde vagit dans la mort et agonise dans la naissance ; il y a à tuer, à se tuer, à combattre en cuirasse et nue, à poser son doigt sur l'une des artères éclatées de la terre, et c'est tout ce qu'il me propose comme héroïsme...

L'Ange : Je ne t'offre pas un exploit. Je t'offre un cœur. (SG, 876)

En effet, l'Ange adopte si bien l'aspect des hommes que Lia pense pouvoir le séduire afin d'améliorer le sort de l'humanité : « Pauvre Lia ! Qui te dit que ce qui t'attire vers moi n'est pas cette pauvre forme que j'ai prise aux hommes ? [...] Telles sont les femmes. J'ai obtenu la voix humaine pour parler à celle-là, et déjà tous ses pièges sont prêts, comme pour un homme. [...] » (SG, 860)

### 2.1.2. L'Ange diplomate : agent du Ciel ou sauveur de l'humanité ?

Il est impossible de savoir avec certitude si l'Ange essaye de sauver l'union du dernier couple uniquement au profit de l'humanité, car, au contraire, l'Ange prend soin de définir le rôle du Couple dans la dynamique mise en œuvre par Iahvé, dont la quiétude et le contentement dépendent des hommes. La possibilité que l'Ange travaille plus dans l'intérêt du Ciel que dans celui de Lia est importante. Son statut d'« agent du Ciel » le discréditerait encore davantage auprès d'elle. Il est vrai que sa partialité fait parfois surface :

L'Ange : [...] Et, le jour où il a créé l'harmonie, il a fait de chacun de ces corps identiques la dissemblance et l'accord mêmes. Et enfin, le jour où Dieu a eu son seul accès de joie, il a voulu se donner à soi-même une louange, il a créé la liberté et a délégué au couple humain le pouvoir de fonder en ce bas monde les deux récompenses, les deux prix de Dieu, la constance et l'intimité humaines. Rien ne le récompense de ses autres enfants. Le Liban et le crépuscule sur ses cèdres, la neige et l'aurore sur la neige, c'est un tableau, pas une récompense. Les cigognes volant sans faute vers le sud, les girafes galopant sans faute vers le nord, c'est une leçon bien récitée, pas une récompense. Mais qu'il lui faille renoncer, par votre désunion, à son vrai firmament, c'est ce qu'il ne peut pardonner. (SG, 878-879)

## 2.2. La volonté minée de Lia

Malgré la conviction de Jean que son couple a été élu par Dieu pour sauver l'humanité, il se peut que ce choix ait été un tant soit peu arbitraire, car peut-être n'a-t-il pas du tout été effectué par Iahvé, mais plutôt par l'Ange lui-même. Après tout, celui-ci avoue qu'il n'apparaissait plus de constellations au firmament, faute de couples unis, et il affirme que c'est la raison principale de sa venue. Or, face à l'absence totale de couples, le Ciel décide d'en choisir un à ressouder parmi les milliers ayant été brisés, ce qui donne à croire que le couple guetté par l'Ange serait susceptible d'être gagné à sa cause. Du moins est-ce ce que laisse entendre l'Ange dans l'un des faibles arguments qu'il avance afin de manœuvrer l'esprit de Lia (voir plus haut sa référence aux « constellations »). Cependant, Lia voit clair dans le jeu de l'Ange. De la sorte, cette logique déontique et fallacieuse devient encore une autre raison de mépriser la volonté de Iahvé (*SG*, 859).

Si le choix du couple est arbitraire, alors Lia a la capacité d'être heureuse en formant un autre. Dans *Sodome et Gomorrhe* cette possibilité existe et Lia se demande pourquoi le Ciel voudrait, malgré tout, qu'elle préserve une union malheureuse. Pourquoi l'empêcher d'améliorer son existence ? Au demeurant, les chances qu'elle fasse le nécessaire pour préserver son couple diminuent au fur et à mesure qu'elle éprouve des déceptions et des frustrations accablantes à l'égard de Iahvé.

Il s'ensuit qu'avertie de la menace de Dieu, Lia peut seulement tenter de lui transmettre son ressentiment par l'intermédiaire de l'Ange : « [à l'Ange] [...] Sauvez-moi ! Vous qui êtes sans nom, donnez-moi un monde sans baptême, un cœur sans souvenir, une aurore sans initiale. Vous qui êtes sans désir, donnez-moi ce plaisir suprême, qui est de ne pas en avoir. » (*SG*, 861)



Il est clair qu'elle veut en finir : « Dis-moi de tuer Jean, et j'essayerai. Dis-moi de me tuer. Je préfère. Sinon, laissez-nous. [...] Vous avez l'habitude de sauver le monde des eaux ou du feu par ses glandes lacrymales et ses éponges. Faites comme pour le déluge où vous détourniez le regard de cet homme magnifique qui a nagé deux jours par défi pour vous [...]. » (SG, 880) L'Ange ne sait que répondre et, puisque tel est le cas, il invente l'histoire d'un complot en exagérant sa propre désobéissance à lui.

Finalement, ainsi que l'on a vu plus haut, nonobstant le fait que le sort de deux villes dépend entièrement d'elle, Lia refuse de rétablir un lien avec un homme qu'elle n'aime plus :

Lia : Que vous m'ayez choisie, je le veux bien. D'ailleurs, il fallait au moins Dieu pour me saisir dans ce jour où je disparaissais à moi-même. Je suis la neige dans sa fonte, le bûcher dans sa flamme. Mais que je sois repérée de Dieu, élue de ses mandataires pour l'héroïsme de ménage, que les cassolettes du choix divin embaument, que les langues du ciel me lèchent corps et cœur pour que je retourne vers le mari que je déteste et qui ne m'aime point, que j'ai abandonné et qui m'abandonne, je ne l'accepte pas.

L'Ange : Bravo ! Nous y sommes. C'est au pied du refus total que commence l'héroïsme. (SG, 877)

### **2.3. La liberté pose problème au Ciel**

Lia se plaint souvent des exigences proférées par la divinité. Si elle doit obéir sous peine de mort, elle préférerait de loin obtempérer sans pouvoir faire appel à sa liberté. Autrement dit, Lia se soumettrait seulement à condition que Dieu la contraigne après avoir supprimé en elle tout ce qui l'en empêche (SG, 878). Elle sait que Iahvé en est capable : « Si Dieu le veut, il est assez fort pour l'obtenir sans notre gré. Il a les ceintures qui peuvent enserrer deux êtres, les carcans qui peuvent tourner deux visages l'un vers l'autre, les aimants qui rapprochent les poitrines et les lèvres... Je ne cède qu'à eux. » (SG, 874-875)

Or, la divinité a créé l'homme libre. L'Ange démontre très tôt que la voix et la liberté de la femme réduisent le Ciel à l'incapacité d'agir avec efficacité. Alors, la voix de la femme est si puissante, si persistante que même les contraintes de Dieu ne peuvent la faire taire :

L'Ange : Je t'entends : c'est plus triste... C'est un jour qui n'annonce rien de bien, Lia !

Lia : Celui où la femme parle ?

L'Ange : Celui où elle dit tout haut et devant les autres son monologue intérieur. C'est la pire nudité.

Lia : Il m'en faut une aujourd'hui. L'autre m'est interdite.

L'Ange : Une fois déjà, j'ai entendu la femme bavarder. Et le lendemain, c'était le déluge.

Lia : Tant d'eau pour couvrir une voix si faible !

L'Ange : Elle n'était pas couverte. Sous les torrents elle discutait. Dieu n'entendait qu'elle. (SG, 858)

D'ailleurs, en plus de la voix de la femme qui s'estime dans son droit de rompre une union qui l'asservit à un diktat divin, on apprend au dénouement que Dieu ne domine pas la voix humaine en général. La liberté d'une femme s'étend de la sorte à l'humanité tout entière, renvoyant ainsi les efforts de cette divinité au rayon des manipulations obscurantistes.

Désormais, même lorsque l'Ange tente d'influencer Lia par des énoncés performatifs de type perlocutoire directif, il rencontre une résistance importante :

L'Ange : Plus un mot. Voici ce que tu vas faire : tu vois Ségor là-bas... Des justes l'habitent...

Lia : Je ne vous parlerai pas... Je ne vous approcherai pas... Je ne vieillirai pas...

L'Ange : Silence, enfin ! Écoute !

Lia : Voulez-vous de moi, oui ou non !

L'Ange : Tu poses des conditions à qui vient te sauver !

[...]

L'Ange : Écoute-moi, j'ordonne. Tu vas partir à l'instant pour Ségor.

Lia : Avec vous ?

L'Ange : Tu me vois pour la dernière fois. Seule !

Lia : Alors je reste, je reste avec Jacques. (SG, 861)

Ainsi, quand l'Ange s'exclame : « Tu poses des conditions à qui vient te sauver ! », il

avoue que Lia le surprend et l'exaspère. Cependant, en termes de directifs implicites, ce qui nous oblige à tenir compte du contexte, l'Ange cherche clairement à modifier le comportement de son interlocutrice, mais Lia restera sur ses positions, scellant ainsi l'échec du messager dans sa tentative d'infléchir le cours des choses. En fin de compte, Lia effectuera l'échange parce qu'elle n'est pas obligée à faire autrement.

### **3. Conclusion**

Nos analyses ont démontré que l'Ange, figure déléguée par la divinité, échoue dans sa mission pour les raisons suivantes. *Primo*, l'Ange n'a pas l'autorité nécessaire parce qu'il rompt le silence que Iahvé a imposé à tous les Anges. De plus, il prend la parole malgré la confusion communicationnelle qui règne à Sodome et à Gomorrhe. Or, cette confusion l'empêche de connaître la réalité des hommes ou la volonté divine. L'Ange ne peut donc assurer le succès de son message et la position qu'il adopte est condamnée à l'avance, car elle s'appuie sur un jugement faussé. *Secundo*, à l'opposé des Khérubs d'autrefois, l'Ange banalise et démystifie sa présence en adoptant l'apparence humaine. Il s'ensuit que Lia, qui respectait volontiers l'autorité féroce des Khérubs alors qu'elle méprise les hommes, dialogue avec l'Ange de la même manière qu'avec Jean ou Jacques. Pour elle, l'Ange est son égal, ce qui neutralise d'emblée les actes de langage de ce dernier, parce que les hommes n'ont pas plus d'autorité sur l'esprit de Lia qu'un Iahvé se montrant injuste et obstinant. *Tertio*, Lia, qui a besoin d'entendre des explications, des arguments, qui exige surtout que le Ciel se montre juste et raisonnable, résiste à la volonté de l'Ange parce qu'il se montre partial et beau parleur, malgré la noblesse apparente de sa mission (par exemple, son souci de préserver l'humanité de l'extermination divine). *Quarto*, les relations de Lia avec Jean et avec la divinité deviennent si douloureuses qu'elles ont

fini par miner sa volonté de rester en vie dans les conditions établies par la divinité. De plus, la femme de Jean peut justifier sa conduite jugée scandaleuse en faisant appel à la liberté humaine par rapport à l'ordre divin.

Ces observations permettent de déceler un véritable travail de désacralisation de la divinité dans *Sodome et Gomorrhe*, ce qui est conforme à la visée qui traverse l'ensemble de l'œuvre giralducienne : « La désacralisation est réelle dans le théâtre de Giraudoux. [...] La volonté d'évacuer une fausse sacralité [*sic*] pour libérer l'homme de ce qui apparaît à certains moments comme un obscurantisme ridicule et tyrannique se double d'une affirmation du sacré, qui est présence d'un monde, à la fois *fascinans* et *tremendum*<sup>18</sup>. » En revanche, ainsi que chez Sartre et Camus, il ne s'agit pas nécessairement d'un plaidoyer en faveur de l'athéisme.

Il serait plus juste d'affirmer qu'à la manière de ses cadets, Giraudoux critiquait les conceptions de la divinité dont se sont servis maints dirigeants politiques dans le but de museler et d'opprimer l'humanité. Dans cette perspective, *Sodome et Gomorrhe* expose un désastre tout à fait contemporain sur le mode métaphorique et analogique. Cela signifie qu'à travers son appel pour la nécessaire séparation entre la divinité et les hommes, appel que nous avons analysé dans le présent chapitre, Giraudoux penche en faveur d'une conception qui préserve la liberté du sujet humain, que ce soit dans le cadre privé des relations de couple ou dans le contexte historique qui a vu des dirigeants mettre les valeurs religieuses traditionnelles au service de leurs objectifs politiques. Dans le même ordre d'idées, *Sodome et Gomorrhe* exprime la conviction que la voix humaine est un rempart précieux contre la tyrannie. Giraudoux, en philosophe, semble suggérer ainsi la possibilité d'une vision autre des

---

<sup>18</sup> Pascale Alexandre-Bergues, art. cit., p. 100 et 101.

rapports entre la politique et la divinité<sup>19</sup>.

La séparation est l'un des thèmes les plus importants de *Sodome et Gomorrhe*. À un premier niveau, les hommes et les femmes veulent se séparer, parce que leur nature les empêche à la fois de s'entendre les uns avec les autres, et de s'en remettre à Dieu pour surmonter leurs différends. Ainsi que chez Sartre, les figures giralduciennes sont amenées à prendre du recul par rapport aux conceptions traditionnelles de la divinité. En ce sens, le thème du couple, important et non négligeable dans *Sodome et Gomorrhe*, ne devrait pas faire oublier que Giraudoux y aborde une problématique politique indissociable de la conjoncture historique et de la recherche du renouvellement de valeurs humanistes.

---

<sup>19</sup> On comprendra donc pourquoi plusieurs commentateurs l'ont désigné comme « philosophe », par exemple, l'article de Charles P. Marie, « Jean Giraudoux, du théâtre à la philosophie », *Revue de la société d'histoire du théâtre* (Paris), n° 2 (1999), p. 151-164.

### **Chapitre III**

***Caligula* (1945) d'Albert Camus :**

**sacraliser l'humanité**

## 1. La place de *Caligula* dans l'œuvre d'Albert Camus

Pourquoi ne pas étudier, ici, *le Malentendu* (1944), qui a été publiée après *les Mouches* et *Sodome et Gomorrhe*, dans le but de respecter l'ordre chronologique des pièces créées par nos trois auteurs ? La réponse est relativement simple. La figure de la divinité dans *le Malentendu* ne donne pas vraiment prise à une analyse étoffée, car, dans cette première pièce de Camus, écrite sous l'Occupation, Dieu reste pour ainsi dire muet, et c'est là toute la puissance de l'œuvre. Cette divinité parle uniquement par l'entremise d'un figurant par trop humain qui traduit très bien le silence que beaucoup d'auteurs de l'époque attribuaient à Dieu : il s'agit du vieux Domestique qui refuse d'exaucer les prières de Maria, la femme de Jan.

Cependant, nous pouvons dire que, pour la rédaction du *Malentendu* et de *Caligula*, Camus travaillait dans une perspective réflexive et philosophique. Cette approche lui permettait de dramatiser la situation du monde moderne, à la fois confronté à l'Absurde et en quête d'un humanisme qui puisse se substituer aux conceptions métaphysiques traditionnelles. Toutefois, selon Arnaud Corbic, « quoique son non-théisme aille parfois jusqu'à l'antithéisme, Camus maintiendra l'exigence d'un dialogue critique perpétuel et respectueux avec le christianisme, et surtout son fondateur [saint Augustin] <sup>1</sup> ». Par ses réflexions sur le christianisme, Camus a fait preuve d'une ouverture d'esprit qui a eu des répercussions sur plusieurs composantes de sa vision du monde. Ainsi, a-t-il pu discerner les meilleurs éléments de cette religion tout en les intégrant à ses propres conceptions, malgré le fait qu'il ait

---

<sup>1</sup> Arnaud Corbic, *Camus et l'homme sans Dieu*, Paris, Cerf, 2007, p. 30.

tenté de disqualifier les doctrines théologiques et métaphysiques dominantes à son époque.

Certes, une telle réceptivité ne conduit pas à penser que son œuvre soit nourrie de convictions inébranlables à l'égard du christianisme. Camus se concentrait plutôt sur l'humanité : « De "l'homme absurde" à *l'Homme révolté* [1951], et jusqu'au *Premier homme* [publié par sa fille en 1994], Camus ne laisse pas de mettre au centre de son œuvre une interrogation fondamentale sur *l'homme*, sur son statut problématique dans un monde absurde, et d'y défendre sa conception de la dignité humaine<sup>2</sup>. » Certains critiques ont même perçu chez Camus la présence d'une sorte de « sacré », renvoyant à une métaphysique humaniste. Ces aspects seront abordés plus loin, dans la section 2.4. du présent chapitre.

Quant à la signification de *Caligula* dans son œuvre, il est largement admis que la philosophie de l'auteur a connu deux phases principales, bien qu'Arnaud Corbic affirme qu'il y en aurait eu une troisième, si l'écrivain n'était pas mort prématurément. La première correspond au « Cycle de l'Absurde » et la deuxième à celui de la « Révolte ». La troisième aurait eu comme noyau, selon Corbic, le thème de l'« Amour<sup>3</sup> ». Suivant cette approche, *Caligula*, le personnage camusien, apparaît en tant que figure prééminente de l'homme révolté. La révolte était devenue, selon Camus, la seule manière, pour la race humaine, de surmonter la désespérance.

Ainsi, l'auteur avait-il formulé une première réponse à l'Absurde avec *le Mythe de Sisyphe* (1941), en affirmant que le genre humain devait s'en remettre au

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>3</sup> *Id.*, p. 37 : « L'absurde, la révolte, l'amour : cette trilogie semble indiquer les fondements mêmes d'une philosophie de l'homme sans Dieu chez Camus [...] ».



savoir issu de l'accumulation quantitative de ses expériences, en dépit de sa conscience d'un monde dépourvu de sens. Cette solution d'accommodement prend appui sur les exemples énumérés dans le chapitre du *Mythe de Sisyphe* intitulé l'« Homme absurde » : il y a celui de Don Juan, l'homme qui accumule les relations charnelles sans se soucier vraiment de l'autre ; ensuite, celui du comédien, qui multiplie les façades et les fausses réalités ; et puis, celui du conquérant de peuples et de nations, un cas typique qui renvoie clairement à la période contemporaine à la publication de *Caligula* ; et enfin, celui des nombreuses œuvres littéraires écrites en vain dans une vie où tout serait absurde. Camus résume lui-même sa position en ces termes : « L'homme absurde ne peut que tout épuiser, et s'épuiser. L'absurde est sa tension la plus extrême, celle qu'il maintient constamment d'un effort solitaire, car il sait que dans cette conscience et dans cette révolte au jour le jour, il témoigne de sa seule vérité qui est le défi. Ceci est une première conséquence<sup>4</sup>. »

Alors, dans un premier temps, malgré son appartenance au « Cycle de la Révolte », le Caligula camusien met en œuvre la logique quantitative en tant que réaction à l'Absurde. Il multiplie en effet les blasphèmes, les meurtres, les viols et d'autres exactions afin de se moquer de la divinité. Car, à vrai dire, il cherche aussi bien à ridiculiser les croyants qu'à dévaloriser la divinité. Or, à la fin de la pièce, il se rend compte de ce qu'il savait peut-être déjà, et il fait part au lecteur-spectateur de son illumination soudaine : sa voie, autrement dit *sa* révolte, n'était pas la bonne<sup>5</sup>. On

---

<sup>4</sup> Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, dans *Œuvres complètes*, 2 vols, éd. Jacqueline Lévi-Valensi, et collab., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, vol. 1, p. 257.

<sup>5</sup> Albert Camus, *Caligula*, dans *Œuvres complètes*, 2 vols, éd. Jacqueline Lévi-Valensi, et collab., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, vol. 1, p. 388 ; cette pièce sera dorénavant identifiée dans le texte par le sigle suivant, entre parenthèses, suivi du numéro de la page : *CA*.

pourrait même dire qu'avec ce personnage, Camus rejette ses premières convictions au sujet de l'attitude à adopter devant l'Absurde. Il faut en déduire que Camus, qui semble souvent se remettre en question<sup>6</sup>, a modifié ses propres réponses au sort de l'humanité, en opposant deux révoltes, soit deux positions possibles en réponse à l'absurdité de la condition humaine. D'une part, il y a la révolte négative à laquelle adhèrent les individus en tête des gouvernements fascistes et totalitaires ; l'organisation et le fonctionnement de ceux-ci pointent clairement en direction de Caligula, car il s'agit là d'une révolte malsaine, qui conduit un dirigeant à se maintenir au pouvoir par la terreur.

En outre, Sophie Bastien a pris la mesure de ce thème dans sa thèse de doctorat, intitulée *Folie, théâtre et politique dans Caligula d'Albert Camus* :

[...] Camus travaille *Caligula* en pleine deuxième guerre mondiale, la pièce est publiée en 1944 et jouée l'année suivante, dans une Europe littéralement en ruines. C'est une époque où la politique, plus que jamais selon Marc De Smedt, prouve « son leurre et son inanité, une époque où les idéologies dévoilent les irréalités dangereuses qui les fondent ». On remarque une homologie entre le contexte antique, où florissait le concept de *theatrum mundi*, et celui du milieu du XXe siècle. [...] L'Europe de Camus, à l'époque de la rédaction de *Caligula*, avait pour acteurs principaux Hitler et Mussolini, qui manifestaient un sens aigu du spectacle<sup>7</sup>.

Ces premières observations permettent d'affirmer que, sans le recours à la théâtralité, les dirigeants ne peuvent se poser en tant que divinités. Camus et Sartre ont tous deux cherché à démasquer l'emploi de telles ruses chez les dirigeants qui avaient, du

---

<sup>6</sup> Ingrid Di Meglio, « Camus et la religion : anti-religiosité et crypto-théologie », *Revue des lettres modernes* (Paris), n° 648-651 (1982), p. 35 : « L'égoïsme de "l'éthique de la quantité" dans *le Mythe de Sisyphe* a été définitivement remplacé par une morale de la solidarité humaine ».

<sup>7</sup> Sophie Bastien, *Folie, théâtre et politique dans Caligula d'Albert Camus*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, 2002, p. 293-295 ; <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=765193561&sid=2&Fmt=6&clientId=48948&RQT=309&VName=PQDMontréal>.

moins en partie, inspiré les figures de la divinité des *Mouches* et de *Caligula*. Il est évident que les nombreuses impostures métaphysiques et politiques contre lesquelles Camus et Sartre voulaient mettre en garde leurs lecteurs-spectateurs étaient le résultat de révoltes illégitimes.

Il faut comprendre que la violence extrême de la Deuxième Guerre mondiale a provoqué une nouvelle prise de conscience chez Camus. Ingrid Di Meglio résume ainsi les leçons que Camus a tirées de cette période : « Dans la “*Défense de l’Homme révolté*”, Camus reconnaît qu’il avait vécu “sans morale”, comme beaucoup d’hommes de sa génération, et professé le nihilisme, jusqu’à la Deuxième Guerre mondiale. Mais la Résistance lui a appris que le fait d’“*accepter certaines pensées revenait à accepter le meurtre sans limites*”. Pour surmonter cette contradiction, Camus essaie de “*tirer une règle de conduite et peut-être une première valeur*” de l’expérience de sa révolte. Toute action doit se justifier [...]”<sup>8</sup>. »

Confronté au totalitarisme, Camus a rejeté, par le biais de *Caligula*, la révolte solitaire, soit celle qui se croit tout permis. L’auteur pouvait, en contrepartie, valoriser la révolte acceptable, celle qui est un ferment de solidarité entre les hommes ; celle-ci est représentée par les comploteurs et Cherea dans *Caligula*. Cette idéologie axée sur ces deux révoltes a aidé Camus à pointer du doigt la dynamique humaine qui est en vigueur depuis l’époque du *Caligula* véritable et sans doute précédemment. Il est dès lors permis d’y déceler la manifestation du questionnement exploré plus avant par Camus dans *l’Homme révolté*. Dans cet essai, l’auteur précise et nuance la portée de la révolte, toujours en mettant l’accent sur celle qui lui paraît acceptable.

---

<sup>8</sup> Ingrid Di Meglio, art. cit., p. 31 (Mis en italique par l’auteur).

Néanmoins, il est clair que, dans *Caligula*, Camus s'est efforcé de condamner, aussi explicitement que possible, les « révoltes » nihilistes des gouvernements tyranniques auxquels il s'est opposé entre 1940 et la Libération en 1945.

Vue sous cet angle, la révolte de Cherea, bien que reléguée au second plan dans l'intrigue de *Caligula*, correspond à vrai dire à la forme de résistance endossée par le philosophe et dramaturge dans *l'Homme révolté*, et ce, à travers ce qu'il a appelé sa « *Pensée de midi*<sup>9</sup> ». Ce repositionnement camusien, dont témoigneront *Caligula* et, plus tard, *l'Homme révolté*, incorporera toujours des éléments quantitatifs, tempérés toutefois par la présence de composantes qualitatives.

Précisons. L'actualisation de la vision du monde camusienne, qui avait pris forme dans le Cycle de l'Absurde, comporte des aspects qualitatifs en proposant la solidarité pour contrer le désespoir inhérent à la condition humaine, tout en intentant le procès des idéologies oppressives : « De l'absurdité du monde et de l'équivalence du bien et du mal qui semblent justifier la terreur, Camus tire maintenant une morale de la solidarité humaine, fondée sur sa foi dans le "sens" de l'homme qu'il juge capable de trouver une règle de conduite [...]»<sup>10</sup>. » Arnaud Corbic approfondit les observations de Di Meglio : « Ce passage de la révolte solitaire contre l'absurde à la révolte solidaire contre le mal dans l'histoire s'effectue par la mise en évidence d'un nouveau *cogito* : "Je me révolte, donc nous sommes". En tant que principe fondateur de la "nature humaine", il justifie la solidarité métaphysique<sup>11</sup>. »

---

<sup>9</sup> Arnaud Corbic, *op. cit.*, p. 99. Des idées similaires sont exposées dans *l'Homme révolté* : « Au midi de la pensée, la révolte refuse ainsi la divinité pour partager les luttes et le destin commun », Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 381.

<sup>10</sup> Ingrid Di Meglio, art. cit., p. 32.

<sup>11</sup> Arnaud Corbic, *op. cit.*, p. 172.

Si l'on reporte maintenant l'attention sur la problématique de la divinité, on sait que Camus, suivant l'exemple de Sartre, ne s'est pas attardé à la discussion des preuves quant à l'existence ou à la non-existence de Dieu. Il s'est plutôt consacré à la recherche de valeurs susceptibles de pousser ses semblables à mieux vivre, à préserver leur intégrité et leur dignité. Néanmoins, il faut admettre que *Caligula*, qui « [...] contient une parodie à la fois de la puissance de Dieu, de la prière et de l'adoration », fait partie d'une synthèse au sens scientifique et philosophique du terme : « *Le mythe de Sisyphe* élabore, dans l'hypothèse de l'absurdité de la vie, une théorie qui libère l'homme de ses appréhensions d'un monde futur et lui permette d'épuiser toutes les joies présentes. *L'homme révolté* théorise encore, mais sur le plan social pour libérer l'homme de toutes les oppressions qui l'écrasent<sup>12</sup>. » En somme, *Caligula* se présente comme une œuvre charnière, entre celles du « Cycle de l'Absurde » et celles du « Cycle de la Révolte ».

### **1.1. Caligula dans le schéma actantiel de la pièce**

Caligula, avec le thème de la révolte, est le Destinateur de ses propres missions et le Sujet de la pièce. Pour Camus, Caligula est à ce point aveuglé par le sentiment de l'Absurde qu'il ne voit d'autre issue que dans une posture nihiliste qui rejette implicitement la voie d'un humanisme fondé sur la solidarité des hommes dans leurs luttes contre l'oppression.

Ses objectifs, ses Objets, sont symbolisés par la lune en même temps qu'ils représentent l'Impossible : prendre la place de la divinité, soumettre tout le monde à sa vérité et pousser à bout la logique du pouvoir absolu. Pourtant, le jeune dirigeant

---

<sup>12</sup> Nicolas-M. Côté, « Albert Camus et l'existence de Dieu », *Culture* (Paris), vol. 20 (1959), p. 269.

tyrannique est conscient d'avoir choisi des buts et des cibles inatteignables, d'où le choix de la lune, qui désigne la poursuite vaine de ce qu'il souhaite accomplir pour lui-même comme pour l'humanité.

Quant aux Adjuvants, en plus d'Hélicon, il y a Cæsonia et le Vieux Patricien qui, à l'exemple d'Hélicon, tentent de l'avertir du complot (voir la section 2.3.). À l'inverse, les personnages qui s'opposent au tyran sont Cherea, Scipion et leurs amis-comploteurs, et, à travers eux, l'humanité entière.

En ce qui concerne le Destinataire ou *les* Destinataires, il se peut que l'empereur veuille faire bénéficier ses semblables de ses révélations et de l'« honnêteté » cruelle qu'il répand – et au nom de laquelle il se donne en modèle –, mais, ainsi que nous le verrons plus loin, Camus montre, de plusieurs façons, que la quête solitaire de Caligula ne profite d'aucune manière aux hommes. Ainsi, Caligula est-il le seul Destinataire de ses agissements.

## **1.2. Le rôle de Caligula éclairé par les discours de ses Opposants**

L'on pourrait croire que l'égoïsme arrogant de Caligula neutraliserait tous ses actes de langage, surtout lorsque ses interlocuteurs prennent conscience du danger que représente sa vision désespérée du monde. Cependant, dès le début du deuxième acte, les adversaires de sa révolte, contre-nature dans la perspective camusienne, s'arment de patience et remettent leur projet d'assassinat du tyran à un moment jugé plus propice. Alors, ne rencontrant pas de résistance importante avant la toute fin de la pièce, les actes de langage les plus importants de l'empereur conservent leur pleine puissance perlocutoire.

Mais, puisque la révolte de Caligula est le contre-exemple des réactions à l'Absurde prônées par Camus, nous devons mieux cerner le rôle de celui qui aurait accordé le titre de consul à son cheval. Pour ce faire, il faut examiner les discours de ceux qui lui opposent le plus de résistance, sans pour autant se montrer totalement récalcitrants : Cherea et Scipion, qui font tous deux partie du complot fomentant l'assassinat de l'empereur. Presque tout dans les discours de ces deux personnages donne tort à Caligula.

Par rapport à Cherea, d'abord, sa première rencontre avec Caligula se produit à la scène X de l'acte I et se présente implicitement comme une réponse à l'Absurde : Caligula hait en effet les littérateurs qui ne sont pour lui que de « faux témoins » (*CA*, 337). Or, selon Camus, les écrivains sont en mesure de plaider en faveur de l'importance du monde et de la vie humaine, tandis que les nihilistes, tel Caligula, s'emploient à détruire l'humanité.

D'où l'importance que revêt, dans *Caligula*, la position de Cherea-Camus. Ainsi, à l'issue de ce premier échange où Caligula ne cesse de manquer de respect envers son adversaire, le dramaturge introduit le conflit qui dominera la pièce. Face à l'empereur totalitaire, qui les traite de menteurs, Cherea soutient que les littérateurs prennent la défense du monde : « Si nous mentons, c'est souvent sans le savoir. Je plaide non coupable. [...] Et pourtant, il faut bien plaider pour ce monde, si nous voulons y vivre. » (*CA*, 337)

Par le truchement d'une présupposition humaniste, « si nous voulons y vivre », l'interlocuteur de Caligula laisse entendre que, si l'on ne plaide pas la cause du monde et qu'on se livre plutôt au nihilisme et au despotisme, mieux vaudrait se

donner la mort, puisque cela reviendrait à renoncer à tout espoir de solidarité entre les hommes. Cependant, Caligula rétorque : « Ne plaide pas, la cause est entendue. Ce monde est sans importance et qui le reconnaît conquiert sa liberté. [...] Et justement, je vous hais parce que vous n'êtes pas libres. Dans tout l'Empire romain, me voici seul libre. Réjouissez-vous, il vous est enfin venu un empereur pour vous enseigner la liberté. » (CA, 337) Caligula, se prenant pour le seul être éclairé de son empire, s'attribue un rôle prophétique en s'empressant d'asséner ses diktats. Or, il ne s'agit pas là d'une posture infaillible, mais plutôt d'une réaction viscérale et « humaine, trop humaine » à la condition mortelle des hommes.

Ensuite, à travers les deux premières scènes de l'acte II, il apparaît que, pour être légitime, une révolte doit être mise au service d'une cause ayant un fondement humaniste, ce qui implique que la solidarité comme principe transcendant est un objectif essentiel de tout projet social. Cela devient plus clair lorsque, au début de la deuxième scène de l'acte II, Cherea déclare à tous les Patriciens rassemblés chez lui qu'il ne donnera pas cours à leurs raisons personnelles de vouloir éliminer ce « nouveau type d'empereur » :

Oui, assez de bavardages. Je veux que les choses soient claires. Car si je suis avec vous, je ne suis pas pour vous. C'est pourquoi votre méthode ne me paraît pas bonne. Vous n'avez pas reconnu votre véritable ennemi, vous lui prêtez de petits motifs. Il n'en a que de grands et vous courez à votre perte. Sachez d'abord le voir comme il est, vous pourrez mieux le combattre. (CA, 342)

En exprimant les raisons de sa révolte et en précisant celle-ci, ce qui a une grande influence sur le reste des comploteurs, Cherea fournit des renseignements importants sur les intentions de Caligula et sur la nature de son agitation éperdue. L'empereur ne peut fournir lui-même de tels renseignements, parce que, trop souvent, sa « fantaisie »



et son théâtre l'absorbent. À cet effet, un autre passage du discours que tient Cherea sur Caligula et ses dissidents éclaire le rôle de l'homme-dieu, car il parle avec plus de recul et plus de sang-froid que le despote lui-même :

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

Premier patricien : Il veut notre mort à tous.

Cherea : Non, car cela est secondaire. Mais il met son pouvoir au service d'une passion plus haute et plus mortelle, il nous menace dans ce que nous avons de plus profond. Sans doute, ce n'est pas la première fois que, chez nous, un homme dispose d'un pouvoir sans limites, mais c'est la première fois qu'il s'en sert sans limites, jusqu'à *nier l'homme et le monde*. Voilà ce qui m'effraye en lui et que je veux combattre. Perdre la vie est peu de chose et j'aurai ce courage quand il le faudra. Mais voir *se dissiper le sens de cette vie, disparaître notre raison d'exister*, voilà ce qui est insupportable. On ne peut vivre sans raison. [...] Oui, et je vais la partager avec vous [la vengeance]. Mais comprenez que ce n'est pas pour prendre le parti de vos petites humiliations. C'est pour *lutter contre une grande idée* dont la victoire signifierait la fin du monde. [...] 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. (CA, 342-343, les italiques sont les nôtres)

À en croire Cherea, la raison impose aussi bien l'absence de la divinité que la folie destructrice comme instrument pour destituer de leurs pouvoirs les dirigeants totalitaires « divinisés ».

Enfin, la scène VI de l'acte III dévoile avec précision les motivations philosophiques et morales pour lesquelles Cherea réprovoque le comportement « nuisible et cruel, égoïste et vaniteux » de l'empereur. Puisqu'il n'est ni « lâche » ni malheureux, le comploteur ne peut détester ou mépriser Caligula. Notons que, par là, Cherea se montre capable d'être juste, parce qu'il travaille dans l'intérêt de toute l'humanité et en solidarité avec l'ensemble de ses concitoyens :

Je te l'ai dit : je te juge nuisible. J'ai le goût et le besoin de la sécurité. La plupart des hommes sont comme moi. Ils sont

incapables de vivre dans un univers où la pensée la plus bizarre peut en une seconde entrer dans la réalité – où, la plupart du temps, elle y entre, comme un couteau dans un cœur. Moi non plus, je ne veux pas vivre dans un tel univers. Je préfère me tenir bien en main. [...] Je sais que la plupart de tes sujets pensent comme moi. Tu es gênant pour tous. Il est naturel que tu disparaisses. (CA, 369).

Les reproches de Cherea intriguent Caligula. Celui-ci se demande pourquoi Cherea ne fait pas le même usage de son intelligence à lui, qu'il a fait de la sienne. Par exemple, pour Caligula, l'intelligence « se paye cher ou se nie ». (CA, 369) Cherea y répond ceci :

Parce que j'ai envie de vivre et d'être heureux. Je crois qu'on ne peut être ni l'un ni l'autre en poussant l'absurde dans *toutes*<sup>13</sup> ses conséquences. Je suis comme tout le monde. Pour m'en sentir libéré, je souhaite parfois la mort de ceux que j'aime, je convoite des femmes que les lois de la famille ou de l'amitié m'interdisent de convoiter. Pour être logique, je devrais alors tuer ou posséder. Mais je juge que ces idées vagues n'ont pas d'importance. Si tout le monde se mêlait de les réaliser, nous ne pourrions ni vivre ni être heureux. Encore une fois, c'est ce qui m'importe. (CA, 369)

Conséquemment, concernant Cherea, l'on a affaire à une révolte modérée par la conscience d'autrui et par la conviction que son prochain a autant d'importance que soi-même.

\* \* \*

Passons maintenant aux arguments de Scipion. Dans la scène II de l'acte III, Scipion s'oppose à l'autodivinisation et à la démesure de Caligula. Pour être plus précis, le jeune poète s'en prend directement au tyran par rapport à la « liturgie » vénusienne que Caligula met en scène à l'aide d'Hélicon et de Cæsonia. En histrions vaniteux, l'empereur et son entourage se montrent satisfaits de leur cérémonie parodique, et les reproches de Scipion provoquent l'échange suivant :

---

<sup>13</sup> C'est nous qui soulignons.

Caligula : Tu crois donc aux dieux, Scipion ?

Scipion : Non.

Caligula : Alors, je ne comprends pas : pourquoi es-tu si prompt à dépister les blasphèmes ?

Scipion : Je puis nier une chose sans me croire obligé de la salir ou de retirer aux autres le droit d'y croire. [...] Ce n'est pas moi que tu jalouses, ce sont les dieux eux-mêmes. (CA, 362)

Ainsi, Scipion pousse Caligula à dévoiler davantage l'étendue de sa « relation » avec les dieux. À la suite de la dernière réplique ci-dessus, l'empereur, posant en Vénus, déclare sur un ton de complicité feinte que cette relation serait le « grand secret » de son règne. On y entrevoit tout de suite le parallèle que dressait Camus entre l'autoritarisme de Caligula et les régimes fascistes. Scipion est conscient du fait que Caligula raille les croyances illusoire des hommes de son époque et il lui en fait le reproche. L'échange continue en ces termes :

Caligula : [...] Tout ce qu'on peut me reprocher aujourd'hui, 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. J'ai supprimé cela. J'ai prouvé à ces dieux illusoire qu'un homme, s'il en a la volonté, peut exercer, sans apprentissage, leur métier ridicule.

Scipion : C'est cela le blasphème, Caïus.

Caligula : Non, Scipion, c'est de la clairvoyance. J'ai simplement compris qu'il n'y a qu'une façon de s'égalier aux dieux : il suffit d'être aussi cruel qu'eux. (CA, 362)

Pour sa défense, Caligula aligne ainsi une critique, une admission et une précision. On en retient principalement qu'il ne croit pas à la divinité et que, pour lui, elle demeure « illusoire », d'autant plus que la mort de Drusilla – l'élément déclencheur de sa révolte – lui semble insensée. Il s'était représenté autrement la condition humaine et il se substitue au pouvoir de la divinité qui permet de tromper l'être humain sur sa finitude scandaleuse. Puisque ses sujets semblent adhérer à cette fiction

frauduleuse, il leur en révélera la raison d'être en imitant la cruauté divine et par l'exercice immodéré de la brutalité qu'il attribue aux faux dieux.

Par la suite, le jeune poète l'accuse indirectement d'être « tyran » (CA, 362) ou en d'autres mots « une âme aveugle ». Caligula, dans cette série de répliques brèves rappelant la stichomythie, rétorque qu'un tyran immole aussi bien des innocents que des gens de bien, et cela, au profit de ses « idées » ou de son « ambition ». De plus, en résonance avec son ressentiment contre la divinité, Caligula avoue son intention d'agir « par compensation [...] à la bêtise et à la haine des dieux ». (CA, 362) Du reste, Caligula s'autorise à assumer ce qui est, selon lui, le rôle néfaste et illusoire de la divinité. Autrement dit, un des buts du tyran est de retourner contre la croyance en la divinité l'expérience d'un despotisme qui en révèle la nature arbitraire et destructrice.

Par la suite, Scipion essaye de raisonner Caligula : « La haine ne compense pas la haine. Le pouvoir n'est pas une solution. Et je ne connais qu'une façon de balancer l'hostilité du monde. [...] La pauvreté. [...] En attendant, beaucoup d'hommes meurent autour de toi<sup>14</sup>. » (CA, 362-363) Ce qui donne lieu à une discussion sur les guerres refusées par Caligula et l'empereur, toujours sous un masque histrionique, tente de présenter ses actes comme autant de preuves de son respect supérieur envers la vie.

---

<sup>14</sup> La position de Caligula dans cet échange rappelle le passage de *l'Homme révolté* où Camus évoque les raisons de la révolte littéraire de Sade : « Or, tous les athées de Sade posent en principe l'inexistence de Dieu pour cette raison claire que son existence supposerait chez lui indifférence, méchanceté ou cruauté. », Albert Camus, *l'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 58.

Par la suite, cet argument permet à Scipion de s'en prendre aux moqueries de l'empereur qui y va de la tirade suivante sur la vie humaine. L'on constate qu'il mène un jeu dont le but véritable est difficile à saisir :

Ou, du moins, je la respecte plus que je ne respecte un idéal de conquête. Mais il est vrai que je ne la respecte pas plus que je ne respecte ma propre vie. Et s'il m'est facile de tuer, c'est qu'il ne m'est pas difficile de mourir. Non, plus j'y réfléchis et plus je me persuade que je ne suis pas un tyran. [...] Si tu savais compter, tu saurais que la moindre guerre entreprise par un tyran raisonnable vous coûterait mille fois plus cher que les caprices de ma fantaisie. (CA, 363)

Ce plaidoyer de Caligula est un exemple parfait de mauvaise foi, si l'on en juge d'après la philosophie camusienne d'une nécessaire « morale de la solidarité ».

Puis, en réponse à la déclaration de Scipion que « l'essentiel [dans la vie] est d'être raisonnable et de comprendre » (CA, 363), Caligula apporte les précisions suivantes : « On ne comprend pas le destin et c'est pourquoi je me suis fait destin. J'ai pris le visage bête et incompréhensible des dieux. C'est cela que tes compagnons de tout à l'heure ont appris à adorer. » (CA, 363) Dans ce passage, Caligula fait allusion à sa cérémonie blasphématoire, qui parodie des célébrations religieuses et politiques similaires. Nous avons déjà appris, à travers *les Mouches* de Sartre, que ce procédé satirique vise à stigmatiser le recours à de tels rituels parce qu'ils n'ont pour but que de tromper les hommes. En réponse aux critiques de Scipion, analogues à celles de Camus, ainsi que nous venons de le voir, Caligula assimile la croyance aux dieux à une mascarade dont il faut se servir :

Scipion : Et c'est cela le blasphème, Caïus.

Caligula : Non, Scipion, c'est de l'art dramatique ! L'erreur de tous ces hommes, c'est de ne pas croire assez au théâtre. Ils sauraient sans cela qu'il est permis à tout homme de jouer les tragédies célestes et de devenir dieu. Il suffit de se durcir le cœur.

Scipion : Peut-être, en effet, Caius. Mais si cela est vrai, je crois qu'alors tu as fait le nécessaire pour qu'un jour, autour de toi, des légions de dieux humains se lèvent, implacables à leur tour, et noient dans le sang ta divinité d'un moment. (CA, 363)

Pourtant, Scipion qualifie d'illégitime et de transitoire la divinité que revendique Caligula. De plus, selon lui, l'empereur enclenche malgré lui un effet domino qui le verra confronté à « des légions de dieux humains » voulant mettre fin à son règne de terreur. Autrement dit, s'arroger le pouvoir communément attribué aux dieux conduit l'être humain aux pires aberrations et fourvoiements.

Pour finir, les reproches que Cherea et Scipion font à l'empereur se complètent, tout en se renforçant. Cherea met en relief son comportement aberrant et son désir d'éliminer tout choix humaniste, tandis qu'à travers ses échanges avec Scipion, on apprend la déception et la haine de Caligula, en bref ses motivations intimes.

## **2. Le langage de Caligula**

En général, Caligula passe beaucoup de temps à exposer sa doctrine et à la justifier. Tantôt pour expliciter un élément de sa vision du monde, tantôt en réaction à une expérience réalisée, il formule des arguments ou s'efforce de mener jusqu'au bout sa logique de départ. *Ipsa facto*, le plus souvent, ses actes de langage sont d'ordre moral et de nature philosophique. La force perlocutoire de tels énoncés agit d'abord sur l'énonciateur lui-même. Cela dit, l'empereur est aussi conduit à énoncer des actes de langage dont la force perlocutoire vise ses interlocuteurs afin de leur imposer sa philosophie et sa morale négatives.

L'important est de constater que Caligula énonce des ordres et confie des missions avec succès. Cependant, une telle puissance langagière soulève une question importante. Alors, pourquoi l'homme le plus puissant de l'empire se verra-t-il

confronté finalement à l'échec ? Bien que les actes de langage de Caligula aient pour fondement son statut de détenteur d'un pouvoir absolu, ceux-ci se heurtent aux lois naturelles et aux principes régulateurs de l'ordre social qui nuisent à sa réussite. Avant d'aborder ces empêchements philosophiques de taille, il serait utile d'examiner certaines des positions prises par l'empereur.

La philosophie de Caligula tient à trois éléments principaux qui s'amalgament dans son discours. Ceux-ci sont les moteurs de son délire et expliquent ce qui le pousse à ruiner Rome, à dévaloriser la vie humaine et à nier toute solidarité avec ses semblables. L'empereur développera ses méthodes, sa pédagogie, sa politique en fonction de visées qui seront élucidées dans les sections qui suivent. Après quoi, sera abordée la réaction de solidarité que l'application de cette logique portée à l'extrême déclenche dans son entourage.

Il s'agit en effet, pour Camus, de faire la démonstration de la fécondité de ce que certains critiques ont appelé une « religion de l'humanité » ou « une métaphysique humaniste ». Cette « religion » enseigne que l'humanité a la responsabilité de rétablir l'ordre en éliminant les oppresseurs. Ainsi qu'on le verra, le fait de mettre en échec les projets de Caligula, et par extension ceux de tout dirigeant nihiliste, s'inscrit dans une approche fondée sur des principes humanistes universels.

### **2.1. La logique de l'Absurde**

La mission de Caligula est vouée à l'échec dès sa conception en grande partie parce qu'elle est nihiliste et suicidaire. À vrai dire, confronté à la mortalité humaine, le jeune homme veut d'abord et avant tout se moquer de tout ce qui pourrait donner un sens à la vie en semant la confusion, la destruction et ensuite en se laissant

assassiner. Dans ces conditions, le dominateur n'a aucun scrupule quant à la souffrance qu'il causera avant de périr.

Par opposition à des nihilistes qui sont dépourvus d'influence et d'autorité, la domination de Caligula sur l'humanité est absolue. Ainsi, sa réaction à l'absurdité de l'existence selon Camus est d'autant plus explosive et dangereuse :

Je viens de comprendre enfin l'utilité du pouvoir. Il donne ses chances à l'impossible. Aujourd'hui, et pour tout le temps qui va venir, ma liberté n'a plus de frontières. [...] Dans tout l'Empire romain, me voici seul libre. Réjouissez-vous, il vous est enfin venu un empereur pour vous enseigner la liberté. Va-t'en, Cherea, et toi aussi, Scipion, l'amitié me fait rire. Allez annoncer à Rome que sa liberté lui est enfin rendue et qu'avec elle commence une grande épreuve. (CA, 336-337)

Cette « grande épreuve » sera ponctuée de ses moqueries, de ses mesquineries et de ses actes violents. En effet, il se développe en lui cette logique désastreuse parce qu'il a pris conscience des limites de l'existence. Les raisons de son illumination cruelle sont faciles à cerner. La mort de Drusilla, si soudaine, si permanente, si décevante, lui a appris l'insignifiance des hommes et l'inconséquence, la futilité de leurs actes (I, IV et I, XI).

À plusieurs reprises, il mentionne la mort et la dure réalité des choses. Par exemple, il confie, à Hélicon, le « secret » suivant : « Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux. [...] Alors c'est que tout, autour de moi, est mensonge [...] » (CA, 332) Par la suite, en échangeant des répliques avec Cæsonia, il aborde le fait qu'il a brusquement atteint l'âge d'homme à cause de ces épreuves : « Tu ne peux pas comprendre. [...] Qu'il est dur, qu'il est amer de devenir un homme ! » (CA, 338)

En fait, l'extrémisme théâtral et parodique de Caligula en réaction à l'absurdité est très rusé. Sous les apparences de la divinité et pour enseigner sa vérité,



il abuse de son pouvoir afin de provoquer aussi bien les croyants que les athées qui, confrontés, eux aussi, à l’Absurde, plaident la cause du monde, de la dignité et de la mesure<sup>15</sup>. Le jeune dictateur adopte les pires comportements que l’on puisse attribuer aux dieux, tout en se revêtant des formes les plus grotesques et perverses que l’on pourrait leur faire prendre. Il campe donc sur un athéisme de façade en assénant son message à grand renfort de moqueries blasphématoires. À ce sujet, le discours que tient Caligula est simple : si les hommes veulent des dieux alors qu’ils n’existent pas et que, selon lui, de telles croyances sont néfastes, il leur montrera ce que c’est vraiment que la divinité. Autrement dit, il confronte l’humanité à ses croyances telles qu’il les interprète afin de la déstabiliser et de mettre en œuvre les leçons qu’il a tirées de la mort de Drusilla.

En vérité, tout cela est factice. La vraie volonté de Caligula est de mourir après avoir provoqué autant de chaos et causé autant de dégâts que possible. Il s’agit là de sa vengeance contre l’Absurde. De même qu’il imite les attributs négatifs associés à la divinité afin de choquer les esprits, la logique de Caligula se base sur la prémisse suivante : si l’existence ne vaut rien et ne sert à rien, alors il cessera de faire semblant comme les autres et appliquera les vraies lois naturelles ainsi qu’il les entend. Paradoxalement, il y parviendra à travers les artifices du théâtre, par des mises en scène, par des représentations caricaturales de la réalité.

## **2.2. La « logique du pire »**

La logique de l’Absurde chez Caligula relève d’abord d’une prise de conscience provoquée par le trépas de sa bien-aimée, de laquelle découle directement

---

<sup>15</sup> À ce propos, voir la deuxième partie de la section 1.2. Le rôle de Caligula éclairé par les discours de ses Opposants, qui traite des échanges entre Caligula et Cherea sur les plaidoyers en faveur du monde.

la « logique du pire ». Héritier des tyrans qui avaient régné avant lui et précurseur des horreurs dictatoriales qui l'ont suivi, Caligula bouleverse le monde en semant la terreur pendant son court règne : « Vivre, Cæsonia, vivre, c'est le contraire d'aimer. C'est moi qui te le dis et c'est moi qui t'invite à une fête sans mesure, à un procès général, au plus beau des spectacles. Et il me faut du monde, des spectateurs, des victimes et des coupables. » (CA, 339) On comprend facilement qu'à travers ce « procès général », Caligula accuse l'existence de ne pas être à la hauteur de ses espérances. Mais aussi il accuse l'humanité d'être encore moins puissante, encore moins « éclairée » que lui.

Par conséquent, sa position face à l'Absurde le pousse à donner libre cours à ses penchants hargneux. Il met dès lors en scène exactement ce que les hommes essayent d'éviter en donnant un sens à l'existence alors qu'elle paraît en être dépourvue. Caligula n'a, réellement, plus « [...] rien à briguer en fait d'honneurs [...] » (CA, 362) ; il se moque des tentatives des hommes qui veulent s'accommoder de la condition humaine en ignorant l'Absurde à l'aide de cérémonies et d'autres rites en tout genre. Caligula se refuse toute complicité avec les masses aveuglées. De plus, il a le pouvoir d'imposer sa propre vision du monde en allant toujours de l'avant jusqu'à ce que ses actes provoquent la décision de le tuer, jusqu'à ce que l'humanité se débarrasse de lui. À ce sujet, les intentions qu'il dévoile devant le miroir avant le concours de poésie sont on ne peut plus claires :

Tu avais décidé d'être logique, idiot. Il s'agit seulement de savoir jusqu'où cela ira. (*Ironique.*) Si l'on t'apportait la lune, tout serait changé, n'est-ce pas ? Ce qui est impossible deviendrait possible et du même coup, en une fois, tout serait transfiguré. Pourquoi pas, Caligula ? Qui peut le savoir ? (*Il regarde autour de lui.*) Il y a de moins en moins de monde

autour de moi, c'est curieux. (*Au miroir, d'une voix sourde* :) Trop de morts, trop de morts, cela dégarnit. Même si l'on m'apportait la lune, je ne pourrais pas revenir en arrière. Même si les morts frémissaient à nouveau sous la caresse du soleil, les meurtres ne rentreraient pas sous terre pour autant. (*Avec un accent furieux.*) La logique, Caligula, il faut poursuivre la logique. Le pouvoir jusqu'au bout, l'abandon jusqu'au bout. Non, on ne revient pas en arrière et il faut aller jusqu'à la consommation ! (*CA, 367*)

Dans ce monologue, il se donne pour but de pousser jusqu'au bout sa logique de départ. L'aboutissement de celle-ci le mène à la mort. On voit réunies ici toutes les conséquences de la « logique du pire » : se révolter contre la mortalité signifie pour lui qu'il faut tout détruire avant de s'abandonner à la mort.

### 2.3. La logique de l'échec

Caligula manque, à deux reprises, l'occasion de déjouer le complot des patriciens. Raymond Gay-Crosier avance l'hypothèse suivante au sujet de la conduite de Caligula face à la conspiration :

L'ultime insulte, c'est qu'en faisant fondre les tablettes de cire, Caligula ne cache pas, mais exhibe théâtralement que c'est lui qui tire toutes les ficelles, lui qui fera marcher les sénateurs transformés en marionnettes assassines. Négateur souverain de l'initiative libératrice qui devrait justifier le régicide, Caius se révèle manipulateur indomptable qui réussit à commuer le meurtre politique en « suicide supérieur ». [...] Sans coup férir et une fois pour toutes, Caligula l'a vaincu par le jeu, il a réussi à dégrader le chef du complot en pantin, en figurant d'un assassinat dont il ne sera même plus l'instigateur<sup>16</sup>.

Il est vrai qu'à l'issue de cet échange le lecteur-spectateur est moins certain quant à la gouvernance de la conspiration. Mais nous devons aller plus loin : il faut comprendre que, décapitée, la conspiration de Cherea prend un aspect plus solidaire. Autrement dit, sans chef, ce sera l'humanité elle-même qui se libérera en éliminant le dictateur

<sup>16</sup> Raymond Gay-Crosier, « Les masques de l'impossible : le théâtre de Camus aujourd'hui », *Europe : revue littéraire mensuelle* (Paris), vol. 77, n° 846 (octobre 1985), p. 96.

détraqué. Le philosophe et dramaturge voulait évidemment valoriser l'aspect solidaire de la révolte légitime en la privant de chef. Ainsi, la confusion qui règne concernant son meneur véritable en rehausse les aspects humains.

Quant à son comportement suicidaire à proprement parler, dans la scène III de l'acte III, Caligula refuse d'entendre raison lorsqu'Hélicon lui signale l'imminence du danger qui le guette. Le serviteur n'arrive pas à ses fins principalement parce que Caligula se garde de respecter les lois conversationnelles : « Cessons ce jeu, Caius. Si tu ne veux pas m'écouter, mon rôle est de parler quand même. Tant pis si tu n'entends pas. » (CA, 364) Ce genre de rappel à l'ordre n'aura pas l'effet escompté puisque l'empereur sur qui la sommation est censée agir préfère la confusion et l'inégalité communicationnelles.

Par exemple, Caligula veut bien accepter la tablette, mais il n'entretiendra pas Hélicon au sujet de l'alliance qu'elle désigne. Plutôt, il cherche à faire diversion et, pour se garder la plus grande marge de manœuvre possible, il évite de dévoiler ses plans ou ses sentiments. Par exemple, il discourt sur la lune tandis qu'Hélicon persiste :

Hélicon : Veux-tu m'écouter et connaître ce qui te menace ?

Caligula : Je veux seulement la lune, Hélicon. Je sais d'avance ce qui me tuera. Je n'ai pas encore épuisé tout ce qui peut me faire vivre. C'est pourquoi je veux la lune. Et tu ne reparâtras pas ici avant de me l'avoir procurée.

Hélicon : Alors, je ferai mon devoir et je dirai ce que j'ai à dire. Un complot s'est formé contre toi. Cherea en est le chef. J'ai surpris cette tablette qui peut t'apprendre l'essentiel. Je la dépose ici. (CA, 365)

Manifestement, Caligula sait que sa révolte le mènera à sa perte, puisqu'il est en train de pousser ses sujets à le supprimer. À la fin de l'échange, malgré l'obstination de Caligula-Vénus, Hélicon tient la promesse de l'aider qu'il lui a faite au début de la

pièce. Finalement, n'ayant pas devant lui un interlocuteur réceptif, le serviteur exprime avec autant de clarté que possible l'existence du complot, en laisse la preuve concrète et s'en va.

Cependant, ce subordonné travaille en tandem avec le Vieux Patricien, ce qui donne deux occasions à Caligula de se jouer de ses interlocuteurs. Dans la scène suivante, le figurant tente à son tour de prévenir le dirigeant d'apparence insouciant. Cependant, son manque de présence et de résolution permet à l'empereur de miner facilement sa conviction et sa persévérance. L'on constate tout de suite qu'il ne fait pas le poids : « Non, ce n'est pas cela. Chut ! Oh ! pardon, Caius... je veux dire... Tu sais que je t'aime beaucoup... et puis je ne demande qu'à finir mes vieux jours dans la tranquillité... [...] Oui, bon. Enfin... C'est très grave, voilà tout. » (CA, 366). La nervosité et l'agitation du Vieux Patricien font de lui une cible de choix pour Caligula.

Lorsque le vieil homme déclare que la situation est « grave », Caligula cherche à le confondre en le contredisant : « Non, ce n'est pas grave ». (CA, 366) Ce jeu permet à l'empereur de manœuvrer l'esprit de son interlocuteur en employant des actes de langage affirmatifs et surtout directifs qui ont pour but de le forcer à avouer des intentions qui ne sont pas les siennes. En l'occurrence, Caligula lui prête l'intention de plaisanter. Pour se tirer d'affaire, le Vieux Patricien, de manière confuse et presque enfantine, essaye d'être le plus direct possible : « Caius, ils veulent te tuer. » (CA, 366) Caligula a beau jeu de répondre qu'il lui est impossible de croire ses affirmations.

Désespéré, le vieil homme jure « par tous les dieux » qu'il ne plaisante pas et invoque son amour pour Caïus. En guise de remerciement, celui-ci le traite de lâche : « Et je ne puis pas supposer cela. J'ai tant détesté la lâcheté que je ne pourrais jamais me retenir de faire mourir un traître. Je sais bien ce que tu vau, moi. Et, assurément, tu ne voudras ni trahir ni mourir. » (CA, 366). À la fin, le Vieux Patricien, confus et épuisé, tombe dans le piège :

Le Vieux Patricien : Une plaisanterie, une simple plaisanterie...

Caligula : Personne ne veut me tuer, cela est évident ?

Le Vieux Patricien : Personne, bien sûr, personne.

Caligula : Alors, disparaïs, ma jolie. Un homme d'honneur est un animal si rare en ce monde que je ne pourrais pas en supporter la vue trop longtemps. Il faut que je reste seul pour savourer ce grand moment. (CA, 366-367)

Le fait est que les actes de langage aussi bien des Adjuvants de Caligula que de ses Opposants ne font pas le poids devant les siens. Hélicon et le Vieux Patricien ne peuvent le sauver, car pour ce faire il faudrait pouvoir l'influencer.

Il est clair que Caligula s'interdit ainsi de barrer la route à ses détracteurs. Par exemple, il pourrait faire arrêter Cherea dans le but de montrer aux Romains qu'il n'a pas complètement perdu la tête. En réalité, la logique pervertie de Caligula est révélatrice du nihilisme que rejette la vision du monde camusienne.

#### **2.4. L'humanité est sacrée : la « métaphysique » humaniste de Camus**

La sacralisation de l'humanité tient une place centrale chez Camus et dans *le Mythe de Sisyphe*, l'auteur en situe la portée métaphysique : « L'absurde, qui est l'état métaphysique de l'homme conscient, ne mène pas à Dieu. [...] Il y a ainsi un bonheur métaphysique à soutenir l'absurdité du monde<sup>17</sup>. » Aussi pouvons-nous

---

<sup>17</sup> Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 246 et 283.

croire que le philosophe et dramaturge cherchait une issue humaine à la question de l'Absurde. Mais qu'en est-il de ce que l'on pourrait qualifier de crypto-religion chez Camus ? Il s'agit, à vrai dire, d'un sacré qui convie l'humanité à façonner un monde qui conjugue solidarité, dignité et modération. En ce sens, l'humanité doit se prémunir contre la tentation nihiliste en évitant les dérives totalitaires, ce que les religions n'ont pas empêché aux mains de ceux qui s'en servent afin d'opprimer les masses. Jean Onimus précise cet élément de l'œuvre camusienne en ces termes :

Entre l'extrême désordre et l'ordre atroce, il y a la civilisation et celle-ci repose sur la mesure. Civiliser l'homme c'est réduire ses ambitions et lui enseigner la valeur des *limites*. Ainsi, pour se défendre des entreprises d'un idéalisme qui risque de « désorbiter l'esprit », Camus prône l'équilibre, l'harmonie, le respect des normes naturelles et le dépassement par le dialogue des antagonismes mortels. [...] Il y a donc une issue à l'absurde bien différente de ces esquives inauthentiques que proposait *le Mythe de Sisyphe*<sup>18</sup>.

Alors, au lieu de s'acharner à prouver la non-existence de Dieu ou la nécessité de complètement abandonner la religion, Camus cherchait à réunir les hommes autour de valeurs « médiatrices » :

Ainsi naît, aux confins de l'athéisme et du nihilisme, une religion de l'humanité avec ses saints et ses martyrs, où le dévouement et l'abnégation ne s'attendent à nulle récompense et ne s'accompagnent d'aucune prière. Par une telle conduite les hommes justifient leur existence et mettent pour ainsi dire le destin dans son tort. [...] L'humanisme de Camus est une tentative pour donner un sens positif au *non* de l'homme révolté. En approfondissant sa révolte, l'homme s'aperçoit qu'il affirme implicitement des valeurs : *Je me révolte, donc nous sommes*. [...] C'est l'homme exilé de l'innocence qui se confère à soi-même l'innocence et tire de cet effort même sa justification<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Jean Onimus, *Camus*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Les écrivains devant Dieu », 1965, p. 82-83.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 84-85.

En outre, il semblerait que ce qui est sous-entendu dans ce qu'Onimus nomme la « religion de l'humanité » finit par tempérer voire éliminer les tendances nihilistes en incitant à la « mesure », c'est-à-dire un nouvel humanisme qui valorise la vigilance et la prudence des hommes. Arnaud Corbic va dans le même sens :

La révolte ne revendique pas la liberté totale ; au contraire, elle fait le procès de la liberté totale qui est celle du maître. [...] Pour Camus, c'est le principe même de la révolte qui informe l'homme révolté dans son agir en lui indiquant le sens et les bornes de son action, ainsi que les notions de limite et de mesure. Camus reconnaît donc au principe fondateur de la révolte une « valeur médiatrice » [...] <sup>20</sup>.

De la sorte, Camus a jeté les bases d'une métaphysique ou d'une religion humaniste dont les principes régulateurs sont censés guider les comportements et les décisions des hommes. Les leçons que les adeptes tireraient d'une telle religion exigeraient d'eux, au nom de la solidarité et d'une liberté respectueuse de l'autre, qu'ils luttent contre tout homme ou groupe d'hommes dont l'action consisterait à terroriser et à opprimer leurs semblables en réponse à l'absurdité de l'existence.

Récapitulons : malgré la force perlocutoire importante de ses actes de langage, Caligula emprunte une voie que les lois naturelles posées par la philosophie camusienne lui interdisent. De ce point de vue, la mission de Caligula est vouée à l'échec au départ. Quelle que soit la nature de la divinité, le jeune empereur en imite et en déforme la puissance ainsi qu'il l'entend. Or, s'approprier ainsi un pouvoir « divin », tel que l'ont fait les dirigeants totalitaires, réduit les hommes à l'état de choses. Camus nous enseigne que c'est contre cela que l'humanité doit se révolter.

---

<sup>20</sup> Arnaud Corbic, *op. cit.*, p. 165.



### 3. Conclusion

Pour conclure, le *Caligula* de Camus est une manifestation exemplaire d'une figure qui échoue dans sa mission malgré la puissance perlocutoire de ses actes de langage. Ainsi qu'il a été établi dans le présent chapitre, tel est le cas parce que ce personnage transgresse les principes métaphysiques que l'auteur incorpore à sa philosophie en reformulant ses réactions à l'Absurde.

La déception, le désordre, la destruction et le suicide, voilà le programme mortel qu'a imposé Caligula. En fait, tous les éléments de sa logique le mènent à l'autodestruction. La « logique de l'Absurde », que Caligula élabore en réponse à la déception causée par la condition mortelle des hommes, conduit à la « logique du pire », dont le terme est la violence meurtrière qui peut seulement se retourner contre lui. Il est évident que l'empereur se rend compte de ses erreurs et se laisse tuer : étant donné la nature délibérée et préméditée de ses actes, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi.

La révolte de l'empereur est aussi aberrante que les façons contradictoires dont il s'y prend pour la mener à bien. En procédant ainsi, Camus met l'accent sur la nécessaire solidarité entre hommes et sur les autres façons dont on pourrait améliorer la condition humaine, compte tenu de l'Absurde. En procédant de cette manière, Camus démasque et discrédite les discours sociopolitiques cherchant à associer des dirigeants à la divinité dans le but de manipuler et opprimer l'humanité. Il faut admettre que, dans le cycle de la révolte, qu'inaugure *Caligula*, l'auteur n'estime plus que l'Absurde soit uniquement une justification légitime de dévergondages. Au contraire, l'objet de la philosophie camusienne est de faire rempart à l'encontre des

égarements religieux et gouvernementaux. Devant l’Absurde, une attitude de prudence, de vigilance et de mesure est donc de mise. Par conséquent, se révolter ne signifie pas qu’il faille céder au nihilisme, mais, au contraire, que l’homme doit se sentir responsable à l’égard d’autres hommes.

Seulement, il serait peut-être bon d’ajouter que Caligula aide quand même l’humanité à reprendre ses droits en poussant ceux qui se révoltent contre lui à respecter certains des principes suivants :

Nécessaire et inexcusable, c’est ainsi que le meurtre leur apparaissait. Des cœurs médiocres, confrontés avec ce terrible problème, peuvent se reposer dans l’oubli de l’un des termes. Ils se contenteront au nom de principes formels, de trouver inexcusable toute violence immédiate et permettront alors cette violence diffuse qui est à l’échelle du monde et de l’histoire. Ou ils se consoleront, au nom de l’histoire, de ce que la violence soit nécessaire et ajouteront alors le meurtre, jusqu’à ne faire de l’histoire qu’une seule et longue violation de tout ce qui, dans l’homme, proteste contre l’injustice. Ceci définit les deux visages du nihilisme contemporain, bourgeois et révolutionnaire. [...] [Quant à Cherea et les autres comploteurs], Celui qui tue n’est coupable que s’il consent encore à vivre ou si, pour vivre encore, il trahit ses frères<sup>21</sup>.

Peut-être le philosophe a-t-il relégué au second plan la révolte de Cherea, qui une fois privée de chef devient celle de l’humanité, parce qu’il fallait à tout prix discréditer toute image et tout discours pouvant être apparentés aux siens, tout en valorisant la révolte qui débouche sur le meurtre nécessaire de Caligula.

Après tout, les images de dirigeants prétendant à la divinité étaient omniprésentes à l’époque, tandis que les révoltés justes travaillaient et militaient en secret. De toute manière, il est impossible de savoir si Cherea respecte les critères qui légitiment certains meurtres, mais nous pouvons affirmer que Caligula se laisse

---

<sup>21</sup> Albert Camus, *L’homme révolté*, *op. cit.*, p. 217 et 219.

assassiner parce qu'il prend de plus en plus conscience de la signification de ses actes et de leur portée négative.

## Conclusion

Le but principal de cette étude a été de mieux éclairer les remises en question de la divinité dans le domaine du théâtre français sous l'Occupation. Le problème a été examiné dans des perspectives dramaturgiques, philosophiques, sémiologiques et pragmatiques. Nous avons découvert que les auteurs étudiés ont manifestement joué sur l'identité classique des divinités théâtrales en dirigeant l'attention sur la force perlocutoire de leur langage, ainsi que sur le caractère et la qualité de leurs interactions avec d'autres actants.

Néanmoins, les figures de la divinité ainsi examinées ne représentent pas seulement des « dieux » théâtraux rabaissés, dont l'identité a été mise en cause seulement afin de parodier et dénigrer la divinité chrétienne. En fait, il a été précisé d'emblée que ces actants ne reflètent pas une volonté chez Sartre, Giraudoux ou Camus de prouver la non-existence du Dieu chrétien ou de n'importe quelle autre déité, car cela aurait constitué un faux problème et une démarche illogique dans un monde où énormément de gens continuent de croire en Dieu, même après que Nietzsche eût tenté de le rayer de l'esprit collectif. Au contraire, il était plus important et plus utile de cibler les croyances religieuses traditionnelles et les discours politiques totalitaires en synchronie. Ces figures de la divinité ont donc été ramenées à la scène pour permettre aux trois auteurs en question de mieux combattre des dictatures largement fondées sur l'exploitation et la déformation de telles croyances.

Dans les circonstances, pour mieux exposer leurs visions du monde et leurs convictions philosophiques, qui les mettaient en opposition aux dérives politico-religieuses de ces dictatures, nos dramaturges ont eu nécessairement recours au

détournement de l'usage conventionnel du personnage théâtral. Cette manière de procéder a entraîné la modification des mythes et récits que ces trois auteurs ont adaptés aux exigences socioculturelles de la période en question. En faisant cela, nos auteurs ont porté atteinte au champ identitaire du personnage théâtral. D'ailleurs, le simple fait qu'on les considère comme étant des « actants » ou des « figures », plutôt que des personnages véritables, dans le sens classique du terme, accentue le fait que nous sommes en présence d'êtres essentiellement discursifs.

De plus, Sartre, Giraudoux et Camus ont modifié en profondeur l'image traditionnelle de la divinité et il serait intéressant de mettre ce fait en perspective dans l'histoire du théâtre. Par exemple, au début du théâtre français, et auparavant, dans le théâtre grec, les divinités étaient toutes-puissantes. Puis, chez Racine et à l'époque du théâtre classique, les divinités, surtout gréco-romaines, ont perdu leurs capacités d'intervenir directement dans l'existence des hommes. Enfin, chez Sartre, Giraudoux et Camus, les divinités sont humanisées ou autrement rabaissées, et perdent ainsi toute emprise sur l'humanité.

Cela dit, malgré le fait que leurs relectures des relations entre les hommes et la divinité ont nécessité la modification du personnage théâtral, Sartre, Giraudoux et Camus ont respecté les structures classiques du drame. Ils se sont contentés plutôt d'affaiblir ou de neutraliser la force perlocutoire des énoncés émis par leurs figures de la divinité en modifiant les situations d'énonciation dans lesquelles celles-ci avaient trouvé place antérieurement. Les mythes et récits en question ont alors été reconfigurés afin de répondre aux objectifs de ces trois auteurs, sans pour autant éliminer l'imagerie et les références permettant au lecteur-spectateur de les reconnaître. Dans cette veine, la prévoyance et la modération de ces dramaturges leur

ont permis de ne pas trop heurter les sensibilités des censeurs ou d'autres lecteurs-spectateurs, ce qui était important parce qu'ils véhiculaient dans leurs œuvres des messages politiques dissidents.

Il faut considérer la période choisie comme étant une étape charnière et cruciale dans l'évolution du personnage théâtral, qui a abouti à la décomposition de celui-ci. Dans le même ordre d'idée, il va de soi que Sartre, Giraudoux et Camus figurent parmi les précurseurs de ce processus de décomposition. Mais, avant tout, nous avons eu affaire à la décomposition de certains aspects de personnages typiques. En ce sens, seuls les identifiants et traits des divinités archétypales, qui les dotaient traditionnellement de facultés toutes-puissantes, ont été modifiés, ce qui a permis à ces dramaturges de différencier leurs figures de la divinité des personnages théâtraux ou bibliques auxquels elles correspondent et qu'elles parodient. Par exemple, les divinités ne sont-elles pas, traditionnellement, les êtres les plus puissants de la création ? Leur autorité ne prédomine-t-elle pas ? Leur volonté n'est-elle pas exercée sans difficulté, sans rencontrer de résistance ? Or, ce n'est pas le cas dans *les Mouches*, *Sodome et Gomorrhe*, et *Caligula*. Ces auteurs, par le truchement de Jupiter, de Iahvé/l'Ange et de Caligula, ont mis en place un discours et une force perlocutoire compatibles avec les nouveaux critères d'identification établis à leur sujet dans ces œuvres dramatiques.

Rappelons les résultats de ce processus. D'abord, nous avons découvert que Sartre a neutralisé, dans un premier temps, la force perlocutoire de Jupiter en lui interdisant le recours au verbe tout-puissant. Dans un deuxième temps, le philosophe et dramaturge a réduit le dieu à un langage humain, faible et apprêté. De plus, l'auteur de *l'Être et le néant* a aussi introduit dans la situation d'énonciation des *Mouches*

certains éléments modérateurs qui ont compromis encore davantage la mission du personnage, dont le meilleur exemple est la liberté humaine, qui s'offre en tant que valeur de résistance.

Ensuite, contrairement à son cadet, Giraudoux a conservé à ses figures de la divinité la puissance langagière de l'Ancien Testament, malgré les énoncés poétisés et parfois abscons qui caractérisent leurs discours. Or, le langage biblique n'est aucunement décisif ni pour Iahvé ni pour l'Ange giralduciens. Au contraire, le vétéran du premier conflit mondial a accordé la prédominance aux hommes par le fait de leur libre arbitre. En faisant cela, il a mis l'accent sur la liberté et la volonté humaines. De plus, Giraudoux s'est permis de critiquer les conceptions traditionnelles du sacré en mettant en évidence les injustices commises par le Dieu biblique.

À cet effet, dans *Sodome et Gomorrhe*, Iahvé est l'auteur d'un imbroglio extrêmement affaiblissant, au sein duquel l'Ange cède à la tentation de prendre la parole sans être nécessairement chargé de cette tâche. De plus, la crédibilité du représentant de Iahvé est réduite devant Lia, qui préférerait mourir plutôt que de se soumettre à la volonté d'un ciel injuste et incohérent à son sens.

Enfin, au sujet de Caligula, n'étant pas divinité, mais aspirant à remplacer les dieux, ce tyran constitue une parodie et une moquerie encore plus évidentes de tout ce qui est mis en cause dans les deux œuvres précédentes. Le despote subit, à quelques exceptions près, les mêmes affaiblissements et neutralisations que les autres figures étudiées. Dans cette veine, la logique de l'homme-Vénus reflète sa volonté d'autodestruction, ainsi que son mépris à l'égard de l'humanité. En s'abandonnant à un nihilisme volontaire et féroce, Caligula nie la liberté de ses semblables et incarne le type de révolte qui sert de repoussoir à Camus dans la pièce. Or, cette même

logique tyrannique compromet sa mission, en même temps qu'elle pousse l'humanité à l'éliminer.

Désormais, les divinités dans ces trois pièces ne sont plus en état d'imposer leurs idéologies à l'humanité, et leurs régimes sont dès lors en déclin. Rappelons qu'à la suite des luttes mises en scène dans ces trois œuvres, l'humanité l'emporte, d'une manière ou d'une autre, sur les figures de la divinité. Seul Iahvé semble encore capable d'avoir recours à une force concrète qui lui permet d'écraser les hommes physiquement. Seulement, cette solution de dernier recours le désavantage et le rend antipathique, puisqu'elle apparaît injuste, vengeresse et illégitime. En conséquence, l'usage que Iahvé fait de sa force, afin d'avoir le dernier mot, le dévalorise aux yeux des lecteurs-spectateurs.

Nous avons convenu que, dans le processus d'actualisation, le fait de modifier la figure de la divinité, qui est personnage théâtral et incarnation de conceptions métaphysiques, nécessite la modification du récit d'origine. À cet effet, en interrogeant, par le biais du théâtre, la place de la divinité, son importance, son autorité, sa légitimité même, Sartre, Giraudoux et Camus ont dû aussi modifier la position d'autres actants. En conséquence, cette étude a dû tenir compte de ces modifications. À ce sujet, trois exemples représentatifs s'imposent : premièrement, par opposition à la plupart des versions précédentes du mythe des Atrides, dans *les Mouches*, Oreste n'est plus la créature impudente qui finira par sombrer dans la démence ; deuxièmement, par opposition au récit biblique dans lequel on finit par trouver un homme juste qui obéira à Dieu, Lia, la représentante récalcitrante de toute l'humanité, ne cédera pas devant la volonté de Iahvé ou de l'Ange ; troisièmement, les personnages de *Caligula* craignent davantage Caligula, l'homme, que les dieux,



tandis que les déités gréco-romaines à l'époque du personnage historique inspiraient chez les hommes la peur et la soumission.

Nous nous permettons quelques dernières remarques. Bien qu'il soit difficile d'affirmer avec certitude qu'en modifiant les structures dramatiques de base, Sartre, Giraudoux et Camus ont eu pour but d'influencer les dramaturges ultérieurs, il est évident que ceux-ci ont pris la relève en poussant à bout la logique de la désacralisation. Quoi qu'il en soit, la place et la portée de ces figures de la divinité dans l'histoire du théâtre sont bien établies. Le Jupiter sartrien, le Iahvé et l'Ange giraldociens, de même que le Caligula camusien marquent ensemble une continuation du processus de dépouillement sémantique de figures héritées des drames médiévaux et du théâtre classique. Désormais, ces trois œuvres sont bien ancrées dans le passé du théâtre français et elles ont ouvert la voie aux innovations subséquentes. Alors, ces trois auteurs ont, volontairement ou non, laissé plusieurs possibilités aux dramaturges qui ont choisi à leur suite de réorienter le théâtre français. L'histoire littéraire récente de la France nous a montré ce qu'il en est advenu après l'Occupation allemande et la Seconde Guerre mondiale.

Toutefois, malgré les tendances mentionnées ci-haut, qui ont peu à peu enlevé aux divinités du corpus littéraire moderne toute ressemblance avec les divinités-types des drames liturgiques médiévaux et des tragédies grecques, les figures des dieux ont toujours leur place au théâtre et l'on n'a jamais tenté de les en éliminer irrémédiablement. Il est évident que les divinités théâtrales, tout comme les mythes, renaissent continuellement. Aussi va-t-il de soi qu'à chaque renouveau, la divinité est reconstruite selon les besoins des dramaturges.

Par exemple, tantôt la divinité est présente par son absence et son silence, presque à la manière du Iahvé giralducien, tantôt on attribue à la divinité une présence encodée qui est parfois difficile à détecter. Concernant la présence par l'absence, nous avons déjà constaté ce phénomène chez Camus dans *le Malentendu* (1944) et l'on voit le même fait chez Beckett dans *Fin de partie* (1957). Quant au deuxième phénomène, récemment, ainsi que chez Claudel, sous la plume de certains dramaturges contemporains, tels que Fernando Arrabal, soit la divinité prend la forme d'actants idéologiques, soit sa présence est inscrite sous forme d'objets ou bien d'actants qui peuvent prendre l'apparence humaine. En d'autres termes, les mises en question de la divinité sous l'Occupation, qui ont débouché sur la décomposition du personnage à travers l'éclatement de ses attributs performatifs, ont permis aux dramaturges subséquents d'explorer un large éventail de décompositions possibles concernant les représentations des dieux au théâtre.

Dans un monde toujours intrigué par les mystères de l'existence, mais qui refuse les grands discours et les personnages types, la divinité théâtrale peut devenir fugace, fuyante et éphémère, à la manière du murmure distant d'un trou noir laissé par une étoile immense. Au théâtre d'autrefois, sa toute-puissance était de taille, avant qu'elle ne s'estompe, laissant seulement des traces transitoires de son ancien retentissement. Toutefois, ainsi qu'on l'a vu, la présence au théâtre de divinités impuissantes sur le plan perlocutoire et discursif il y a plus d'un demi-siècle, n'interdit aucunement que des auteurs y aient à nouveau recours, pour les mêmes raisons que Sartre, Giraudoux et Camus ou bien pour servir d'autres causes.

# Bibliographie

## I. Les corpus

### A. Corpus principal

CAMUS, Albert, *Caligula*, dans *Œuvres complètes*, 2 vols, éd. Jacqueline Lévi-Valensi, et collab., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, vol. 1, p. 323-388.

GIRAUDOUX, Jean, *Sodome et Gomorrhe*, dans *Théâtre complet*, éd. Guy Tessier, préf. Jean-Pierre Giraudoux, Paris, Librairie générale française, 1991, p. 829-890.

SARTRE, Jean-Paul, *Les mouches*, dans *Sartre : Théâtre complet*, éd. Michel Contat, et collab., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 2-70.

### B. Corpus secondaire

CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

——— *Le mythe de Sisyphe*, dans *Œuvres complètes*, 2 vols, éd. Jacqueline Lévi-Valensi, et collab., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, vol. 1, p. 219-322.

——— *Le malentendu*, dans *Œuvres complètes*, 2 vols, éd. Jacqueline Lévi-Valensi, et collab., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, vol. 1, p. 457-507.

GIRAUDOUX, Jean, *Littérature*, Paris, Grasset, 1941.

SARTRE, Jean-Paul, *l'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard [1946] 1996.

——— *Pour un théâtre de situations*, éd. M. Contat et M. Rybalka, Paris, Gallimard [1946] 1973.

## II. Travaux critiques (ouvrages et articles) sur les œuvres dramatiques de Camus, de Giraudoux et de Sartre

### A. Camus :

AMER, Henry, « Une source du *Malentendu* », *Revue d'histoire littéraire de la France* (Paris), vol. 70 (1970), p. 98-102.

BASTIEN, Sophie, *Folie, théâtre et politique dans Caligula d'Albert*

Camus, thèse de doctorat, 2002, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, 317 p. :  
<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=765193561&sid=2&Fmt=6&clientId=48948&RQT=309&VName=PQDMontréal>.

CHASE, N.C., « Images of Man : *Le Malentendu* and *En attendant Godot* », *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. 7, n° 3 (automne 1966), p. 295-302.

CORBIC, Arnaud, *Camus et l'homme sans Dieu*, Paris, Cerf, 2007.

CÔTÉ, Nicolas-M., « Albert Camus et l'existence de Dieu », *Culture* (Paris), vol. 20 (1959), p. 268-281.

DI MEGLIO, Ingrid, « Camus et la religion : anti-religiosité et crypto-théologie », *Revue des lettres modernes* (Paris), n° 648-651 (1982), p. 7- 48.

DUTTON, R. Bruce, « Une tragédie classique au vingtième siècle : une étude structurale du *Malentendu* d'Albert Camus », *Proceedings of the the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages* (Victoria), vol. 30 (1969), p. 27-33.

GAY-CROSIER, Raymond, « Les masques de l'impossible : le théâtre de Camus aujourd'hui », *Europe : revue littéraire mensuelle* (Paris), vol. 77, n° 846 (octobre, 1985), p. 90-103.

HOPKINS, Patricia, « Camus's Failed Savior : *Le Malentendu* », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 39, n° 4 (1985), p. 251-256.

HORVATH, Andor, « 'Restituer Dieu à lui-même' : lectures hongroises d'Albert Camus », *La revue des lettres modernes* (Paris), n° 20 (2004), p. 133-147.

HOSSEINI, Rouhollah, « Albert Camus et la question de Dieu : un regard sur la crise du sens dans l'œuvre », *La revue de Téhéran* (Téhéran) (avril 2009), <http://www.teheran.ir/spip.php?article931>, 28-06-09, 22h00.

HOUËL, Florence, *Étude sur Caligula d'Albert Camus*, Paris, Ellipses, 2006.

LÉVI-VALENSI, Jacqueline, éd. et Albert CAMUS, *Cahiers Albert Camus : Camus à Combat*, 8 vol., Paris, Gallimard, « NRF », 2002, vol. 8.

ONIMUS, Jean, *Camus*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Les écrivains devant Dieu », 1965.

- RONDET, Michel, « Être saint sans Dieu ? », *Études* (Paris), n° 5, vol. 390 (1999), p. 651-658.
- SAROCCHI, J. « Albert Camus ou le *Malentendu* sur Dieu », *Chronique : l'institut Catholique de Toulouse*, n° 2 (1988), p. 41-49.
- STOKLE, Norman, « Camus' *Le Malentendu* : An exercise in Modern Tragedy », *Laurels* (New York), vol. 51, n° 4 (hiver 1980), p. 149-161.
- TOURA, Hiroki, *La quête et les expressions du bonheur dans l'œuvre d'Albert Camus*, Paris, Érudit, 2004.
- VERDIER, Paul, « Pour une autre 'lecture' du *Malentendu* d'Albert Camus », *Présence francophone* (Montréal), n° 4 (1972), p. 139-146.
- B. Giraudoux :**
- ABIRACHED, Robert. « La *Judith* de Giraudoux au théâtre de France », *Études*, vol. 312 (1962), p. 248-252.
- ALEXANDRE-BERGUES, Pascale, « Au croisement du surnaturel et du sacré : l'Ange, l'Ondine, et le spectre dans le théâtre de Giraudoux », *Cahiers Jean Giraudoux* (Paris), n° 29 (2001), p. 95-111.
- ALMEIDA, Pierre de, « Giraudoux : de Vichy à Auschwitz », *Cahiers Jean Giraudoux* (Paris), n° 28 (2000), p. 199-209.
- BESNARD, Annie, « L'écrivain et Dieu », *Cahiers Jean Giraudoux* (Paris), n° 29 (2001), p. 179-190.
- CLAUDE, Roy, « Giraudoux et Dieu », *Cahiers Renaud-Barrault* (Paris), vol. 36 (1962), p. 27-36.
- DEROME, René, « Le théâtre sous l'Occupation III : *Sodome et Gomorrhe* », *Bayou* (Houston), vol. 88 (1962), p. 39-43.
- « Le théâtre sous l'Occupation », *Bayou* (Houston), vol. 73 (1958), p. 33-42.
- EL HIMANI, Abdelghani, « Le théâtre de Giraudoux : du Dieu à dimension humaine à la non-expérience de Dieu », *Cahiers Jean Giraudoux* (Paris), n° 29 (2001), p. 147-161.
- FONTENAY, Élisabeth de, « *Judith* ou le divin intrus », *Cahiers Renaud-*

- Barrault*, vol. 36 (1962), p. 37-48.
- GARGUILO, René. « Giraudoux devant les portes de la guerre », *Revue d'histoire littéraire de la France* (Paris), vol. 83, n° 5-6 (1983), p. 754-763.
- GOBIN, Pierre, « La déclaration dans le théâtre de Giraudoux », *Revue d'histoire littéraire de la France* (Paris), n° 5-6, vol. 83 (1983), p. 807-821.
- JOB, André, « *Sodome et Gomorrhe* ou l'impossible lien », *Cahiers Jean Giraudoux* (Paris), vol. 21 (1992), pp. 101-122.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *Précieux Giraudoux*, Paris, Éditions du Seuil, 1945.
- MARIE, Charles P., « Jean Giraudoux, du théâtre à la philosophie », *Revue de la société d'histoire du théâtre* (Paris), n° 2 (1999), p. 151-164 et 190-191.
- *La réalité humaine chez Jean Giraudoux*, Paris, La Pensée Universelle, 1975.
- MERCIER-CAMPICHE, Marianne, *Le théâtre de Giraudoux et la condition humaine*, Paris, Éditions Mondiales, 1969.
- NAGY, Moses, M. « Jean Giraudoux, A Believer of God or a Prophet of His Absence ? », *Texas Tech Press* (Lubbock) (1985), p. 153-167.
- RAHMOUNI, Mohamed Raja, « *Sodome et Gomorrhe* ou la légende subissant les contrecoups de l'Histoire », dans Alain Duneau et collab., *Jean Giraudoux et les mythes : mythes anciens, mythes modernes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 147-152.
- C. Sartre :**
- BERETTA, Alain, *Étude sur les Mouches par Sartre*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 1997.
- DELMAS, Christian, « Mythologie et mythe : *Electre* de Giraudoux, *Les Mouches* de Sartre, *Antigone* d'Anouilh », *Revue d'histoire du théâtre* (Paris), vol. 34, n° 3 (juillet 1982), p. 249-263.
- GALSTER, Ingrid, « *Les mouches* sous l'Occupation : à propos de quelques idées reçues », *Les temps modernes* (Paris), vol. 46, n° 531-533 (1990), p. 844-859.
- *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques : Les mouches et Huis clos*, Paris, Harmattan, 2001.

GRÉGOIRE, Vincent, « L'impact de la repentance vichyssoise dans *les Mouches* de Sartre et *la Peste* de Camus », *The French Review* (Carbondale), vol. 77, n° 4 (mars, 2004), p. 690-704.

O'DONOHUE, Benedict, « Sartre and Camus : *Les Mouches* and *Le Malentendu* : Parallel Plays », *Sartre Studies International* (New Milford, Connecticut), vol. 13, n° 2 (2007), p. 113-125.

SANTONI, Ronald E., « Sartre's adolescent rejection of God (Le refus sartrien de Dieu) », *Philosophy Today* (Chicago) (printemps, 1993), p. 62-69.

SARROCHI, Jean, « Sartre dramaturge : *les Mouches* et *les Séquestrés d'Altona* », *Travaux de linguistique et de littérature* (Strasbourg), Université de Strasbourg, VIII, 2 (1970), p. 157-172.

STEVENS, Nathalie, « Résistance culturelle et "révolution nationale" pétainiste : *les Mouches* de Jean-Paul Sartre comme dénonciation d'une religion aliénante sous la France de Vichy », *Historia actual en ligne* (Cádiz), n° 17 (automne, 2008), p. 81-86.

VILLEMOT, Mathieu, « Sartre, 1939-1949 : une christologie manquée ? », *Nouvelle revue théologique* (Bruxelles), vol. 129, n° 1 (2007), p. 4-16.

### **III. Travaux sur l'histoire du théâtre au XX<sup>e</sup>**

AMOUROUX, Henri, *La vie des Français sous l'Occupation*, Paris, Fayard, 1981.

GOETSCHER, Pascale et Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle de la France : de la Belle époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2005.

JOMARON, Jacqueline de (dir.), et collab., *Le théâtre en France*, 2 vols., Paris, Armand Colin, 1988, vol. 2 : "De 1789 à nos jours".

MARSH, Patrick (dir.), « Le théâtre à Paris sous l'Occupation allemande », *Revue de la société d'histoire du théâtre* (Paris), n° 3, vol. 33 (juillet, 1981), p. 197-369.

MIGNON, Paul-Louis, *Le théâtre au 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1986.

### **IV. Travaux sur la poétique, la dramaturgie et l'esthétique théâtrale**

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

BAKHTINE, Michaïl, *Esthétique de la création verbale*, trad. A. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1979.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *La poétique du récit*, Gérard Genette (dir.), Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.

NAUGRETTE, Catherine (dir.), *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit, 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1984.

RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Belin, 1996.

——— *Lire le théâtre III : le dialogue du théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1996.

## **V. Approches sociocritiques et de l'analyse du discours**

ANGENOT, Marc, *Les grands récits militants des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : religions de l'humanité et sciences de l'histoire*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 2000.

AUSTIN, John L., *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970.

ISSACHAROFF, Michaël, *Le spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985.

JAUSS, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

——— *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1988.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les actes de langage dans le discours : théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2005.

SEARLE, John, R., *Sens et expression : études de théorie*, trad. Joëlle Proust,



Paris, Éditions de Minuit, 1982.

——— *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*, trad.  
Hélène Pauchard, Paris, Hermann, 1972.

## VI. Études critiques

DEBIDOUR, V.-H., *Giraudoux*, Paris, Éditions Universitaires, 1958.

MADAULE, Jacques, *Claudél et le Dieu caché*, Paris, Fois Vivante, 1969.

REES, Garnet, *Baudelaire, Sartre, and Camus: Lectures and Commentaries*,  
Cardiff, University of Wales Press, 1976.

## VII. Mythologie/spiritualité

ABLOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris,  
Librairie Armand Colin, 1969.

BARJON, Louis, S.J., *Le silence de Dieu dans la littérature contemporaine*,  
Paris, Centurion, 1955.

BEVAN, David (éd.), *Literature and spirituality*, Atlanta, Georgia, Rodopi, 1992.

BLANCHET, André, *La littérature et le spirituel I : la mêlée littéraire*, Paris,  
Éditions Montaigne, 1959.

DELMAS, Christian, *Mythologie et mythe dans le théâtre français : 1650-1676*,  
Genève, Droz, 1986.

HOUZIAUX, Alain (dir.), *Les écrivains face à Dieu : Hugo, Dostoïevski, Péguy,  
Saint-Exupéry, Simon Weil, Camus, Christian Bobin*, Paris, Éditions in  
Press, 2003.

MALACHY, T. « Le mythe grec en France avant et pendant l'Occupation :  
Giraudoux, Sartre, Anouilh », *Revue de la société d'histoire du théâtre*, n° 1  
(1999), p. 53-60.

MOURGUE, Gérard, *Dieu dans la littérature d'aujourd'hui*, Paris, France-  
Empire, 1961.

VAN DE LOUW, Gilbert, *La tragédie grecque dans le théâtre de Giraudoux*,  
Nancy, Centre européen universitaire, 1967.

**VIII. Autre**

ÉPARVIER, Jean, *À Paris sous la botte des Nazis*, Paris, Éditions Raymond Schall, 1944.

*La Bible de Jérusalem*, l'École biblique de Jérusalem (dir.), Paris, Cerf, 2009.

*Traduction œcuménique de la Bible*, Paris, Société biblique française et Cerf, 2004.

